

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

2012

Dominika Havlová

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**VYOBRAZENÍ ARTEFAKTŮ V GOTICKÉ
NÁSTĚNNÉ MALBĚ**
Bc. Dominika Havlová

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra archeologie

Studijní program Historické vědy

Studijní obor Archeologie

Diplomová práce

VYOBRAZENÍ ARTEFAKTŮ V GOTICKÉ

NÁSTĚNNÉ MALBĚ

Bc. Dominika Havlová

Vedoucí práce:

doc. Mgr. Karel Nováček, Ph.D.

Katedra archeologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2012

.....

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Prof. PhDr. et Ing. Janu Roytovi, PhDr. Zuzaně Vsetečkové a doc. Mgr. Karlovi Nováčkovi, Ph.D. Dále bych chtěla poděkovat katolické církvi za poskytnutí povolení k fotodokumentaci a všem zástupcům jednotlivých farností a kastelánům, za umožnění vstupu do objektů a vřelé přijetí. Můj dík patří též všem, kteří jakkoliv přispěli ke vzniku této práce.

OBSAH

1	ÚVOD	1
1.1	Metodika zpracování.....	2
2	GOTICKÁ MALBA A NÁSTĚNNÁ MALBA.....	3
2.1	Vyjádření liturgie pomocí malby	3
2.2	Nálezy a téma nástěnných maleb	4
2.3	Technika, barevné provedení malby a její následné zachování.....	5
2.4	Objednávky maleb	6
2.4.1	Tvůrci nástěnných maleb a jejich jména.....	6
2.4.1.1	Klerici	7
2.4.1.2	Laici.....	8
2.4.1.3	Povolání umělci.....	8
2.5	Otázka původnosti nápadu a předlohy	9
2.6	Vývojový pokrok	10
2.7	Měřítko artefaktů v malbě vůči postavě	10
2.8	Teorie artefaktu v rámci malby	11
3	IKONOGRAFIE.....	12
3.1	Atribut	13
3.1.1	Oděv	13
3.2	Ikonografické prameny a jejich výpovědní hodnota.....	14
3.3	Ikonografické bádání a metody	15
4	KAŠPERSKÉ HORY – KOSTEL SV. MIKULÁŠE.....	17

4.1	Votivní triptych	18
4.1.1	Zobrazení kněze při mši svaté.....	19
4.1.2	Zobrazení kostelní architektury.....	20
5	PRŮHONICE – KOSTEL NAROZENÍ PANNY MARIE	22
5.1	Nástěnné malby.....	22
5.1.1	Jezdec na červeném koni	23
5.1.2	Bolestný Kristus s nástroji umučení.....	24
5.1.3	Kněz sloužící mši.....	26
6	KARLŠTEJN – VELKÁ VĚŽ.....	26
6.1	Nástěnné malby.....	27
6.1.1	Stavba kostela s pomocí lešení a kladkového jeřábu	28
6.1.2	Mletí mouky a pečení hostií	29
6.1.3	Zemědělské práce, setí, okopávání, žnutí a mlácení obilí..	30
6.1.4	Práce na vinici – okopávání a sklizení hroznů vinné révy ..	31
6.1.5	Vinný lis	32
6.1.5.1	Klášter na Slovanech – Emauzy, Kristus ve vinném lisu	33
6.1.5.2	Pomezí nad Ohří – kostel sv. Jakuba Většího, Kristus ve vinném lisu	34
6.1.5.2.1	Vysvětlení pojetí břevna ve vinném lisu	35
7	SLAVĚTÍN NAD OHŘÍ – KOSTEL SV. JAKUBA VĚTŠÍHO.....	36
7.1	Nástěnné malby sakrálního charakteru	36
7.1.1	Votivní scéna kostela.....	37
7.1.2	Výpravná scéna Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní.....	37
7.1.3	Sváteční Kristus.....	38
7.1.3.1	Ostružník.....	40

7.1.3.2 Kolář.....	40
7.1.3.3 Kovář.....	41
7.1.3.4 Švec	42
7.1.3.5 Kupec.....	42
7.1.3.6 Šenkýřka	43
7.1.3.7 Zlatník	43
7.1.3.8 Mlynář	43
7.1.3.9 Řezník.....	43
7.1.3.10 Truhlář	43
7.1.3.11 Zedník.....	43
7.1.3.12 Lukař.....	44
7.1.3.13 Hrnčíř.....	44
7.1.3.14 Sedlák s pluhem	44
8 JINDŘICHŮV HRADEC – KOSTEL SV. JANA KŘTITELE	46
8.1 Nástěnné malby.....	47
8.1.1 Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou.....	47
8.1.2 Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí.....	48
8.1.3 Narození Krista, klanění pastýřů a tří králů	48
8.1.4 Kázající františkánský světec – Jan Kapistrán.....	50
8.1.5 Fantaskní architektura	50
9 HRAD PODĚBRADY	51
9.1 Nástěnné malby v kapli	51
9.1.1 Motiv zabijačky	52
9.1.2 Vyobrazení vesnice	52
9.1.2.1 Velikost a typ zobrazené vesnice.....	53
9.1.2.2 Konstrukce domů a střech	53
9.1.2.3 Ohrazení vesnice	54
10 HRAD ŽIROVNICE	55

10.1	Nástěnné malby profánního charakteru	55
10.1.1	Zelená světnice	56
10.1.1.1	Krajinný výjev s loveckou scénou	56
10.1.1.2	Rytířský turnaj.....	57
10.1.1.3	Veduta žirovnického hradu a podhradí.....	57
10.1.2	Rytířský sál	60
10.1.2.1	Vyobrazení mlýna	60
10.2	Analogie maleb	60
11	KUTNÁ HORA – CHRÁM SV. BARBORY	61
11.1	Nástěnné malby sakrálního charakteru.....	62
11.1.1	Smíškovská kaple	62
11.1.1.1	Liturgické náčiní.....	63
11.1.2	Hašplířská kaple, vyobrazení hašplířů a horníků	64
11.1.2.1	Hašplíři u rumpálu	64
11.1.2.2	Horní úředníci	65
11.1.3	Mincířská kaple	65
11.1.3.1	Vyobrazení mincířů a pregéřů při ražbě mincí....	66
12	HRAD ŠVIHOV	67
12.1	Nástěnné malby	68
12.1.1	Kaple, Sv. Jiří zabíjí draka	68
12.1.1.1	Figurální složka	68
12.1.1.2	Hradní architektura – Švihov	70
12.1.1.3	Skála u Přeštic, Rýzemberk	70
12.1.1.4	Město Horažďovice.....	73
12.1.2	Červená bašta.....	73
12.1.2.1	Rytířský turnaj.....	73
12.1.2.2	Kuše	74
13	INTERPRETACE	75

14 ZÁVĚR	79
15 SUMARRY.....	81
16 POUŽITÁ LITERATURA.....	82
17 SEZNAM VYOBRAZENÍ	95
18 PŘÍLOHY – OBRAZOVÁ DOKUMENTACE.....	95

1 ÚVOD

Cílem této diplomové práce je posoudit hodnověrnost a míru realismu jednotlivých vyobrazení na základě dochovaných hmotných pramenů. Zabývám se tématem ikonografického vyobrazení artefaktů v gotické nástěnné malbě a následně řešením otázek spojených s ikonografickou výzdobou, nástěnnou malbou v sakrálním, rámcově i profánním prostředí, na vybraných příkladech, napříč chronologií. Srovnávám vyobrazení artefaktů s širším kontextem a pokouším se určitá témata sledovat z pohledu archeologie.

Práce je vedena ve dvou rovinách. V první teoretické části se neobejdu bez širšího, ovšem pro pochopení nutného, úvodu do této problematiky. Nejprve pojednávám o gotickém slohu a následně o jeho projevu v malbě a v malbě nástěnné. Nastiňuji společenské poměry a myšlenkové pochody středověkého člověka, které se v tomto ohledu často projevují. Dále uvádím příčiny a důvody vzniku maleb. Nástěnné malby velmi často a rychle podléhají nepříznivým vlivům, někdy dochází i k jejich znehodnocení samotnými restaurátory. Vysloveně artefaktové vyobrazení se nenachází nikde, artefakt je znázorněn buď jako atribut, nebo je s ním v další fázi spojena činnost, ke které byl využíván. Jedná se o znázornění středověkých reálií v každodenním životě, jež se poutaly na člověka. Vzhledem k vyobrazení určitého tématu, artefaktu, je zapotřebí se obrátit i na prostředí profánní a nesoustředit se jen na sakrální. Zachycené reálie pak konfrontuji s archeologickými doklady, materiálem, či jiným vyobrazením. Toto srovnávání je velmi důležité, jelikož někdy objasní malířovo pojetí daného tématu. Též se zabírám tvůrcem maleb, otázkou předlohy s ohledem na zadavatele, jelikož ve středověku ještě nebylo umění chápáno v dnešním úhlu pohledu. Dále se odvolávám na termín ikonografie a nastiňuji vývoj jejího bádání. Vycházím nejen z literatury archeologické, ale pro celkový kontext samozřejmě z literatury historické a podstatné slovo mají i dějiny umění. Stavím proti sobě psané prameny s archeologickými a ikonografickými a následně se zabývám zjištěnými výsledky.

Druhá podstatná část se týká v podstatě ikonografického slovníku, který je chronologicky členěn podle datace maleb. Popisují jednotlivá místa, architekturu staveb s dochovanými malbami, určité vyobrazení, či detaily artefaktu v rámci celého kontextu. Artefakt analyzuji podle jeho typických, určitých částí. Ikonografický materiál je velmi důležitý právě v ohledu na každodennost. Pojí artefakt s jeho účelem, použitím, určením a symbolickým významem, poukazují na analogii tématu s jiným vyobrazením, či dochovaným artefaktem movitým i nemovitým.

1.1 Metodika zpracování

Soubor fotograficky zdokumentovaných vyobrazení byl získán na základě konzultací s předními odborníky, ti mi doporučili několik míst a další jsem dohledala v literatuře. V tomto stanovisku jsem nadále musela vybírat malby dle nynější zachovalosti a výpovědní hodnoty, zobrazující prostředky činnosti s ohledem na historický prostor a čas. V tomto kontextu mohou chybět určitá fakta, ale vzhledem k poničení některých maleb by byla jejich výpovědní hodnota takřka mizivá. Společným jmenovatelem je tedy ikonografie člověka, práce, nástrojů, úkonů a dovedností. Musela jsem vybírat malby s artefaktovým vyobrazením a nechtěla jsem vnímat jen atributy světců. Snažila jsem se převážně popsat výjevy každodennosti, které měly určitou dějovou složku s ohledem na užívané artefakty, jelikož artefakt nebyl zobrazen nikdy jako solitér, ale byl vždy spojen s jeho funkcí a použitím. Výsledky jsou zaneseny do databáze a obrazového katalogu, jež tvoří přílohu. Fotografie, v obrazové příloze jsou mé vlastní, pokud není uvedeno jinak. Interpretace dat se odehrává na základě dosud získaných poznatků. Pokud jde o časové vymezení, zahrnuje tato práce dokladový materiál od rané gotiky, druhé čtvrtiny 13. století po následující tři století, do její vrcholné podoby. Pro toto časové rozmezí mluví především období jednoho stylu, který je podobné ikonografické povahy.

2 GOTICKÁ MALBA A NÁSTĚNNÁ MALBA

Období gotiky v českých zemích zaujímá více než dvě a půl století a je jedním z nejdelších a nejvýznamnějších období ve vývoji českého umění. Gotický sloh je nejen projevem znaků vázaných na názorovou jednotu, ale působí i jako projev ustáleného řádu, souboru životních projevů odpovídajících charakteru dějinné epochy, měřítku kulturní vyspělosti společnosti na určitém stupni vývoje. To do jisté míry souvisí s užíváním paradigmatu. Umělec byl tímto vším ovlivněn, aniž by si to uvědomoval a připouštěl. Proniká do duchovního života, v němž utváří specifický ráz doby a bere na sebe téměř výlučně náboženskou podobu, což je velmi zřejmé, jelikož náboženství v téhle době prostupovalo veškerým lidským myšlením a rozšiřovalo oblast lidských hodnot. Na přelomu 13. a 14. století se v českých zemích ustálil hospodářský a politický život. Šlechta zasahovala do kulturního vývoje vlivně již od 12. století, kdy se začala prosazovat i vůči vlivu a právům, která dosud patřila jen panovníkovi. Muselo docházet i k zahraničním stykům, jelikož v době před 13. stoletím bychom marně pátrali v českém umění po rysech jednoznačně českých. České gotické umění sdílelo v podstatě všechny hlavní fáze slohového vývoje se soudobým evropským uměním. Zprvu překonávalo předchozí dogmatickou vázanost na výtvarném románském slohu a jeho abstrakci. Dále směřovalo od staršího symbolického chápání a pojmového znázornění k jedinečnosti vnímatelné smysly, ke konkrétnímu zobrazování jevové skutečnosti (EHM 1977, 30).

2.1 Vyjádření liturgie pomocí malby

V románské malbě byl návštěvník chrámu stojící před obrazem od něho přísně distancován, viděl jen izolované nadživotní postavy, zatímco v gotice byl vtahován do obrazového děje, souvislostí, živých, vypovídajících linií a narativních tendencí. Linie dávala hybnost, plynulost i emotivnost celému vyobrazení, oživovala a členila plochu. Vyprávění se přitom odvíjelo v rychlém sledu výjevů, v souvislém dějovém pásmu, v němž musel být obsah doslova odčítán, jako v knize. Z tohoto

požadavku kontinuálního vyprávění vyplývalo i uspořádání samotných obrazů, zleva doprava a shora dolů a to z důvodu časové posloupnosti. Z obsahového zřetele středověké malby vyplývá prostorová představa v rámci dějovosti a sdílnosti. Malba nikdy nebyla chápána jako solitér, nýbrž jako část celku (Pešina 1959, 39), to jak v nástěnné malbě, tak v některých obrazových knihách středověku. Jde o její sémantické, významové zobrazení a rozvržení, celé uskupení má charakter jakéhosi „comicsu“. Výtvarné vyjádření je primární, jazykové má až sekundární charakter (Uhlíř 2007, 9). Kázání se tedy odvolávalo na obrazové děje.

Monumentální výzdoba chrámů je jedním z prostředků výuky náboženství a orientování se v písmu svatém, tehdy prostý lid neuměl číst, ani psát. Církev určovala uspořádání a umístění, zatímco umělci příslušelo jen zhotovení obrazu. Vyobrazení mělo sloužit jako propagace církve a umělec byl v tomto ohledu jen pouhý nástroj. Jeho projev měl být srozumitelný na základě komunikativnosti, která zaručuje, že autorem vloženou myšlenku chápe pozorovatel, jak šlechta, tak prostý člověk, na základě vnějších znaků a vnitřních kompozičních vztahů (Kovačevicová 1987, 13). Nejvýznamnější obrazy byly malovány ve zrakově dostupné výšce a ve výhodném světle. Velké postavy byly frontálně otočeny na diváka, aby ho vtahovaly do děje a nejčastějším motivem byla náboženská témata.

2.2 Nálezy a téma nástěnných maleb

Téma, i když zůstávalo náboženské, měnilo v gotickém umění svůj smysl dle toho, jaký obsah tvůrce do tradičního námětu vkládal, jak ho tlumočil a jak staré schéma naplňoval novým duchovním obsahem doby. Odtud pramení nevyčerpatelnost, ustavičná proměnlivost náboženské tematiky a stále obnovovaná schopnost přinášet vždy nové variace i řešení základního námětu. Vedle náboženského umění vázaného na sakrální prostředí, na místo, kde celý středověk soustředil trvalý umělecký zájem, znala gotika i umění světského obsahu. To pronikalo s laicizací a sloužilo především k výzdobě hradních komnat, paláců, radnic nebo

patricijských domů ve městech, kde ale bylo použito velmi vzácně. Náznakově se zachovala formální výzdoba hradů, která je vyvrcholením tohoto umění. Jsou především znázorňovány lovy, turnaje a zápasy rytířů, které můžeme vidět na nástěnných malbách hradu Písek, ve starém paláci na Blatné (viz kap. 12.1.2.2), Švihově (viz kap. 12.1.2.1), Žírovnici (viz kap. 10.1.1.1, 10.1.1.2) a na Zvíkově (Horová 1955).

2.3 Technika, barevné provedení malby a její následné zachování

Podklad malby byla zpravidla vrstva omítky o tloušťce 10 – 15mm, obsahující jemný křemičitý písek smíšený s vápnem. Na tuto, stále ve vlhkosti udržovanou vrstvu byla použita rudka, nebo štětec namočený v okrové barvě. Umělec těmito barvami nakreslil základní kresbu obrazu do vlhké omítky, která měla vlastnosti fresky. Dále již malíř nanášel barvy a tvořil kresbu na sucho, tedy al secco. Tato podvojná technika, secco fresco se udržela v podstatě po celý středověk. Jako pojidla bylo používáno nejprve a nejčastěji vápenného mléka, dále přišel na řadu bílek, žloutek, kasein. Tyto látky umožňovaly po zaschnutí nanášet jemnější tóny barev (Vaněček 2000). Barviva byla většinou minerálního, přírodního původu – hlínky, do kterých byly podle potřeby barvy přimíchávány další organické, či neorganické příměsi.

Mistr s největší pravděpodobností vymezil plochy určené k malbě, dodal měřítko předlohy a udělal základní skicu i s rozvržením barev, zatímco pomocníci připravovali omítku a podmalby, učedníci třeli barvy (Pešina 1959). Pozadí bylo tónováno a pak již bylo na mistrovi, aby rozehrál rytmus barev. Barva se nemohla uplatňovat sama o sobě, nýbrž byla začleněna do dekorativního rytmu malby. Buď byla přirozená a odpovídala skutečnosti, nebo měla funkci výtvarnou, zřídka i obsahovou. Pokud se malovalo na hladkou podložku kvádrového zdiva přímo na kámen, byla trvalost malby ohrožena, ale na omítce lomového zdiva se pracovalo lépe a s nadějí na větší úspěch. Hlavním předpokladem bylo vázat nástěnnou malbu s architekturou tak, aby obraz byl přímo součástí

stěny. Právě monumentální nástěnná malba je naneštěstí nepoměrně více vystavena škodlivým vlivům, než ostatní. Ať již záměrně pod vlivem husitství, nebo přírodními vlivy.

2.4 Objednávky maleb

Objednávku zadával panovník, šlechtic, církevní hodnostář nebo zámožný patricij. V raném středověku byla tvůrčí duševní činnost zaměřena na církevní účely a jejím hlavním střediskem byly kláštery, kde se soustřeďovala všechna umělecká činnost, jež byla organizována v rámci řádového života klášterního provozu (Merhautová 1988, 7). Nasvědčuje tomu i část kláštera nazvaná skriptorium, což byla malířská a písařská dílna. Z klášterů tedy vycházeli stavitelé, sochaři, malíři i tvůrci nástěnných maleb. Byli to zprvu nepochybně cizinci, které si objednával panovník, či církevní hodnostáři. Nástěnné výzdobě se věnovali řemeslní malíři, kteří byli současně aktivní v oboru malby deskové a knižní (Pešina 1959, 33). Tím je možné vysvětlit těsné vztahy mezi monumentální, knižní a deskovou malbou. Tito malíři navazovali nejen na tradici ustálený výzdobný systém, ale i program. Časem se rozvíjí i školy umělců domácích, kde se střetávaly vlivy byzantské a západoevropské, dále pak jihoevropské, románské a germánské (Husa 1967, 149). V roce 1348 je v Praze založena Karlova univerzita a též vzniká korporace malířů a štítařů, která se časem svou početností přiblížila již cechu. Byly k ní přidruženy i další umělečtí řemeslníci a dvorští umělci, kteří měli od panovníka mimořádné výsady (Stejskal 2003).

2.4.1 Tvůrci nástěnných maleb a jejich jména

V průběhu 50. let 14. století vévodilo v Čechách výtvarnému umění nástěnné malířství, které ovlivňovalo vývoj malířských oborů a zčásti i plastiku. Důvod je nutno spatřovat v tom, že tehdy vystoupila do popředí monumentální výzdoba významných staveb zakládaných Karlem IV. Technika nástěnné malby vyhovovala nejlépe záměrům panovníka, neboť

mohla dokonaleji než jiné výtvarné obory sloužit císařské myšlence (Pešina 1970, 77).

České gotické umění se nevyvíjelo v uzavřeném prostoru. Bylo vázáno na dané teritorium otevřené cizím podnětům, učilo se na příkladech nejvyspělejších evropských zemí a dále rostlo ve stálé vzájemné výměně a směně výtvarných myšlenek jejich tvůrců. Do Čech byli povoláni cizí umělci, kteří zprvu neměli nic společného s touto oblastí. Posléze se zde někteří začali usazovat, byli postupně tímto prostředím ovlivňováni, nadále se mu přizpůsobovali a nakonec se stali sami představiteli českého umění, které se vyvíjelo v návaznosti na umění cizích zemí. Jejich umělecké podněty byly podrobovány citlivému výběru a spojovány s domácí uměleckou tradicí ve výslednou syntézu. Na české scéně gotického umění se začínají prvně objevovat jména, nejprve anonymní, v knižní malbě – Mistr pasionálu abatyše Kunhuty, v sochařství – Mistr michelsberské madony, v deskovém malířství – Mistr vyšebrodského cyklu a mnoho dalších. Dále jsou s tímto obdobím spojována jména Petra Parlře, Mistra Theodorika a dalších. Není ovšem známo žádné jméno umělce, který by tvořil nástěnnou malbu. Jen nepříliš zachované malby východního křídla emauzského ambitu a malby schodišťového cyklu na Karlštejně jsou z části připisovány Mistru Osvaldovi (Hlobil 2006). Je otázkou, zda tito umělci byli považováni za právoplatné mistry v celém znění tohoto významu, nebo to byli „jen podřadní umělci“, kteří byli považováni za někoho mezi zedníkem a malířem a jejich dílo za umělecký výtvar jako jakýkoli jiný řemeslný produkt. Tato verze by svědčila o tom, že nebyla známa jejich identita. Anonymita byla také vynucena i církví a nadále byla malba dílem více umělců (Pešina 1959, 43), tudíž se zde ztrácel podíl jednotlivce.

2.4.1.1 Klerici

V raném středověku byla nástěnná malba v rukách mnichů a realizována jen v sakrálním prostředí. Pracovalo se podle kanonicky pevně ustálených pravidel. Na ně pak navazovali speciálně školení

řeholníci nižšího svěcení. Posléze pronikli do těchto kruhů laici, kteří chtěli omezit církevní monopol. Nástěnná malba městských a vesnických kostelů vznikala ve skromnějších podmínkách, než díla dvorského malířství. Nebyla však od nich oddělena nepřekročitelnou hranicí. Vymoženosti domácího dvorského umění mohly k malířům vesnických kostelů pronikat ještě jinou cestou a to přes iluminované rukopisy.

2.4.1.2 Laici

V průběhu 13. století pronikají do umění lidové prvky. Setkáváme se s nástěnnými malbami symbolizujícími jednotlivá zaměstnání. Můžeme tedy usuzovat, že nejde o dílo kleriků, ale o dílo umělců – laiků, kteří měli větší smysl pro zesvětštění výrazové tematiky. Laici ponejprv museli pracovat pod církví a postupem času se sdružovali ve svazky samostatných organizací, které se skládaly z mistra a několika pomocníků. Tvořili samozřejmě ještě s liturgickým podtextem, který se ale postupem času vytrácí. S rostoucí laicizací na přelomu 12. a 13. století a hlavně ve 13. století dostává volnější tematika stále více místa. Učinila průlom do výsadního postavení církve ve středověkém vzdělání. Pomohla rozšířit základnu vzdělanosti, vzhledem k rostoucímu počtu laiků, který se zvyšuje vůči klerikům. Nabádá k touze, zvědavosti a proniká do všech vrstev společnosti (Pešina 1959, 17). Je pravdou, že již v pozdní gotice a dalších navazujících směrech dochází k archaizujícímu, historizujícímu pojednání určitých částí, převážně architektury a oděvů. Zato reálným znázorněním pokroku formou artefaktu dochází k dokonalejšímu a účinnějšímu využití. Nové umění se časem sžívalo s českým prostředím, postupně si rozšiřovalo zásoby obrazových představ odpovídajících novému obsahu a zvolna se začala vytvářet místní tradice. Nebyla tudíž potřeba ohlížet se po cizích vzorech.

2.4.1.3 Povolání umělci

Další kdo mohl tvořit malby, byli umělci povolání na královský dvůr ve službách panovníka. O těchto lidech jsme schopni dopátrat se více informací. Na našem území se jednalo o umělce povolané Karlem IV.,

kteří tvořili v jeho sférách. Byli to ti, kteří se prokazovali svým jménem. V atelieru na Karlštejně byli vyškoleni malíři, kteří se stali představiteli Karlových kulturně politických cílů. Podíleli se na výzdobě emauzského ambitu, jehož typologický cyklus patří k nejvýznamnějším severně od Alp (Poche – Krofta 1956). V 70. letech patřil k předním dvorským malířům již zmíněný Mistr Osvald. Tito mistři byli s největší pravděpodobností vyškoleni v oboru malby deskové a knižní. Nešlo tedy o specialisty na nástěnnou malbu (Stejskal 2003).

2.5 Otázka původnosti nápadu a předlohy

Do vědomí dnešního člověka vešly kategorie historického času a prostoru, na rozdíl od tehdejších lidí. Malíř byl odkázán na to, co kolem sebe viděl, nebo čerpal z různých starších předloh, které nebyly tak bohaté, jako v nadcházejících dobách. Z toho vyvstává otázka problému původu námětu jednotlivých vyobrazení. Můžeme se domnívat, že mohlo docházet k přejímání a opisování z různých předloh. Ve středověku se totiž nekladl na individualitu skoro žádný důraz. Umělci se věrně přidržovali určitých předloh. Existence skicářů, vzorníků a sbírek exemplarum to do jisté míry potvrzuje. Tuto funkci měly i iluminované rukopisy, nejzásadnější jsou Pasionál abatyše Kunhuty a Velislavova bible (Matějček 1926). Gotická malba se tedy nejprve uplatňovala v malbě knižní a velmi často sloužila jako předloha pro nástěnnou malbu (Galwik 2009, 92). Existuje tedy souvislost mezi nástěnnou, deskovou malbou, knižní miniaturou i rytinou, ale přesto má každý druh tohoto umění své specifické vyjádření (Kovačevicová 1987, 14). V nástěnné malbě šlo zejména o malíře menšího formátu, či umělce jiného stylu, kteří se opírali o určité předlohy, z kterých přebírali ikonografická témata, kompoziční rozvrh a detaily. Kopírovali a volně obměňovali práce mistrů (Hálová – Jahodová 1955, 64). Je tedy otázkou, zda vyobrazení je pravou realitou autora, nebo je odvozené či převzaté z jiného, časově i místně odlišného prostředí. Určujícím faktorem byla transpozice a míra použitelnosti, v nástěnné malbě použita v patřičném měřítku. Síla středověké malby

nebyla v invenci, ale spíše ve schopnosti napodobení a v přístupu k určitému vzoru i jeho interpretaci (Ehm – Homola 1977). To neznámá, že se originalita neprojevovala. Svým způsobem nebyla jen vnímána. Již při kopírování schémat dochází k variabilitě. Dále berme v potaz, zda bylo kopírováno celé schéma jako celek, nebo jen určité části a jiné byly převzaty z názorných, současných předloh. Nejnázornější obraz artefaktu by měly podávat kresby. Ovšem malíři se vždy neřídili skutečností, jak ji viděli před sebou a často překreslovali cizí vzor. Technika, popisy i inventáře patří k řídkým výjimkám a ostatní prameny, jako jsou legendy, listiny, kroniky, přináší o těchto faktech jen velmi všeobecné zmínky. Fakta, která archeologové zjišťují pomocí nalezených artefaktů, jsou v tomto ohledu velmi výrazným pojištěm.

2.6 Vývojový pokrok

Je pravdou, že již na přelomu 16. století mizí obliba bohatě iluminovaných rukopisů, většinou náboženského tématu, které jsou pro předchozí období bohatou studnicí iniciál s podivuhodně názorově poutavým vyobrazením nejrůznějších artefaktů. Jejich místo pak natrvalo zaujímá tištěná kniha. Od 70. let 15. století se začíná v českých zemích rozvíjet knihtisk, který celý proces urychlil, na rozdíl od ručního opisování (Kovačevicová 1987, 15). Stejně tak na freskách zdobících chrámové prostory i paláce pracovní motivy s jejich symboly téměř mizí. Této problematice se pak věnuje sféra odborné literatury, která postupně přechází od obrazu k schematickému výkresu manufakturní technologie (Husa 1967, 9).

2.7 Měřítko artefaktů v malbě vůči postavě

Spojení mezi postavami navzájem a mezi postavami a věcmi nebylo řízeno požadavky a představami optické správnosti, nýbrž správnosti pojmové. Proto měřítkové vztahy nebyly určeny prostorovými, ale dějovými zřeteli a tudíž nebyl princip jednotného měřítka dodržován

(Pešina 1959, 42). Je třeba říci, že symbolické deformace s mystickým jinotajem ve středověkém vyobrazení artefaktů jsou dosti vzácné. Zato se velmi často setkáváme s problémem dispozice, vzniklé zpravidla předimenzováním artefaktů v poměru k člověku a jeho okolí. Tento jev se obzvláště projevuje v architektuře (viz obr. 87, 13). Do značné míry šlo o omezení prostorem, jelikož zanechat nemovité artefakty v reálném měřítku vůči člověku bylo velmi nesnadné. Gotické umění je ještě v tomto ohledu v počátcích, což vyplývá z povahy středověkého umění, bylo uměním expresivním, neiluzionistickým a dovedlo naivní, velmi smělou zkratkou přetvářet zobrazovanou realitu podle svého. Navíc v gotickém umění ještě nebyla moc známa perspektiva, ta je doménou až renesance (Gombrich 1997, 229). V gotice byla znázorňována protáhlá a hybná postava s nezřídka velkýma rukama, které sloužily především jako prostředky k výrobě, obživě a komunikaci. Do značné míry jsou nejtěžejší částí těla. Hlavní úloha byla připisována pravé ruce, která společně s mimikou vyjadřovala nálady a gesta.

2.8 Teorie artefaktu v rámci malby

Artefakty, artefaktové prameny lze vymezit jako předměty, které člověk vědomě zformoval, utvořil k nějakému, jemu bližšímu účelu. Tento účel vytváří u artefaktů jejich vlastnosti, proto obsahují vysokou míru informace. Mají praktickou funkci, společenský význam a symbolický smysl (Neustupný 2007). Pokud převedu teorii artefaktu do praxe, do mojí diplomové práce, dostávám se do velmi zvláštní úrovně. Nástěnná malba i jakákoliv jiná malba je ve své podstatě, jako celek artefakt, který byl intencionálně vytvořen. Vezmu-li mé přesné zadání „Vyobrazení artefaktu v gotické nástěnné malbě“, dostávám se k úvaze, že artefakt vyobrazoval určité dílčí artefakty, jak movité, tak nemovité, jednoduché, složené i kombinované. Spíše než jednotlivé artefakty, znázorňoval malíř seskupení, jejich určité kategorie, které fungovaly pospolu a tak dosahoval dynamičnosti obrazu. Ztvárňoval jejich funkce, zachycoval každodennost, rozsáhlou problematiku života jak vyšších vrstev (viz kap.

10.1.1.1, 10.1.1.2, 12.1.1), tak obyčejných lidí (viz kap. 6.1.1, 6.1.2, 6.1.3, 6.1.4, 7.1.3) Maloval je a dával jim určitý pohyb, který vložil do obrazů pomocí artefaktů souvisejících s vyobrazeným tématem. V tomto ohledu zprostředkovávaly a vyjadřovaly komunikaci, kastrovaly lid do určitých skupin a v nezákladnějším účelu vyjadřovaly svou praktickou funkci, která byla povětšinou znázorněna konkrétním, jedním artefaktem, který byl pro vyobrazení konkrétní práce, řemesla, nejvíc charakteristický.

3 IKONOGRAFIE

Slovo ikonografie je odvozeno ze dvou řeckých slov, eikon a graphen, v doslovném překladu znamená popis obrazu. Jako samostatná odborná disciplína se v teorii umění začíná prosazovat na přelomu 19. a 20. století. Je to uměleckohistorická metoda, zabývající se popisem, klasifikací námětů, tematickou a obsahovou stránkou výtvarného umění. Rozebírá typologii, předlohu a vývoj vyobrazení, které má přirozený, faktický, výrazový, konvenční význam a obsah. Je analýzou motivů, jejich kombinací (Panofsky 1981, 36), stává se velmi užitečnou pro jiné vědní disciplíny. Napomáhá při datování, určování původu a ověřování autentičnosti uměleckých děl (Říman 1986, 24). Starověká ikonografie je důležitou pomocnou vědou klasické archeologie (Otto 1897, 438). Pokud nebudeme tuto tezi formulovat na určité období a místa, pak je ikonografie důležitou disciplínou, ze které čerpá nejen archeologie, ale i ostatní akademické obory, které zkoumají vlastnosti znaků. Vzniklé analýzy mají vliv na tradiční dějiny umění a to zejména z oblasti sémiotických pojmů. Ikonografie se zabývá námětem, významem uměleckého díla, nikoli jeho formou, její interpretace není samoučelná. Z tohoto je odvozena ikonologie, nauka o obsahu, smyslu a významu výtvarných námětů a jejich proměnách, jež přispívá k hlubší obsahové interpretaci a vychází spíše ze syntézy (Trojan – Mráz 1996, 83).

3.1 Atribut

V souvislosti s ikonografií se objevuje pojem atribut, který se vyvíjel přes celý středověk (Chmelár – Hlohovský 2010, 7). Atribut je určujícím předmětem, ale zároveň i symbolem (Rulíšek 2005). Je rozpoznávacím znamením zobrazené osoby, je buď klasifikující, nebo identifikující. Podobné je to u symbolů. Ty jsou skutečným vyjádřením lidské postavy a jsou více než pouhé kulturní artefakty, svědčí o úzkém vztahu mezi náboženstvím a symbolikou (Fontana 200, 40).

3.1.1 Oděv

Jedním z atributů je i oděv (Chmelár – Hlohovský 2010, 9), který určuje sociální postavení, hodnost, příslušnost a disponuje s ním každá vyobrazená gotická postava. Ve středověku se dostala oděvní kultura v Čechách do popředí zájmu a několikrát i sama svými specifickými projevy ovlivnila evropskou kulturu (Kybalová – Lamarová 1986, 5). Ze studia ikonografických pramenů můžeme rozpoznat oděv jak pracujících vrstev, tak elity a ostatních ve středověku, hlavně za přispění jiných věd, jako je etnografie a kulturní historie. Pravdou ovšem zůstává, že výstupy samotného ikonografického bádání nepostačují, musíme je srovnávat, analyzovat s písemnými prameny a hmotnými pozůstatky, kterých se ovšem moc nedochováá díky organickému materiálu, z něhož je šat vyroben a kvůli podmínkám, prostředí, ve kterém by se mohl dochovat. Z oděvu se ve většině případů dochovaly jen neorganické části, což jsou nejčastěji přezky a spony.

Roucho s draperií bylo neodmyslitelnou součástí gotické figury. Pracovní šat, nejjednodušší oblek, byl determinován funkčními úkony při jednotlivých druzích zaměstnání a sociálním postavením. Lidé nižšího postavení si vlastní často nemohli opatřit. Středověký ikonografický materiál charakterizuje způsob oblékání, kde jsou velmi výrazné sociální rozdíly jednotlivých skupin. Ve 13. století začíná šat nabývat gotického střihu, charakterizovaného úzkou přiléhavou linií, zdůrazňující lidské tělo.

V průběhu následujícího století se velmi zřetelně rozlišuje šat městský od prostšího, pracovního a to jak barvou, tak délkou (Husa 1967, 25). Přes dlouhé suknice s rukávy přehazovaly ženy v chladném počasí pláště. Pas se posunuje do výše boků. Venkovanky nosily volnější šat a přes něj zástěry. Vdané ženy zavinovaly hlavy do jednoduchých roušek. V mužském pracovním oděvu je charakteristická kytlice, košile přepásána v pase. Někdy jsou zobrazeny i nohavice. Délka kytlice je určena věkem a postavením (Kybalová 2001, 154). I barevně lze odlišit postavení jednotlivých tříd, kdy pracující měli oděv světlý, tedy z bílého nebarveného plátna. Oděv vyšších vrstev byl charakterizován barevností, bohatostí a různými doplňky, knoflíky, gombíky, pásky, šperkem – nejčastěji sponou, nezbytnou pro upevnění pláště.

Nesmíme opomenout specializované funkční prvky, které jsou patrné na obuvi. Někteří lidé vykonávající těžká řemesla potřebovali obuv koženou, jsou to například hašplíři, mincíři a hutníci. Jiní, co vykonávali lehčí řemesla, obuv nepotřebovali.

3.2 Ikonografické prameny a jejich výpovědní hodnota

Ikonografické materiály jsou obsaženy v knižní, nástěnné a deskové malbě, figurální plastice, reliéfech, pečetích, vedutách, ale i ve výrobcích uměleckého řemesla, jako jsou šperky, intarzie, keramika a textilie. Jako písemné památky a archeologické prameny, mají i výtvarná díla svá úskalí. Otázkou jsou okolnosti vzniku, specifické povahové rysy, jež komplikují a oslabují jejich hodnoty. V leckterém vyobrazení jsou zašifrovány, v námětu a někdy i ve výtvarné formě, symbolické záměry náboženského obsahu, jež jsou nám dnes vzdálené a cizí. Bez jejich pochopení nemůžeme dál bádát nad umělcovým vyjádřením. Ne každý ikonografický výjev můžeme považovat za bezpečný dokument, který nám věrně zrcadlí historickou realitu doby, v níž byl vytvořen (Husa 1967, 11). Tak jako nelze bez důkladné analýzy pojímat veškerou výpovědní hodnotu, nelze bez formálního i obsahového rozboru a porovnávání s jinými doklady považovat vše za tehdejší realitu.

Pokládala jsem si otázku, jaké jsou problémy primární společenské funkce zkoumaného vyobrazení. Nelze nevidět, že valná část toho, co nám středověk v oblasti ikonografie zanechal, vznikalo ze zcela jiných zobrazovacích intencí a mělo jinou sdělovací funkci, než tu, kterou my jí dnes připisujeme (Husa 1967, 11). Je pravdou, že takové sdělné záměry středověkým výtvarníkům netanuly na mysli. Zde většinou o zobrazení artefaktů jako takových vůbec nešlo. Byly vyobrazeny v jednotlivých biblických příbězích, legendách o svatých, které jsou zachyceny především v kostelích. Neznalost dřívějšího prostého lidu četby, vedla touto cestou k přiblížení základů křesťanské věrouky s odkazem na vyobrazené artefakty. Při analýze, rekonstrukci evoluce lidské kultury, jsou vedle písemných, hmotných pramenů – artefaktů, nezastupitelné i ikonografické doklady. Ikonografické prameny, artefakty, s nutným přihlédnutím k celému konceptu díla, jsou velmi důležité pro studium vývoje, dále i pro hospodářské, společenské a kulturní dějiny. Vezmeme-li v potaz, že středověk neměl skoro žádný smysl pro odborný popis technologických principů, jsou ikonografické materiály jediným možným zdrojem cenných informací o sociálních podmínkách. Dále o prostředí, ve kterém lidé žili a vykonávali práci, ale rovněž o prostředcích, artefaktech a jejich vývojových fázích (Válka 2006). Obrazové dokumenty umožňují rekonstruovat jevy každodenního života, funkce používaného zemědělského a řemeslnického nářadí, přibližují stavební konstrukce, oděvy a ztvárňují výjevy z oblasti společenského života i projevy duchovní kultury. V rámci středověkých biblických scén se objevují artefakty a jevy z dobového života, jelikož jejich tvůrce neznal pojem historické autentičnosti. Je zapotřebí tato data dále analyzovat a srovnávat s jinými, v tomto ohledu nejlépe s archeologickými prameny, které nám tímto potvrzují, či vyvracejí autentičnost vyobrazení.

3.3 Ikonografické bádání a metody

Metody ikonografického bádání se liší od metodických postupů, které při zkoumání výtvarných památek volí historik umění. Hlavní význam

pro ikonografa je výpovědní hodnota. Míra názornosti, zřetelnosti a realistického podání zobrazovaných objektů je primární, vůči estetickým hodnotám zkoumaného díla (Kovačevicová 1987, 12). Musíme ovšem používat výsledky uměleckohistorické vědy, zvláště pokud jde o problémy datování, vlivů a autorství. Hovořit o přehledu bádání pro zvolenou tematiku je v našich podmínkách poněkud nadnesené. Zájem badatelské obce o danou problematiku je povětšinou jen okrajový, ale není možno ponechat jej zcela bez povšimnutí. Pro naše území byla ikonografie řešena převážně pouze ve formě dílčích studií, či jako součást tematicky různorodých publikací. V zahraničí toto zkoumání podléhá většímu zájmu. Není však úkolem této práce zpracovat bibliografii, věnující se této problematice. Příkladem uvedme, že v Čechách se ikonograficko – archeologickým bádáním začal věnovat J. E. Vocel, který nemalou měrou přispěl k založení nynějších Památek archeologických, roku 1854. Toto odborné periodikum se zaměřovalo na archeologii, topografii a dějiny umění. J. E. Vocel byl i přispěvovatelem jak archeologických článků, tak i příspěvků týkajících se malířského umění, do nichž se snažil vpravit nejen slohovou, ale i obsahovou stránku (Chytil 1903, 302). Dále bychom neměli opomenout Zdeňka Smetánku, který se v Archeologických rozhledech zabývá ikonografií středověké vesnice na základě Mandevillova cestopisu. Podle ikonografických pramenů byly napsány některé knihy. Další autoři se zabývají ikonografií povětšinou jen z ohledu výtvarného umění. Byla vydána řada slovníků, které se týkají biblické ikonografie jen v základním obrysu. Některé z nich jsou ovšem cizojazyčné překlady. Ikonografie je u nás zmiňována jen jako okrajový předmět v rámci filosofické, katolickoteologické fakulty a Ústavu pro dějiny umění.

První ikonografické práce vznikly v zahraničí na základě potřeby renesančních antikvářů klasifikovat předměty. V průběhu 18. stol. se začal z ikonografických prací vytrácet normativní zřetel. Ikonografie se stala jednou z metod dějin umění. První práce tohoto typu vznikly ve Francii v 1. polovině 19. století. Pod tímto vlivem byly dále napsány německé

ikonografické studie. Ve 20. stol. se stala integrální metodickou složkou dějin umění. Tímto směrem se pak orientují některé umělecko historické ústavy (Poche 1975, 182). Například, The Warburg Institute v Londýně, jež vznikl z osobní knihovny Abyho Warburga a v roce 1921, se stal výzkumným ústavem kulturní historie, roku 1933 se přestěhoval z Německa do Londýna. Zabývá především kulturní historií, dějinami umění, zejména v renesanci. Jeho cílem je podporovat a provádět výzkum interakce kultur pomocí vizuálních materiálů. Specializuje se na vliv tradic v evropské kultuře od středověku do moderní doby (<http://warburg.sas.ac.uk/>). Další ústav se nachází v Krems an der Donau v Rakousku. Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ústav pro hmotnou kulturu středověku a počátku novověku je od roku 1969 výzkumné zařízení Rakouské akademie věd. Ústav se specializuje na systematické shromažďování a dokumentaci středověkého obrazu. Jeho cílem je zkoumat každodennost na podkladech hmotné kultury, jako nejčastější zdroje využívá hmatatelné produkty a obsahy obrazů a textů (<http://www.imareal.oeaw.ac.at/>).

4 KAŠPERSKÉ HORY – KOSTEL SV. MIKULÁŠE

Hřbitovní kostel v Kašperských horách je trojlodní bazilikou s prodlouženým chórem o polygonálním závěru, pětiboce uzavřeným presbytářem, který je sklenut křížovou klenbou paprscitého závěru. Klínová žebra vybíhají z půl válcových přípor s kalichovými hlavicemi a jehlancovými konzolami, zatímco neobyčejně úzké boční lodi, které se otvírají do hlavního prostoru masivními arkádami na čtverhranných pilířích, se prezentují v dnešní době již plochým stropem, který nahradil dřívější klenební pásy. Rovněž hlavní loď, která je oddělena od presbytáře hrotitým triumfálním obloukem a je stejně vysoká jako presbytář, má dnes plochý, trámový, ornamentálně malovaný strop. Čtvercová původní věž je vklíněna mezi chór a levou boční loď. Dochované střílnové okénka ve věži poukazují na někdejší fortifikační význam. Kostel lze zhruba datovat do

první čtvrtiny 14. století. Tomuto datu napovídá i rok 1330, který je vyobrazen v medailonu nástěnné malby na evangelijní, pravé straně presbytáře. Svým zvláště pojatým trojlodím se kostel svatého Mikuláše vymyká z běžných sakrálních staveb kolonizačních městských kostelů. Jeho rozměry a umělecké pojednání ho řadí do farních, městských kostelů původní hornické osady, která se kolem rozkládala (Poche 1978). Dále se také uvádí, že kostel nechali vystavět tamní horníci a měl obdobnou funkci jako chrám sv. Barbory v Kutné Hoře (viz kap. 11), (Horpeniak 2001). Po ikonografické stránce by tomu nasvědčoval motiv Umučení 10 000 rytířů, příznačný do hornického prostředí (Plátková 1980). V Kašperských horách se totiž rýžovalo zlato ze Zlatého potoka. V předhusitském období zde bylo v provozu téměř čtyřicet dolů a řada štol. Těžily se zde křemenné žíly obsahující zlato ve formě prášku a zrněk (Fröhlich 2006). Dodnes jsou zde viditelně patrné pozůstatky důlního provozu a dále této skutečnosti nasvědčují pomístní názvy. V krajině jsou i místy zachovány relikty po významné obchodní cestě, zvané Zlatá stezka (Kubů – Zavřel 1998).

4.1 Votivní triptych

V první třetině 14. století se zde ve velmi značné míře projevuje laicizace (Plachá 1937), která je patrna na votivní malbě v kněžišti (viz obr. 1) a to míšením prvků náboženských a tehdejší současnosti. Malba je datována nápisem v kruhovém medailonu do roku 1330, což vyplývá z úmrtního nápisu kněze Fridrika, pod pravou částí trojdílného obrazu, představujícího kněze, sloužícího mši svatou. Velká, šířkově vinutá malba na stěně závěru mezi příporami je v podstatě votivní triptych, členěný architekturou. Bohatě zdobená architektura je pojmána jako dělení jednotlivých částí, ale též jako prostředí. Tato malba je nejzachovalejší, ostatní jsou značně poškozené vlhkostí kostela. Celý triptych je kompozičně velmi primitivní, jeho ikonografický rozbor, typologie a sloh neodporují datu, které napomáhá k přesnému zařazení malby a to do

roku 1330. Artefakty vyobrazené na této malbě pomáhají k určení prostředí, architektury a k rekonstrukci mešního obřadu.

4.1.1 Zobrazení kněze při mši svaté

Kněz sloužící mši u oltáře (viz obr. 1) je ikonograficky zajímavý námět, mimo jiné je zachován v české nástěnné malbě v Jindřichově Hradci a v Průhonicích. Původ tohoto námětu je zapotřebí hledat v knihách s biblickými texty (Pešina 1959, 201). Analogické zobrazení kněze sloužícího mši, vidíme v rukopise Legendy o sv. Hedvice, kde rovněž stojí kněz ve stejném ústroji s pozdviženýma rukama před oltářem, na němž stojí kalich a svícen. Též prvky architektury tak, jako náznak kostela se shodují s tímto rukopisem (Plachá 1937, 27). Na obrazu jsou patrné přemalby, tvarové deformace, které jsou značně viditelné. Příkladem uveďme kalich, který se rýsuje v dvojitým provedení. Starší, je širší, znázorňuje ho červený obrys.

Kněz na nástěnné malbě je ztotožňován s místním knězem Fridrikem (Pešina 1959, 80, Plachá 1937, 26), jehož jméno je uvedeno pod obrazem v kruhovém medailonu. Je zobrazen v interiéru kostela, u oltáře, kde slouží mši, přímo při aktu proměňování. Má zdvižené ruce, jejich znázornění symbolizuje, že v nich drží s největší pravděpodobností hostii, která ovšem není v dnešní malbě viditelná. Tímto, nezměněným způsobem byl akt přeměňování zobrazován všude a je i dodnes. Výjev úzce souvisí s vývojem mešního obřadu, kdy jde o přeměnění hostie v tělo Kristovo a stal se vrcholným okamžikem mše. Způsob pozdvihování hostie je znám od 12. stol., kalicha od 14. století (Schmitt 2004, 256). Kněze označuje tonsura, je znázorněn z poloprofilu, vysoké štíhlé postavy, s poměrně malou hlavou. Jeho pohled je stočen k pozdviženým rukám. Je oděn v bílou albu se zelenými lemy a černou kausuli, která je modře podšita. Černá barva svědčí nejspíš o sloužení zádušní mše (Plátková 1980) a je symbolem smrti a smutku (Kybalová 2001, 137). Kněz stojí před oltářní mensou, která je přikryta zlatožlutou pokrývkou – antependiem, na její horní desce je zobrazen zlatý kalich a svícen s hořící

svící. Právě i svíce by odkazovala na zádušní mši, jelikož při pohřbu, kolem neživého těla byly již ve středověku rozsvěcovány (Royt 2004, 22) a na reliktní malbě tohoto tématu v Průhonicích známa není (viz kap. 5.1.3), (viz obr. 9, 10). Svíce se ale používala běžně při křesťanských obřadech a byla součástí liturgie (viz kap. 11.1.1.1), (viz obr. 89, 90). Pokud vezmeme v potaz myšlenku černé barvy kausule, která naznačuje sloužení zádušní mše, což by mohlo souviset s nápisem v medailonu, týkající se smrti plebána Friderika, nebude zde zobrazen tento kněz, ale s největší pravděpodobností jeho následovník.

4.1.2 Zobrazení kostelní architektury

V prvním okně, v architektonickém triptychu, je zobrazen kněz sloužící mši, v druhém svatý Mikuláš, kterému je kostel zasvěcen a v posledním vidíme klečícího donátora Chugnera, jméno nám sděluje druhý nápis v malbě (Pešina 1959, 80) a sv. Dorotu s Ježíškem, jenž jí podává proutěný košík s květinami (viz obr. 1). Z tohoto ohledu můžeme soudit, že jde o vyobrazení architektury v těsném vztahu na sakrální prostředí a k jeho církevním i světským patronům v první třetině 14. století. Sakrální architektura je zde vyznačena schématem dvouvěžového průčelí s trojúhelníkovým štítem. Střechy jsou z části kryty pálenou krytinou, dále jsou zde znázorněny štíty se zdobnými prvky, jako jsou vimperky a fiály (Srov. 1987). Okna ve věžích jsou znázorněny úzkými štěrbinami s lomeným obloukem, obdélnými tmavými otvory, nebo kruhy s čtyřlístou kružbou. Malíř se zde snažil použít i perspektivu, která je viditelná znázorněním chórového závěru nad obrazem kněze a zároveň se snažil o zachycení různých detailů. To, že architektura v tomto ohledu nehrála jen roli členění, ale byla pojmána i jako sakrální stavba znázorňuje zvon, umístěný ve věži.

Zvon, uchycen ve zvonové stolici, je také vyobrazen v nástěnném cyklu svatého Benedikta v kostele sv. Benedikta v Krnově (viz obr. 2). Jeho kněžiště je z 1. poloviny 13. století. Společně s apsidou tvoří, po barokní přestavbě v letech 1769 – 72 sakristii, dnes oddělenou od

hlavního chrámového prostoru. Pozdně románské čtvercové pole presbytáře bylo ve 14. století zaklenuto křížovou klenbou s jemnými hruškově profilovanými žebry. V kněžišti se nacházejí nástěnné malby pocházející z 13. a 15. století. Z pozdější doby jsou výjevy ze života sv. Benedikta (Prix 2009). Zde je ve výjevu v druhém pásu maleb zobrazen Benedikt vpravo dole v prostém bílém rouše, s nimbem. Odešel do ústraní, aby pobýval osamocen při rozjímání v jeskyni nedaleko Subiaca. O jeho tamním pobytu věděl mnich Romanus z nedalekého kláštera, který mu do skalní sloje po zazvonění zvoncem spouštěl jídlo (Všetečková 2009, Kybalová – Lunga – Vácha 2005, 14). Mnich s tonzurou, oblečený v benediktinském rouchu, je zobrazen na balkonu, který drží konzoly. Spouští provaz s košíkem a druhou rukou tahá za provaz zvonu. Stavba je znázorněna s okny ve starším románském slohu. Je zde ale dobře patrný detail dřevěné rámové konstrukce, zvonové stolice, která je upevněna nosníky na vrchol stavby. Znázorněn je mírně prohnutý práh se zavěšeným zvonem, krytý doškovou stříškou. Tato zobrazená zvonová stolice pro umístění jednoho zvonu je patrná dodnes, jen z konstrukčního hlediska s rovným prahem a nosné sloupky bývají navíc opatřeny šikmými vzpěrami (Lunga – Solař, 2010).

Vzhledem k malé detailnosti a dochování maleb, nemůžeme blíže soudit o tvarech zvonů (viz obr. 1, 2, 11, 70). Víme jen, že jeden z nejstarších zvonů z roku 1335 se nalézá v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Havlíčkově Brodě (Kybalová – Lunga – Vácha 2005, 42) a datací by zhruba odpovídal zvonu vyobrazenému v Kašperských Horách. Tento zvon se ale od mladších zvonů liší tvarem širokého kalicha, jehož žebro ještě není profilováno do typické křivky. Z vyobrazení se domnívám, že by zde mohl být znázorněn typický profil zvonu a malíř tedy zjednodušil, zmenšil jeho tvar nebo ho již znal.

5 PRŮHONICE – KOSTEL NAROZENÍ PANNY MARIE

Na místě nynějšího průhonického zámku původně stála zemanská tvrz, chráněná rybníkem a prudkým svahem. Původním majitelem průhonického panství byl zemanský rod, píšící se „Z Průhonic“. Také nejstarší známý zápis o Průhonicích, datovaný roku 1289, potvrzuje, že byl majitelem Zdislav z Průhonic a vsi dominovala románská tvrz z 12. století, při které stál jednolodní kostel s pravouhle uzavřeným presbytářem. Původně byl románským tribunovým kostelem (Sedláček 1988, 238). K této době náleží obvodové zdivo lodi a věž, která je prolomena dvěma řadami sdružených románských oken s půlkruhovým závěrem. Presbytář je mladší, z doby po roce 1300, zaklenutý dvěma poli křížové klenby, profil žeber je klínový. Ve 14. století byl kostel Narození Panny Marie farním kostelem (Podlaha 1907, 146).

5.1 Nástěnné malby

Složitost vztahů mezi různými malířskými obory dokumentují nástěnné malby kostela v Průhonicích u Prahy. Jejich námětovou, kompoziční a zčásti i slohovou příbuznost s Pasionálem abatyše Kunhuty lze odvozovat od toho, že průhonický malíř měl jako předlohu tento iluminovaný rukopis (Matějček 1926), z něhož převzal postavy světců pod arkádami, rytíře na koni a obraz Krista Trpítele, obklopeného nástroji umučení (Matějček 1922). Kostel byl vymalován zřejmě po stavebních úpravách v první třetině 14. století. Malby jsou povětšinou považovány za lineární a jejich vznik se klade podle typologického rozboru do let 1330 – 1470. Podle výtvarného projevu pochází pravděpodobně ze dvou různých vývojových období, jsou zde spojeny biblické a moralizující náměty, v nichž převažuje linie, barva je pouze doplňková (Všetečková 1999, 140, Pešina 1959, 183).

5.1.1 Jezdec na červeném koni

Na jižní zdi lodi kostela je torzálně zachován námět jezdce na červeném koni (viz obr. 4). Malba je datována kolem roku 1340 (Všetečková 1999, 144). Rytíř míří hrotem kopí na hrdlo sklánějící se postavy muže s červenou vévodskou čapkou. Ten je oděn v zeleném dlouhém rouchu přepásaném opaskem, na němž je upevněn meč. Vidíme hlavici jílice, čepel je chráněna pochvou (viz kap. 7.1.2). Obě jeho ruce již bezvládně klesají k zemi.

Postava jezdce na koni je porušena oknem. Vidíme jen část zbroje, holenní plát s kolením kloubem, jež je k noze přichycen pásky (viz kap. 12.1.1.1). Noha je upevněna ve třmenu. Na trupu koně je znázorněna část pochvy meče. Dále je zde znázorněn detailně propracovaný postroj koně, kompletní ohlávka s udidlem, na rozdíl od vyobrazení postroje výpravné scény v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně (viz kap. 7.1.2) a zdobené sedlo. Rytíř drží v levé ruce opratě, ta je znázorněna jen částečně a vidíme, že nebyla kryta rukavicí. V pravé má napřažené kopí (viz kap. 7.1.2) s bílým praporcem s červeným křížem. Z postroje koně, ohlávky, se nejčastěji dochovávají kovové části, jako jsou udidla a přezky. V ikonografickém materiálu vidíme vždy jen jeho jednu konečnou kruhovou část, do které byly zachyceny otěže. Jednoduché dvoudílné, symetrické udidlo s velkými kruhy bez postranic, které je kloubově spojeno, je velmi častým nálezem. Jelikož nevidíme jeho spojení, nemůžeme určit jeho přesnou dataci, víme ale, že bylo běžně užíváno do 13. stol. (Kouřil 1979, 133).

Interpretace této malby není úplně jednoduchá. Velmi často byla chápána, jak sv. Václav pokořuje Radslava, tomu však neodpovídá znázornění praporce. Znakem sv. Václava byla většinou orlice. S křížem v bílém poli byl spojován sv. Jiří. Toto vyobrazení bílého praporce s červeným křížem přísluší řádu německých rytířů. Zůstává otázkou, zda je zde vyobrazen historicky doložitelný výjev, nebo je zde zachycena

podobná scéna, jako se dochovala v Pasionálu abatyše Kunhuty (viz obr. 5), (Všetečková 1999, 144, Matějček 1922).

5.1.2 Bolestný Kristus s nástroji umučení

Na druhém poli severní stěny je znázorněn ikonograficky pozoruhodný Bolestný Kristus s Arma Christi, nástroji umučení (viz obr. 6), datovaný do roku 1340 (Všetečková 1999, 143). Tento dobově oblíbený ikonografický motiv souvisel se zvýšeným eucharistickým kultem, postava Bolestného Krista se často pojila k svátku Božího těla (Všetečková 2009, 9). Uvádí se, že předlohou této malby byla iluminace z Pasionálu abatyše Kunhuty (viz obr. 7), z doby 1312 – 1321 (Pešina 1959, 183, Matějček 1926). Přesto je vidět řada odlišností ve zmíněných kompozicích. Na nástěnné malbě v Průhonicích je Bolestný Kristus znázorněn v okamžiku, kdy byl přibit dvěma hřeby k suppedaneu, opoře pod nohama kříže. Kristus je znázorněn na kříži zelené barvy, v okamžiku před snímáním z kříže (Všetečková 1999, 144), což znázorňují jeho ruce, na kterých jsou patrné rány po hřebech, jež jsou sepnuty před hrudí. Hřeby zůstaly v rameni kříže. Tělo kryje jen bílá bederní rouška. Že šlo o okamžik před snímáním, by naznačoval také vyobrazený žebřík, který je ovšem znázorněn i v jiných příkladech tohoto vyobrazení. Zvláštní jsou ale červené, krvavé, stoupající stopy chodidel, znázorněné mezi jednotlivými příčkami žebříku. Vysvětlení s žebříkem a stopami vypadá velmi jednoduše, jenomže Ježíš nestoupal na kříž po žebříku, protože přibíjení na stojícím kříži je prakticky neproveditelné. Kříž by pod úderu kladiva pružil a ukřižování vyžadovalo hodně silné rány. Vždy se přibíjelo na zemi, u paty kříže byla vykopána jáma. Kříž byl do ní zčásti zapuštěn a vztyčen i s ukřižovaným člověkem. Kolem kříže jsou dále znázorněny nástroje umučení a jiné souvislosti spojující tento akt. Vidíme sloup s provazem, meč, sekeru, pochodeň, důtky, halapartnu a nůž, použitý při obřízce. Na pravé straně je dále znázorněna hlava muže s nimbusem a ženy, jejíž hlava je zahalena rouškou. Nad nimi je znázorněn kohout, můžeme usuzovat, že jde o svatého Petra, který měl Krista po jeho

zatčení zapřít. „*Nezazpívat' dnes kohout, až právě třikrát zapříš, že neznáš mně*“ (Lk 22, 31 – 34), (Lk 22, 54 – 62). Dále je zde znázorněna trnová koruna, opakující se vyobrazení ruky, symbol slunce a měsíce. Tyto dva symboly se velmi často objevují na vyobrazení Ukřižování Krista, jejich symbolika není ovšem jednoznačná. Můžeme poukazovat na smrt Kristovu, kdy zemřel v záři zapadajícího slunce a nastupující luny. Srpek měsíce je obrácen ke slunci, což může poukazovat na to, že Kristus trpí za lidstvo dnem i nocí i že ustupující měsíc znázorňuje synagogu, kterou nahrazuje slunce, církev (Royt – Šedinová 1998, 12). Levá strana vyobrazuje tvář Krista v podobě Veraikonu, kameny, Kristovo roucho, kostky, jimiž žoldněři o ně hráli, vědro, hrozen vína, houbu, rombické kopí nasazené na dřevěnou násadu a listové hroty kopí s tulejí (viz kap. 7.1.2). Kalich je umístěn pod Kristův pravý bok a prýští do něj jeho krev z rány. Zvláštní je i profil mužské hlavy, v typickém židovském špičatém klobouku, jež plivá Kristovi do tváře.

Pod tímto vyobrazením se nachází dnes již zcela neúplný nápis psaný gotickou minuskulí, který vychází ze světící listiny datované rokem 1187, v té době uložené do románského oltáře (Podlaha 1906). Listina byla objevena při gotické přestavbě, kdy byla zbourána románská apsida i s oltářem. Text listiny byl následně vypsán na severní zeď, pod tento výjev. Zmíněný rok nemůžeme v tomto ohledu přiřazovat ke vzniku malby, jako v případě kostela sv. Mikuláše (viz kap. 4.1), již proto, že o události z románského období nás zpravuje gotická minuskule. Text na zdi není zcela úplný, je srozumitelný a dozvídáme se z něho, že roku 1187 byl konsekrován kostelník Průhonický Pražským biskupem Jindřichem (Podlaha 1906).

Bolestný Kristus s nástroji umučení je znázorňován relativně běžně v nástěnné sakrální malbě. Výjev z Průhonic, je nejbližší Pasionálu abatyše Kunhuty, i když je oproti tomuto podání pozměněn a je zde víc znázorněna bolest Kristova utrpení. Další podobné motivy tohoto vyobrazení, v podstatě velmi kompozičně pozměněné, kde jsou zachyceny jen části z výše uvedených předmětů, se nachází příkladem

v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách (viz obr. 3) a sv. Markéty v Lučici (viz obr. 8).

5.1.3 Kněz sloužící mši

Na západní stěně pod kruchtou v severní části je znázorněna černou kresbou dnes již značně poškozená a ne zcela dochovaná kompozice mše svaté, která byla vytvořena v první čtvrtině 14. století (Pešina 1959, 187). Z nástěnné malby i z její fotografické dokumentace toho dnes již mnoho nevyčteme (viz obr. 9), existuje ovšem její zkreslená podoba (viz obr. 10). Malba mohla být volně inspirována světící listinou, kde je zmiňován sv. Stanislav a mohl by být volně ztotožňován s celebrujícím knězem. Před oltářní menzou, zakrytou antependiem, na němž stojí kalich (viz kap. 11.1.1.1), je zobrazena ne zcela dochovaná postava kněze v pontifikálním rouchu. Je znázorněn od části hrudníku dolů, jeho hlava byla zničena na úkor mladších stavebních úprav. Z naznačené draperie můžeme usuzovat, že má zdvižené ruce, tudíž je v tomto výjevu opět znázorněn při aktu pozdvihování (viz kap. 4.1.1). Za knězem klečí postava muže, nejspíše jáhna, oděného v dlouhý plášť s trychtýřovými rukávy, jenž v levé ruce drží hůl a v pravé ruce zvon. Symbolika zvonu se pojí s náboženským účelem. Malý zvonek, nazýván antonínský, byl závěsný na hůl (Heinz – Mohr 1999, 307) a jeho plné vyobrazení i s holí je na nástěnné malbě v lodi kostela Sv. Jana Křtitele (viz kap. 8.1.2), (viz obr. 66). Zvon byl patrně sejmut z hole, bylo s ním zvoněno při mši svaté. Zvonky se při tomto aktu objevují a zvoní dodnes.

6 KARLŠTEJN – VELKÁ VĚŽ

Datum založení hradu uvádí rok 1348, kdy byl Karlštejn ještě nedokončený. První zmínka je ze samého počátku 50. let, byl první českou stavbou Karla IV. a souvisí se skupinou hradů donjonového typu

(Durdík 2000, 247). Jeho ideový program má typickou středověkou trojstupňovou symbolickou strukturalizaci (Švastal 1987, 17).

Velká hranolová čtyřpatrová věž se zděnými štíty a ochozem, je zastřešena sedlovou střechou. Byla vybudována jako samostatná stavební jednotka, stavebně dokončena roku 1357 (Chudárek 2006, 115) s vlastním opevněním a sloužila jako obytná rezidence. K její jižní obvodové zdi byla přistavěna v letech 1362 – 63 schodišťová věž a místnost v druhém podlaží přeměněna na kapli sv. Kříže. Schodiště zajišťovalo reprezentativní přístup do této kaple (Kuthanová – Žižka 1993).

6.1 Nástěnné malby

Tématika životních příběhů nejstarších světců nějak zvlášť se speciální karlštejnskou ikonografií nesouvisí, jsou to však oblíbené legendy nejuctívanějších (Fišer 1996, 156). Klasické ikonografické schéma zaujímá kaple sv. Kříže, jejíž malby jsou slučovány s Mistrem Theodorikem, mezi roky 1357 – 1365 (Dvořáková 1978, Pavelka 1949, 135). Objednavatelem maleb ve Velké věži, patrně i autorem obsahové koncepce byl Karel IV (Bartlová 2006). Točité schodiště je rozděleno podestami do dvanácti úseků a osvětleno sedmi pravoúhlými okny, která jsou vložena do zkosených ostění v síle zdiva. Stěny schodiště pokrývá od přízemí až po vchod do kaple sv. Kříže cyklus maleb ze života sv. Václava, 28 obrazů a 9 obrazů se týká legendy o sv. Ludmile (Bareš – Brodský 2006). Mimo to jsou zde znárodněny čeští panovníci a královny přemyslovského rodu a hrající, zpívající andělé. Určité scény z obou legend poukazují na volné použití předlohy Velislavovy bible (viz obr. 12, 14, 18, 19, 24, 26) a Liber depictus (Dvořáková 1961). Malby podle novějších bádání poukazují na mistra Osvalda a jsou datovány do roku 1365 – 1367 (Hlobil 2006), jejich základem je obrysová linie, barva mněla jen funkci modelující.

6.1.1 Stavba kostela s pomocí lešení a kladkového jeřábu

Tato část zobrazení v legendě o sv. Ludmile zachycuje stavbu kostela Panny Marie na Pražském Hradě (viz obr. 11), jež byla iniciována z jejího popudu (Dvořáková 1961). Vidíme zde postup stavby, částečně již vystavěného kostela s gotickými prvky, který má lehkou dřevěnou konstrukci, markýzu, umístěnu nad sedlovým vchodovým portálem. Na to, že jde o stavbu kostela, poukazuje mimo jiné, dřevěná zvonice se zvonem, která je součástí střechy. Analogii nacházím s vyobrazením (viz obr. 2), (viz kap. 4.1.2). Postup stavby znázorňuje skupina dvou zedníků, pracujících na provizorním, konzolovém, dřevěném lešení. Zedník v popředí, je zobrazen v krátké tunice a plátěné čepici, v ruce drží zednickou lžíci (viz kap. 7.1.3.11), (viz obr. 54). Je zde znázorněna jednoduchá dřevěná konstrukce středověkého jeřábového zařízení s dřevěným kolovým pohonem, který fungoval za pomoci lidské síly. Pomocí kladky je v tomto zobrazení vytahován dřevěný kbelík s maltou. Ten je zavěšen na háku, který visí na napnutém laně.

Při stavbách vyšších stěn se používalo lešení, vkládané konzole. Pro konzolové lešení se na vrchní vnější stranu zdiva pokládaly a posléze zazdívaly kusy tyčí či dřevěné kulatiny, jež přesahovaly přes okraje tak, aby se na vyčnívajícím konce mohla položit prkenná deska. Dokladem jsou dodnes patrné otvory ve zdivu, někdy i se zbytky dřev uvnitř. Těžká břemena byla vytahována pomocí závěsného, kladkového jeřábu na lidský pohon, který je ikonograficky doložen z Velislavovy bible (viz obr. 12) a v jednom člověku to mohlo být až 400 kg (Škabrada 2000). Vytahování kbelíku pomocí tohoto stroje je poněkud absurdní. Na tomto vyobrazení není zachycen závěsný systém, ale jen poběžní kolo a samotné rameno jeřábové konstrukce s kladkou. Replika historického, ručně tesaného závěsného jeřábu na lidský pohon, podle vyobrazení z výše zmíněné bible je momentálně k vidění na hradě Točnicku.

6.1.2 Mletí mouky a pečení hostií

Na plošném výjevu v otevřené architektuře je znázorněn sv. Václav, jak mele mouku, připravuje hostie a posléze je odnáší do chrámu (viz obr. 13). Nejprve sedí v nízké síňce u ručního kamenného mlýnku, žernovu, který stojí na odstupňovaném soklu (viz obr. 15). Třecí plochy oblých kamenů drtí zrna na mouku, která se sype do připravené misky. V časném středověku si rolníci sami mleli mouku na rotačních žernovech, které měly kontinuitu již od pravěku a udržely se neobyčejně dlouho, ještě v době, kdy už se mlelo ve vodních mlýnech. Malíř zde znázornil velmi realistický, byť v této době již trochu archaický ruční žernov s kulatým otvorem a kličkou. Spodní kámen, ležák, byl pevný, vrchní běhoun se otáčel podél osového čepu. Mlýnek se roztáčel ručně pomocí dřevěné kliky. Mletivo, po prvním mletí ještě na hrubo, propadalo do výsypného otvoru, na který byl nasazován žlábek. Tento proces se musel několikrát opakovat, než byla mouka jemná. Nálezy částí žernovů jsou z plošného výzkumu zaniklé středověké vesnice Pfaffenschlag doloženy jen z jednoho domu a svědčí o vyčlenění mlynářského řemesla ve středověku (Nekuda 1975, 154).

Pečení hostií se odehrává nad otevřeným ohněm. Sv. Václav sedí na dřevěné stoličce, v levé ruce má železné kleště, oplatnice, s velkými obdélnými plochami na dlouhých rukojetích a v pravé drží dřevěnou hlubokou lžici, tou nalévá těsto z nekvašené pšenice mezi plochy kleští. Oplatnice jsou ale známy kruhového tvaru (viz obr. 16), čemuž napovídá i tvar hostie. Uvnitř kleští byly ručně vyryty náboženské motivy v matricích, jež se obtiskly do hostie. Zde se malíř dopustil konstrukční chyby, podle vyobrazení z Velislavovy bible (viz obr. 14), na tvaru jejich ploch. Zlomek drobné lžičky, vyřezané z jednoho kusu dřeva je znám z Hradiště u Davle (Richter 1982, 192). Oplatnice se následně sevřely a daly nad oheň. V tomto případě je zde znázorněn otevřený krb s dymníkem ústícím do střechy, která je kryta pálenou střešní krytinou. Upečené hostie jsou znázorněny v misce, kterou následně sv. Václav odnáší k otevřeným dveřím kostela, který je zobrazen ještě jako románská architektura.

Je velmi pozoruhodné, že v tomto výjevu jsou obsaženy prvky archaické, tím je myšlen žernov, prvky moderní, jež byly uplatňovány jen na hradech, zde poukazují na krb a již zastaralá románská architektura rotundy. Ze znázorněné architektury vyplývá, že si malíř musel uvědomovat jednotlivé slohy. Zde znázorňuje románskou stavbu a na protilehlé stěně schodiště stavbu gotického kostela (viz kap. 6.1.1). Pojetí románské architektury by také odkazovalo na zmíněnou předlohu Velislavovy bible a záměrného použití historismu.

6.1.3 Zemědělské práce, setí, okopávání, žnutí a mlácení obilí

Sv. Václav je v tomto cyklu znázorněn s nimbusem, jako mladý bezvousý muž v knížecí čepici v dlouhém, bílém přepásaném šatě. Tato část cyklu je zobrazena jako krajinný výjev. Sv. Václav zde vykonává typické zemědělské práce, které se váží na určité měsíce rozložené v kalendářním roce. Nejprve pravou rukou seje do zorané půdy zrnka obilí (viz obr. 17). Ruka opisuje zeširoka oblouk, aby semeno pokrylo celý záhon. Je zde znázorněn s plátěnou rozsívkou, kterou má zavěšenu přes pravé rameno, v levé ruce, v úrovni pasu drží její druhý cíp. Přes rameno bývala upevněna na uzel. Plátěná rozsívka byla nejběžnější, máme ji doloženou ale jen z ikonografického materiálu. Další možný způsob bylo rozsévání z proutěné ošatky, tento výjev je znázorněn ve Velislavově bibli (viz obr. 18). Na pozadí vypadá, že je ještě vyobrazen stojící pytel patrně plný obilí.

Sv. Václav je v další části zobrazen v ohnuté pozici a obouřč svírá napřaženou motyku (viz obr. 20). Kovová násada motyky s tulejkou je nasazena na dřevěné rukojeti. Dále je sv. Václav zobrazen, sklánějící se k obilnému poli (viz obr. 22), které tvoří pozadí výjevu. V pravé ruce svírá držadlo půlkruhového kovového srpů, jež bylo nasazeno trnem na ostří. Tím pak utíná klasy obilí, které přidržuje levou rukou. Na zemi leží tři snopy, patrně svázané povřísky. Tyto dva zemědělské nástroje, jejich kovové části, jsou častým nálezem ze zaniklých středověkých vesnic. Z malby nejsem schopna vyčíst bližší specifikaci, není rozpoznatelné, zda

byl srp rovnoběžně zakřiven, nebo zda byla čepel zalomena. Uřezané klasy obilí, jsou následně položené na zemi. Sv. Václav do nich mlátí cepem (viz obr. 22). Cep se skládá z dlouhé násady, na kterou je na závěsu připevněno dlouhé břevno. Nález částí cepu je v archeologickém materiálu zatím ojedinělý. Kování cepu je doloženo ze zaniklé středověké vesnice u Slavonic, Pfaffenschlag (Nekuda 1975, 135), (viz obr. 23).

6.1.4 Práce na vinici – okopávání a sklizení hroznů vinné révy

Víno přišlo do střední Evropy z římské oblasti a bylo nezbytné pro církevní obřady a kláštery, jež zakládaly vinice. O vzniku vinic a pěstování vína nám říká své toponomastika, která odkazuje na pomístní jména. Široké motyky, kratce (Petrák 1912, 220) sloužily k okopávání, nejen vína. Nálezy typu širokých motyk s velkými trojúhelníkovitými listy, s různě zaoblenými rohy jsou častým nálezem (Richter 1982, 169), (viz obr. 21). Další nástroje sloužící k pěstování a sklizení vína byly železné lopaty a vinařské nože. Jako archeologický doklad vinařství lze s jistotou brát typický, vinařský nůž, zahnutý s výčnělkem. Příklad nálezu tohoto artefaktu uvádím ze zaniklé středověké vesnice Konůvky (viz obr. 27), (Měchurová 2002, 11).

Víno bylo od raného středověku oblíbeným nápojem. Tajemství jeho chuti záviselo na šlechtění révy, ale i na technologii zpracování, od šlapání v kádích, přes lisování a kvašení v sudech. V tomto ohledu bychom neměli opomenout postupné poznávání chemických vlastností látek, o které tento provoz opíral své znalosti (Nový 1961, 47). Již Karel IV. podporoval v okolí Karlštejna rozvoj vinařství, dodnes se zde, na přilehlém svahu, nachází vinice, s níž souvisí část vyobrazeného cyklu o sv. Václavovi.

Plošné zobrazení krajinného výjevu znázorňuje sv. Václava, jak okopává a posléze sklízí hrozny vinné révy na vinici, která tvoří pozadí této scény (viz obr. 25). Výhonky vinné révy jsou znázorněny již plodící, zpravidla s pěticípy listy. Nejprve révu v ohnutém postoji okopává

motykou, kterou svírá obouručně. Následně je zobrazen v podřepu, v pravé ruce drží nůž, kterým češe hrozny a ukládá je do připraveného proutěného košíku položeného mezi kmínky révy. Malba je ovšem i přes nedávné restaurování poničena a nelze z ní blíže určit podrobnější informace.

6.1.5 Vinný lis

Podoba dřevěného lisu se v podstatě nezměnila do 19. století. V říjnu dozrálo víno k vinobraní, sebrané hrozny se vysypaly do karbovníku a šlapáním bosýma nohama, nebo dřevěným tlukem se rozmačkaly na břečku, z té se v lisu vymačkal mošt, který se ukládal do sudů ke kvašení (Míka 1960).

Na vyobrazení je velmi dobře vidět tesařské řemeslo a výsledek jeho práce, který malíř znázornil v celkovém pohledu na vinný lis (viz obr. 28). Jeho rám tvoří mohutná dřevěná konstrukce postavená z dvojice silných sloupů stojících na mohutných podstavcích. Zdvojené sloupy mají mezi sebou malé příčky, vzpěry. Horní část tvoří pohyblivý, velký trám, břevno, které jedním koncem vychází z rámové konstrukce. V této části je otvor, kterým prochází dřevěný kůl se závití. Ty jsou znázorněny od jeho půlky nahoru, spodní část je hladká a je v ní kolmo vražen sochor. Pomocí síly, kterou sv. Václav vynaložil na páku, se i s ní otáčel celý kůl, který podle směru otáčení pohyboval břevnem. Uprostřed břevna je znázorněn na krátkém oválném kusu dřeva vlastní lis. Součástí lisu je dřevěná nádoba, skoro čtvercového tvaru, ležící na podpěrách, jež má na čelní straně otvor se žlábkem. Tím vytékala vylisovaná šťáva do dřevěného vědra, jehož součástí je kovová obruč. Ve dřevěné nádobě je znázorněn rmut, což byly již roztlučené hrozny. Pomocí tlaku vlastního lisu se odděloval mošt od slupek a vytékal žlábkem do připravené nádoby.

Pokud srovnám vyobrazení vinného lisu z nástěnné malby s reálným historickým lisem (viz obr. 32), který se dochoval ve značné míře na Moravě, docházím k závěru, že je na vyobrazení pohyblivý trám

podivně nakloněn. V reálu je a musí být rovný. Tato konstrukční chyba se ovšem opakuje i v dalším ikonografickém schématu vyobrazení. Příkladem uveďme klášter v Emauzích (viz obr. 30).

6.1.5.1 Klášter na Slovanech – Emauzy, Kristus ve vinném lisu

Založení kláštera roku 1347 a prvotní etapa jeho působení je úzce spjata s osobností krále a pozdějšího císaře Karla IV. Klášter byl projektován, aby na půdorysu města vytvořil znamení kříže, jako výraz zvláštního požehnání městu, v tomto případě Novému Městu pražskému. Rozvržení klášterních budov zachovává tradiční osnovu středověkých klášterů. Ke kostelu se na jih připojují konventní budovy, původně patrové, na čtvercovém půdorysu, které uvnitř uzavírají rajský dvůr. Monumentální klášterní kostel měl stejnou výšku hlavní i bočních lodí. Součástí klášterního areálu byl kostel sv. Kosmy a Damiána i hospodářská stavení. V průběhu stavby kláštera došlo ke změnám, které jsou viditelné dodnes. V počáteční fázi chyběl ambit, křížová chodba. Svědčí o tom zazděné okno u vchodu do refektáře (Simandlová 2008).

Srovnáním obrazových kompozic, jejich částí, zjistíme, že jsou mezi emauzským cyklem a cyklem maleb na Karlštejně znatelné shody (Krofta 1958, 28). Schodišťový cyklus připisován mistru Osvaldovi, se projevuje podobným výtvarným rukopisem i v Emauzích. Malířská výzdoba ambitu je dnes dosti poškozená. Je datována do 60. let 14. stol. a tvoří další ukázkou umění dvorského okruhu (Stejskal 2007). Výzdoba je provedena v duchu typologického paralelismu. Typologie je v křesťanských církvích způsob výkladu, který se pokouší objasnit Starý zákon na podkladě Nového zákona (Royt 2007, 291). Ke každé hlavní scéně, většinou ze života Ježíšova, jsou přiřazeny další dvě ze Starého zákona, jež nemají smysl samy o sobě (Kubínová 2006, 113). Jedná se tedy o typologický cyklus ze Starého a Nového zákona, který původně pokrýval všechny vnitřní stěny čtvercového ambitu, jež mají po sedmi polích s výjimkou severního křídla.

V patnáctém klenebním poli severního křídla, vpravo dole je znázorněn Mystický lis Kristův (viz obr. 29, 30), který se v podstatné shodě opakuje ve schodištním cyklu na Karlštejně (viz obr. 28), (Všetečková 1996, 132). Tento výjev patřil k méně známým (Všetečková 2007, 267). V křížové chodbě kláštera v Emauzích je zachycena velmi podobná konstrukce vinného lisu, chybí zde ovšem vlastní lisovací zařízení (viz obr. 30). Dřevěný kůl se závití je navíc nad břevnem opatřen dřevěnou hlavou. Nádoba, uprostřed lisu, je zatím prázdná. Ikonografické schéma znázorňuje Krista – vinaře, oděného v bílou polodlouhou suknicí, jak šlape hrozny ve velké dřevěné kádi, opatřené kováním. Právě kovové kování, různých rozměrů, dokládá existenci dřevěných nádob. Při výrobě rmutu šlapáním, také hrozny stloukal dřevěnou tyčí, tloukem, který byl na konci rozšířen nebo opatřen ploškou. Takto vytvořený rmut se posléze přelil do nádoby v lisu. I v tomto případě je zde velký trám podivně nakloněn. Dalo by se uvažovat o konstrukční chybě, téhož malíře, který se věnoval cyklu ve Velké věži na Karlštejně a tudíž mohl svou chybu zkopírovat. Vysvětlení nám do jisté míry podává vyobrazení téhož námětu v kostele sv. Jakuba většího v Pomezí nad Ohří.

6.1.5.2 Pomezí nad Ohří – kostel sv. Jakuba Většího, Kristus ve vinném lisu

Jednolodní obdélný kostel sv. Jakuba Většího má odsazený pravoúhlý presbytář, předsíň před západním průčelím a mohutnou boční věž, která má v dnešní podobě polygonální poslední patro zakončené cibulovitou bání. Původně se jednalo o románský kostel, doložený kolem roku 1200. Z nejstarších stavebních fází se zachoval chór a triumfální oblouk (Poche 1980, 134).

Malba Krista ve vinném lisu (viz obr. 31) byla objevena v nedávné době a nachází se v boční kapli kostela. Je datována do 15. století (Pekárková 2009). Tvůrce tohoto pozdně gotického vyobrazení podle odborníků pocházel z Alsaska a jeho rukopis není jinde v Čechách znám. Je zde zobrazen vinný lis s jednodušší konstrukcí, než v předchozích

vyobrazeních. Jednu část rámu tvoří dvojice sloupů spojených příčkami. Druhou stranu rámové konstrukce představuje jen kůl, který má z větší části znázorněny závit. Prochází posuvným trámem, který je v tomto případě již rovný, tedy znázorněn v reálném pojetí. Znovu, i zde chybí vlastní lisovací zařízení. V dřevěné obdélné nádobě stojí shrbený Kristus s nimbem, v bederní roušce, jak nese kříž. Jeho postoj a umístění symbolizuje, že je lisován společně s hrozny. Malba je plna eucharistické symboliky, jelikož při mši svaté dochází k přeměně vína na krev Kristovu.

6.1.5.2.1 Vysvětlení pojetí břevna ve vinném lisu

Břevno ve vyobrazení vřetenového vinného lisu v nástěnném cyklu v Emauzích (viz kap. 6.1.5.2), (viz obr. 30) a na Karlštejně (viz kap. 6.1.5), (viz obr. 28) není shodné s realitou, kdy má být rovné, jak tomuto dosvědčuje i zachovaný historický vinný lis z Velkých Bílovic, datovaný rokem 1836 (viz obr. 32), nejvíc podobný vyobrazenému. Nástěnné vyobrazení z kostela sv. Jakuba Většího z Pomezí nad Ohří (viz obr. 31) ukazuje, v čem spočívá ona konstrukční chyba. Pokud toto vyobrazení ještě srovnám s miniaturou Krista ve vinném lisu z Kutnohorského antifonáře (viz obr. 33), který je datován do roku 1471 a vznikl ve významné Pražské dílně iluminátora Valentina Noha z Jindřichova Hradce (Chytil 1896) a vyobrazením z Antifonáře opata Zikmunda (viz obr. 34), datovaného do konce 15. stol. z Kláštera premonstrátů v Teplé (Studničková 1998, 120), kdy je součástí lisu kříž nesený na Kristových zádech. Kříž je podobně nakloněn jako posuvný trám. Tato miniatura potvrzuje domněnku, že tehdejší umělci se v tomto vyobrazení uchýlovali záměrně k velmi smělé konstrukční deformaci, aby částí konstrukce vinného lisu proměnili v kříž, jakožto symbol Kristova utrpení (Husa 1967, 16).

7 SLAVĚTÍN NAD OHŘÍ – KOSTEL SV. JAKUBA VĚTŠÍHO

Slavětín byl ve 13. století trhovou vsí, kterou roku 1268 podstoupil Přemysl Otakar II. pražskému biskupství, kde byl nedlouho po tom založen hrad. Tento hrad je v pozdější době, roku 1376 zmiňován jako tvrz (Durdík 2000). Domnívám se, zda nešlo o tyn, středověké sídlo opevněné hradbou, na což by poukazovalo i složení slova Slavětín, jako Slavatův tyn.

Z původního románského kostela sv. Jakuba Většího je dnes dochována jen loď s půlkruhovými okénky a v interiéru kostela je z části patrná románská dlažba. Ke kostelu byla v I. polovině 14. století přistavěna gotická boční loď, která je křížově zaklenutá a polygonálně ukončena. Dnešní presbytář a zákristie jsou postaveny asi v 70. letech 14. století. Presbytář je zaklenut třemi poli křížové klenby a uzavřen paprscitým pětibokým závěrem. Plochy stěn jsou členěny vysokými okny s různě zdobenou kružbou a přímo do stěn se sbíhají pruty žeber. Kostel měl dříve dřevěnou zvonici, kterou nahradila v letech 1880 věž, přistavěná k lodi podle návrhu Josefa Mockera (Poche 1980).

7.1 Nástěnné malby sakrálního charakteru

Nástěnné malby v presbytáři kostela ve Slavětíně se nacházejí v pěti pásech. Jsou ikonograficky odlišné od většiny ostatních, zmenšením jejich měřítka a použitím námětů. Vypovídají svou narativností, postavy a malby zvířat jsou značně karikované. Kromě rozsáhlého mariánsko – christologického cyklu jsou v presbytáři namalovány obrazy představující umučení řady světců a votivní výjevy, které se pravděpodobně vážou k Mikuláši z Hazmburka a jeho strýci Vilémovi z Hazmburka. Malby byly necitelně restaurovány, byly odstraněny všechny nápisy, které určitá vyobrazení doplňovaly. Vznik těchto maleb lze se značnou pravděpodobností datovat do roku 1379, který datuje ozdobné písmeno „M“ v modrém poli a poukazuje na Mikuláše Zajíce z Hazmburka (Lůžek 1962).

7.1.1 Votivní scéna kostela

Výjev v horní řadě při vítězném oblouku, znázorňuje jednu z votivních scén (viz obr. 35), klečícího donátora Mikuláše z Hazmburka, který je oděn v zeleném plášti a podává kostelní architekturu. V ní je znázorněna postava s nimbusem, držící v ruce poutní hůl. Z tohoto můžeme usuzovat, že se jedná o svatého Jakuba (Remešová 1991), kterému je tento kostel zasvěcen. Kostel přijímá člen benediktýnského řádu v typickém rouchu. Patronátní právo ke kostelu měli mniši z benediktinského kláštera Porta Apostolorum v Postoloprtech (Všetečková 2000).

7.1.2 Výpravná scéna Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní

V dolním pásu začátku severní stěny presbytáře vidíme výpravnou scénu Klanění tří králů (viz obr. 36). Začíná průvodem koní s jezdcem v plátové zbroji (viz kap. 12.1.1.1), který má na hlavě kroužkovou kuklu a na ní železný klobouk. V pravé ruce drží kopí, jehož hrot je rombický, v levé ruce třímá kožené opratě. Vyjíždí s průvodem koní z městské brány. Typickým pozůstatkem kopí je jeho kovový hrot s tulejí a dochované nálezy se od sebe liší jak rozměry, tak proporcemi.

Město je obeháno hradbou s ochozem. Hradby jsou doplněny fortifikačními válcovými věžemi rovněž s ochozy. Za hradbami vidíme velkou oválnou věž s ochozem, vzhledem k tomu že nemá okna, jde opět o fortifikační prvek. Dále jsou znázorněny dvojice domů přiléhající k sobě štítily. Všechny domy mají sedlové střechy s keramickým páleným pokrytím a zdobné prvky na nároží. U jednoho domu vidíme arkádové patro a dům vedle je již znázorněn s komínem.

Průvod osedlaných koní vede vpředu muž v zelené haleně a kamaších (viz obr. 37). Halenu má přepásanou páskem, na němž je připevněn nůž v pochvě. Kožené pochvy jsou zachyceny z jímek a vlhčího

prostředí, ze kterého je organický materiál zčásti doložitelný. Koně mají jen nánosní část ohlávky, kovová udidla, která jsou pomocí přezky spojena s koženými otěžemi (viz kap. 5.1.1). Sedla jsou také kožená s přední a zadní rozsochou, podsedlím a bočnicemi. Nemají ovšem třmenový řemen, ani třmeny.

7.1.3 Sváteční Kristus

Kristus byl nejprve znázorňován jako přísný vládce byzantského typu, dále se měnil v laskavého prostředníka mezi Bohem a člověkem. Byl znázorňován jako trpitel s nástroji umučení, snímající hříchy lidstva (viz kap. 5.1.2), (viz obr. 6, 3, 8). Z této představy se vyvinul v české nástěnné malbě ve 2. polovině 14. století nový ikonograficky vzácný námět Svátečního Krista (viz obr. 38), který byl převzat z Anglie, kde se nástroje umučení proměnily na řemeslnické a zemědělské nářadí. Měly symbolizovat jedno z Desatera Božích přikázání – *„Pomni, na den sobotní, abys jej světil. Šest dní pracovati budeš a dělati všeliko dílo své. Ale dne sedmého odpočinutí jest Hospodina Boha tvého. Nebudeš dělati žádného díla, ty i syn tvůj i dcera tvá, služebník tvůj i děvka tvá, hovado tvé i příchozí, kterýž jest v branách tvých“* (Ex 20, 8 – 11), (Dt 5, 6 – 21). Je nejspíš pravdou, že toto vyobrazení souvisí s farní praxí a tudíž je zachyceno jen ve vesnických kostelech (Pešina 1959, 39). Gesta spojená s pracovní činností se v minulosti měnila podle technických prostředků, které měl člověk k dispozici, ať užíval holé ruce, nebo pracovní náčiní. Práce byla navíc považována za důsledek prvotního hříchu, tedy za trest a následné pokání (Schmitt 2004, 180). Tento výjev je v Čechách ojedinělý. Nachází se ve spodním pásu jižní stěny presbytáře jako jedna z posledních scén před závěrem.

Uprostřed na pahorku, pod nímž se odehrávají tři scény ze života lidu, stojí Bolestný Kristus s ranami po hřebech na končetinách. V popředí dolního rámu obrazu jsou znázorněni dva muži ve šlechtických oděvech, jak hrají v kostky (viz obr. 63). Vedle této skupiny jsou další dva pacholci, připravují kříž pro umučení Krista, jeden kříž drží a druhý do něj vrtá díru

(viz obr. 62). Ke Kristovým nohám pak přichází sedlák s pluhem. Kristus se zlatým nimbem, je oděn v bílé bederní roušce. Pravou ruku mu pak svírají rozevřené nůžky. Podobné nůžky, spolu s ovčáckými jsou archeologicky doloženy z tvrze Mstěnice (viz obr. 39), (Nekuda 1985, 127). Z jeho těla vyzařují paprsky, vedou k jednotlivým obrázkům, které jsou po dvou stranách obrazu. Jsou na nich zobrazeni řemeslníci se svými charakteristickými nástroji. Na levé straně je vyobrazen ostružník, kolář, kovář, švec, kupec a šenkýřka, vpravo vidíme zlatníka, mlynáře, řezníka, truhláře, zedníka, lukaře a hrnčíře (Všetečková 2000). Dolní partie pravého pásu je dnes velmi špatně patrná.

Různá výrobní odvětví se začala specializovat a rozdělovat v průběhu 13. století. Vesnické prostředí se soustřeďuje na zemědělskou výrobu a chov. Kdežto do měst, jeho suborbií se soustřeďuje řemeslná výroba, která vytvářela díla na vysoké technické a výtvarné úrovni, samozřejmě s přihlédnutím na soudobé měřítko doby. Toto rozrůznění mělo za příčinu rozvoj obchodu a místního i vzdálenějšího trhu. V tomto ohledu, není možné od věci vyobrazení levého pásu řemesel Svátečního Krista, kdy většina vyobrazení souvisí s cestami a obchodem. Principem specializace bylo odštěpování úzce vymezených výrobních odvětví od hlavního, mateřského řemesla. Řemeslník, který měl určité technické znalosti, omezené na určité řemeslo a popřípadě i povinnou výuku k příslušnému řemeslu. Pokud se rozhodl, že bude vyrábět jen jeden, určitý výrobek z výčtu tohoto řemesla, stával se specialistou (Janáček 1963, 38). Toto lze ve středověké v nástěnné ikonografii zachytit, jelikož řemesla byla vyobrazována s určitým, stěžejním artefaktem. Ze souboru hmotných a písemných památek můžeme usuzovat, že nejstěžejnější doba pokroku zemědělských a řemeslných nástrojů byla v období od 12. do 13. století. Dále se nástroje zdokonalovaly, ale nedoznaly zásadních změn. Dalším bodem je modernizace. V tomto ohledu musíme brát v potaz kontinuitu a obecně vžitou návaznost. Studium modernizace je pro středověk velmi složité, jelikož chybějí zprávy o genezi takřka všech technických vynálezů, dozvídáme se o nich až při jejich uplatnění. I ve

vyobrazení někdy zůstává znázorněn starší typ artefaktu, i když modernizací musel projít.

7.1.3.1 Ostružník

Jako první je zobrazen ostružník (viz obr. 40), pomocí tyčovitého nástroje tvaruje ostruhu. Na rameni ostruhu vidíme záchytné zařízení ve formě jednoduchého očka. Ramena téměř oválného průřezu jsou směrem dolů obloukovitě prohnutá a je na ně nasazen krček, který bude nejspíš zakončen krátkým hrotem. Ostruhy se nasazovaly na boty a sloužily k pobízení koní. Kromě této praktické funkce, jezdecké pomůcky, měly také nemalý společenský význam. Pokud je ostruha, jak předpokládám znázorněna s trnem, byl by na malbě znázorněn starší typ, který byl ve 13. stol. vystřídán ukončením s kolečky (Kouřil 1979, 132), (viz kap. 12. 1.1.1). Z hlediska archeologických nálezů, je ostruha relativně častým nálezem, jak ve vesnickém a městském, tak hradištním prostředí. Pro srovnání uvádím nález celé ostruhy, z hradiska Vysoká Zahrada, s jehlancovým hrotem a typickým tvarem datované do mladší doby hradištní (viz obr. 41), (Novotný 1979, 292).

7.1.3.2 Kolář

Pod ním je kolář, který výžlabníkem tvaruje kolo (viz obr. 42). To se skládá z dřevěného kruhového rámu, který byl vybaven kováním. Kola byla vyplněna paprscitě loukotěmi, které měly různou šířku. Loukotě byly spojeny s hlavou špicemi, paprsky byly naráženy do hlav, které byly často vykloněny. Někdy se i lepily přírodními lepidly, nejčastěji to byl tvaroh, někdy smíchán s vápnem. Kola nejčastěji tvořila část vozů. Spojovaly se silnými dřevěnými osami. Ty byly zakotveny zákolníkem, který byl nejprve dřevěný a posléze kovový (Vermouzek 1983). Dřevěné vozy a jejich části nejsme schopni archeologicky dohledat, jelikož jsou v našich podmínkách špatně uchovatelné, můžeme je rekonstruovat jen pomocí kovových částí a ikonografického materiálu.

7.1.3.3 Kovář

Dalším vyobrazeným je kovář, v pravé ruce má kladivo s kónicky se zužujícím zahroceným nosem a v levé drží ve výhňových kleštích podkovu, jedním ramenem opřenou o kovadlinu (viz obr. 43). Tyto kovářské nástroje, kladivo (viz obr. 45), kleště s kratší rukojetí než je patrné z archeologického dokladu výhňových kleští (viz obr. 44) a kovadlina, jsou doloženy z kovářské dílny ze zaniklé středověké vesnice Mstěnice (Nekuda 1985, 147). Podkova je zobrazena bez hmatce, což určuje dataci středověku. Její ramena končí výrazným, ostrým, hrotitým trnem a v rozšiřujícím se oblouku jsou patrné otvory pro hřeby – podkováky, ale nejsme schopni z vyobrazení určit zda, jsou otvory umístěny ve žlábků, který by pomohl s bližší datací (Kouřil 1979, 132). Podkova je ukončena ostrým hrotitým trnem. Domnívám se, že malíř chtěl zdůraznit vysoký, zahrocený ozub, který se mu ale nepovedl vztyčit kolmo. Pomocí ozubů jsme schopni určit bližší specifikaci podkovy (Šaurová 1979, 298). Podkovy, respektive jejich fragmenty jsou častým archeologickým nálezem z hradního, městského i vesnického prostředí.

Kovářství se ve středověku oddělilo od železářství, ale samozřejmě ho stále využívalo. To již v 10. století dovedlo kalit a popouštět. Mnohá specializovaná středověká kovodělná řemesla se tedy oddělila od kovářství a rozvíjela se vlastní cestou. Od 14. století byla kladiva v železárnách, poháněná vodní silou, která dávala tvar různým kovovým nástrojům a představovala tak pokročilejší techniku kovářství. Pro kováře, rukodělníka, pak stačil jen omezený výčet nástrojů, které potřebovaly okovat, opravit a dále to stále bylo podkovářství, jež bylo doménou malých kováren (Husa 1967, 95). Pro výrobu se používalo kujné železo vyráběné přímo z rud v nízkých šachtových pecích, takzvaných dýmačkách.

7.1.3.4 Švec

Následuje sedící švec (viz obr. 46), který si na kolena přidrží botu, gotickou škorní, koženým potěhem. Špičatá bota je naražena na kopyto a švec její podešev přirezává knejmem. Jedná se o drobný nožík, který jak z archeologických nálezů známe je zakončen trnem, na nějž se nasazovala nejčastěji dřevěná střenka. Švec využíval železné šídlo, knejp ke krájení kůže, dlátka s různě širokým ostřím, dřevěné kopyto, potěh a verpánek, na kterém seděl a pracoval s kůží. Ševcovské řemeslo bylo od počátku specializováno. Na novodělníky, ti dělali novou obuv a flekýře, či prtáky, kteří jen opravovali obuv starou (Hálková – Jahodová 1955, 41). Také na trepkaře, jež vyráběli dřeváky. Toto specializované odvětví ševcovského řemesla se vyskytuje ve 14. století jen velmi zřídka (Janáček 1963, 45).

7.1.3.5 Kupec

V předposledním okně levého pásu je vyobrazen kupec, nebo obchodník, oděný v hnědý plášť s dlouhou zelenou kápí, držící v pravé ruce malé kupecké váhy (viz obr. 47). Bronzové skládací vážky byly nalezeny na Hradišti u Davle (viz obr. 48). Jejich střední část je zploštělá, uprostřed provrtaná kruhovým otvorem, v němž upevňoval nýt tyčinkovitý jazýček. Navazující ramena vah se ke konci zužují a jsou opatřeny otvory, s kroužky, pro upevnění závěsu. Byla nalezena i dvojice misek se třemi pravidelně rozloženými otvory pro závěs při okrajích (Richtr 1982, 187). S vyobrazením, krom detailů a jazýčku jsou váhy totožné.

Obchod zajišťoval získání potřebných věcí, které nebyly k dostání, například různé druhy koření, sůl, olej, tuzemské ovoce, látky a mnoho dalšího. Nejprve byl odchod směnný, až posléze se zobecnil systém měř, vah a užívání kovových platidel, jejichž počátky sahají v českých zemích do 10. století. Od počátku 14. století se počítalo v Čechách na mince velké a drobné v jedné početní mincovní soustavě (Husa 1967, 100).

7.1.3.6 Šenkýřka

V nejspodnějším okně vidíme celou postavu ženy, která lije nápoj ze džbánu, baňaté nádoby s uchem do jiné vysoké nádoby bez nožky (viz obr. 49). Můžeme usuzovat, že lije víno do číše.

7.1.3.7 Zlatník

V pravém pásu od shora následuje zlatník, který pomocí malého kladivovitého nástroje dotváří zlatý mešní kalich (viz obr. 50), (viz kap. 11.1.1.1). Za kalichem je velmi nepatrně naznačena dřevěná skříňka na uschovávání obřadních nádob a hostií.

7.1.3.8 Mlynář

Mlynář je zobrazen s dřevěným čtvercovým předmětem. Můžeme usuzovat, že se jedná o síto a mlynář se právě chystá prosívat mouku (viz obr. 51). V podobném napřažení je znázorněn i sv. Václav ve Velislavově bibli (viz obr. 14), který právě prosívá, kulatým sítem, mouku.

7.1.3.9 Řezník

Pod mlynářem následuje vyobrazení řezníka (viz obr. 52). Jeho hlava je kryta kápí. Porcuje maso, hlavu kozla, ležící na dřevěném stole pomocí sekery. Na stole je rovněž položen nůž.

7.1.3.10 Truhlář

Dalším vyobrazeným řemeslem je truhlařina. Truhlář s velkým hoblíkem v obou rukách se právě chystá opracovávat předmět upevněný klíny v jednoduché hoblici (viz obr. 53).

7.1.3.11 Zedník

Zedník je oblečen v dlouhý hnědý plášť a na hlavě má nasazenou kuklu s kápí. Sklání se nad modelem stavby, jež je vyobrazen před ním. V ruce drží špatně rozpoznatelný nástroj. V překreslené podobě tohoto

vyobrazení rozpoznáváme špičatou zednickou lžící (viz obr. 54), (Lůžek 1962). Na vyobrazení z Velislavovy bible je také znázorněna trojúhelníková zednická lžice (viz obr. 12) a nálezem je doložena ze zaniklé středověké vesnice Pfaffenschlag (Nekuda 1975, 147), (viz obr. 55). Ze zbytku není ovšem rozpoznatelný její přesný tvar, zda byla ukončena špicí nebo plochou. Je ale patrný trn, na který byla nasazena dřevěná rukojeť. Nástroje využívané v tomto povolání byly sekery, kladiva, nebozezy a palice, jsou inventářem každého vesnického i městského domu a využíval je v podstatě každý.

7.1.3.12 Lukař

Další dvě povolání jsou již v podstatě nerozeznatelná. Vzhledem k tomu, že víme, že se jedná o lukaře (Všetečková 2000), můžeme z jeho postoje usuzovat o napínání tětivy a vyobrazení luku (viz obr. 56).

7.1.3.13 Hrnčíř

Poslední postavou v dolním pravém pásu je hrnčíř. Z jeho postoje nelze ovšem usuzovat použití hrnčířského kruhu (viz obr. 57). Na přelomu 13. a 14. století se přešlo od výroby na ručním kruhu k hrnčířskému se dvěma deskami, kterým otáčely již nohy a ruce zůstaly volné k modelování hlíny, vznikla tak jemná a tenkostěnná keramika, na rozdíl od dřívější, která byla tvořena z hliněných pásků. Bylo by logické, kdyby zde byl znázorněn hrnčíř u kruhu, který symbolizoval toto řemeslo. Vzhledem, k malému dochování tohoto vyobrazení nemůžu s přesností potvrdit názor, že se skutečně jedná o hrnčířské řemeslo.

7.1.3.14 Sedlák s pluhem

Scéna se odehrává na pahorku u Kristových nohou (viz obr. 38). Sedlák zde tlačí před sebou záhonový pluh, který je vybaven předními koly, další patrné části jsou krojidlo, asymetrická radlice, plaz, odvalová deska, slupice, hřídle a kleče (viz obr. 58, 59). Jde o jedno z názorných českých vyobrazení záhonového pluhu ze 14. století. Ve 13. století byl již

pluh ve svém konstrukčním základu vývojově dokončen, ale stále se na něm uplatňovaly vlivy modernizace, zpevnění konstrukce, která měla vliv na potah, postupem času se ale od toho ustupovalo, oradlo ztrácelo masivní dřevěné díly, jako plaz, které nahradily železné části. Hospodář tudíž nepotřeboval zapřahat více než pár koní, nebo volů. Záhonový pluh, oral hlouběji, odhrnoval a částečně obracel půdu. Nabyl ve vrcholném středověku podobu, kterou si udržel v podstatě až do konce 18. století. Nevytlačil ovšem starší, standardní typy systematických oradel, ale určil jim omezenější poslání. Symetrické radlice, rádlo s plazem a háky zůstaly nadále orebním nářadím malých sedláků, kteří neměli prostředky k obstarání pluhů a potahů. Nehledě na to, že se tyto nástroje využívaly v obtížném terénu nadále, tam kde bylo zapotřebí rozorat hroudy ornice a zpřetrhat kořeny, kam pluh nemohl proniknout. Z pohledu archeologie můžeme tento složený artefakt dohledat jen z pozůstatků kovových částí, nejčastěji radlice a krojidla, které jsou zastoupeny v nálezech ze zaniklých středověkých vesnic (viz obr. 60).

Starší oradlo je vyobrazeno v románské nástěnné malbě v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě, jako součást Přemyslovského cyklu. Jde o zobrazení archaického systematického oradla (viz obr. 61), které je nejstarším dokladem tohoto artefaktu v monumentální nástěnné malbě a je datováno kolem roku 1133 (Friedl 1966) Jde o bezplazový hák s dvěma klečemi, který je spojen s dobytčím potahem jhem.

Archeologické doklady nás neinformují o celkové podobě oradel. Dokladový materiál oradel je převážně železný a jsou to tedy jen jeho určité části. Nejčastějším dokladem pluhu, jako je tomu na vyobrazení (viz obr. 58, 59, 61), jsou radlice a krojidla, nalézané ve vesnickém prostředí (viz obr. 60). Z faktu, že se mezi 13. až 18. stoletím vcelku nezměnila základní konstrukce orebního nářadí, se někdy milně vyvozuje, že zemědělská výroba v tomto čase nedoznala pokroku. Přehlíží se ovšem přechod od poddanské malovýroby k velkostatkářskému podnikání šlechty, regionální specializace a proměna trojpolní soustavy (Husa 1967, 30). Středoevropské zemědělství, v jehož rámci se vyvíjelo i

zemědělství české se v technologických principech vyrovnalo Evropě. Též ikonografie zaznamenává v tomto odvětví mnohý přínos. Okruh zemědělské symboliky měl v ikonografii vymezené hranice. Velmi často bylo znázorňováno nářadí zemědělců, okované, kovové rýče, motyky a srpy, které byly, jako nástroje v oblasti zpracování dřeva a kamene inventářem každého domu a jsou doloženy i četnými archeologickými nálezy. V nástěnné malbě se nejčastěji setkáváme se symbolikou orby, převrácení půdy, která ji připravovala na další použití. V iluminovaných rukopisech je velmi často znázorňován motiv setí a sečení srpy, který též souvisí se zemědělstvím. Tyto výjevy členily čas, měsíce, podle konkrétní zemědělské činnosti.

8 JINDŘICHŮV HRADEC – KOSTEL SV. JANA KŘTITELE

Počátky gotického kostela sv. Jana Křtitele se datují do třetí čtvrtiny 13. století. Byl založen na místě původního románského jednolodního kostela. Stavba byla plánována jako bazilikální trojlodí, nakonec byla zredukována na nesymetrické dvoulodí (Braniš 1896 – 1897, 209). V té době byl postaven presbytář, hlavní loď s přiléhající nižší jižní lodí, které od sebe dělí raně gotická oblouková arkáda. Hlavní loď byla původně plochostropá (Mencl 1933, 50), jelikož žebra paprscité klenby, z doby poslední třetiny 15. století, překrývají některé malby v její horní části. Stejně široký presbytář, jako hlavní loď, byl zaklenut dvěma poli šestidílné žebrové klenby a otevíral se do lodí hrotitým triumfálním obloukem. K jižní straně presbytáře přiléhá čtvercová kaple sv. Mikuláše a k protější stěně obdélná sakristie. K severní boční zdi hlavní lodi byl roku 1560 přistavěn špitál jako součást kláštera. Počátky založení minoritského kláštera v Jindřichově Hradci sahají do 14. století. Rajský dvůr obklopuje křížová chodba s arkádami na pilířích sklenutých křížovou, žebrovou klenbou. K východnímu křídlu se připojuje bývalá kapitulní síň, postavená ve slohu vrcholné gotiky kolem roku 1375.

8.1 Nástěnné malby

Bohatá výzdoba kostela se řadí k nejvýznamnějším projevům českého nástěnného malířství poloviny 15. století (Všetečková 2009, 4). Malby se dochovaly v presbytáři i v lodi kostela. Rovněž křížová chodba je pinakotékou gotických maleb.

8.1.1 Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou

Na čtvrtém pilíři směrem do hlavní lodě je znázorněn Kristus na hoře Olivetské (viz obr. 64), malba datována do třicátých let 15. století, patří ke kompozicím, jejichž izolované zobrazení se stalo aktuální ve 14. a 15. století v souvislosti s eucharistickou úctou i ohlasem husitských bouří, pro zdůraznění určitých detailů zrady. Toto téma se projevuje jak v malířství, tak i v plastice (Všetečková 2009, 14). Malba znázorňuje klečící a modlící se postavu Krista, v dlouhém modrém rouchu, před úpatím hory. Nad jeho sepjatýma rukama se nachází kalich, do něhož je vložen kříž, ke kterému právě přilétá anděl. Tyto předměty byly jedny ze symbolů utrpení Krista (viz obr. 3, 6, 9). Getsemanskou zahradu v tomto pojetí obklopuje proutěné, lehké opevnění, polský plot. Je tvořen dřevěnými kůly zatlučenými do země v pravidelných rozestupech za sebou. Tento typ plotu byl vyplétán proutím, větvemi a drobnými ohebnými kmínky, jeho podobné vyobrazení se nachází v Poděbradech (viz kap. 9.1.2.1), (viz obr. 74). Zdůraznění zrady symbolizuje Jidášův váček, připevněný u pasu, který je téměř tak veliký jako jeho krátká suknice kabátce. Jidáš vede skupinu vojáků, oblečenou ve zbroji (viz kap. 12.1.1.1), která je ještě znázorněna za plotem a ukazuje prstem na Krista. V dolní části obrazu odpočívají tři apoštolové sv. Petr s mečem, sv. Jan s knihou a sv. Jakub (Všetečková 2009, 15). Tento výjev se odehrával v noci, kdy byly původně na rudém nebi znázorněny hvězdy (Novák 1899, 172). Dosvědčovala by tomu i lucerna, kterou drží jeden z vojáků za držadlo. Oproti dokumentaci této malby (viz obr. 65), je držadlo lampy pozměněno, je vyobrazeno zdvojené ucho z provazu a dále zde není znázorněna část domu s valbovou střechou.

8.1.2 Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí

Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí (Novák 1899, 172), (viz obr. 66) jsou znázorněni na pátém pilíři směrem k západu. Tyto tři světce spojuje poustevnický život. Postavy jsou detailně vykresleny a celá malba je zachována v podstatě jen v černém podkresu. Sv. Antonín s nimbem je znázorněn s dlouhým vousem a v poustevnickém plášti. V náruči svírá knihu a v pravé ruce drží dřevěnou hůl typického tvaru, zakončenou kovovým „táčkem“, na které je zavěšen malý zvonek (Heinz – Mohr 1999, 307). Analogii zvonu nacházím nejspíš v nástěnné malbě Kněze sloužícího mši v Průhonicích (viz kap. 5.1.3), (viz obr. 10). Dominantní postavou malby je sv. biskup Wolfgang s mitrou a nimbem, oděn v liturgický plášť, který má u krku sepnut kovovou sponou. V pravé ruce drží cíp pláště a model kostelní stavby, v levé pak tesařskou širočinu, sekeru typického tvaru a biskupskou berlu. O něco méně je zdobena hlavice opatské hole patřící sv. Jiljímu. Sv. biskup Wolfgang byl patronem tesařů a jeho zásluhou vzniklo roku 973 v Praze biskupství, neboť uvolnil území doposud spadající pod jeho řezenskou diecézi (Ravík 2006, 258). Chalupský připisuje symbol sekery odznaku lenního knížete, kterým byl (Chalupský 1947, 5). Sekera má uprostřed čepele vyrytý zdobný znak ve tvaru kříže. Vbíjené značky z řemeslnických a zemědělských nástrojů známe z nálezů některých artefaktů z hradišť a tvrzí (Richter 1982, 171, Nekuda 1985, 125).

8.1.3 Narození Krista, klanění pastýřů a tří králů

Do druhé poloviny 15. stol. lze datovat scény Narození Krista – Klanění tří králů a pastýřů (viz obr. 67), které jsou znázorněny v kapli sv. Anny. Jsou to dvě fresky nad sebou v boční lodi, mezi koutem a posledním oknem jihozápadní strany. V dolní malbě se klaní pastýři a v horní tři králové. Dolní je menší a méně čitelná, ale konstrukce chléva, kvůli které tuto malbu popisují, je ještě dobře patrná (viz obr. 68). Jedná

se o otevřenou, detailně propracovanou dřevěnou stavbu, jejíž zadní strana je krytá a jsou v ní identifikovatelná sklenutá okna. V popředí vidíme mohutné trámy s postranními vzpěrami a krokve, šikmé párové prvky krovu, nesoucí střešní plášť částečně krytý slaměnými došky. S největší pravděpodobností se jedná o věšadlový krov, který byl u nás běžně užívaný ve středověku. Šikmé vzpěry vzpírají vyvěšený sloupek, který rovnočelným přeplátováním přizdvihuje vazný trám v jeho středu, aby se nepronášel (Vinař 1995, Vinař 2004, Vinař 2005, Vinař 2010). Principem se jedná o hambálkovou soustavu. Zajímavé je provázání štenýřů, které nesou střechu šikmými pásky do krovu. Z toho usuzuji, že toto podání architektury poukazuje již na znalost hrázděných konstrukcí a 15. století tomuto podání vyhovuje.

Na klanění králů (viz obr. 67) vidíme otevřenou dřevěnou chlěvní konstrukci, čelní stranu stavby, kterou kryje došková střecha. Vazný trám nesou vidlice, pro 15. století již velmi archaický prvek. Vidíme zde dvě rozpěry spojující protilehlé krokve v hambalkové soustavě krovu. Hambalek je navíc podpořen šikmými vzpěrami. Jedna z bočních stran se zaklenutými okny je rovněž plná. Navíc je vidět seno, kterým byl chlév vystlán. Vedle tohoto stavení je patrné ještě jedno, jehož krov je tvořen jenom krokvemi. Dřevěné, hospodářské stavby jsou archeologicky doložitelné v podobě kůlových jamek. Vedle stavení se nachází prkenný plot, jehož konce jsou seříznuty. V jeslích sedí Panna Maria s nimbusem, ve žlutém šatu přes který má přehozen modrý plášť sepnutý kruhovou sponou. Na klíně drží nahého Ježíška, který sahá do otevřené skříňky. Tu mu podává jeden z králů, jehož hermelínem obšitý plášť po stranách nesešitý je v úrovni pasu sepnut zdobenou kruhovou sponou. Pod pláštěm vidíme tuniku a polodlouhé nohavice s širokou obrubou, jedná se o typický šat z 15. stol. Druhý král, oblečen v plášti, podává kalichovitou nádobu. Třetí je zahalen červeným pláštěm, pod kterým má suknicí a v rukou drží nádobu.

8.1.4 Kázající františkánský světec – Jan Kapistrán

V lodi na severní stěně se nachází nejmladší freska a lze ji datovat do padesátých let 15. stol. Na malbě je zobrazen kněz, delších šedivých vlasů s nimbusem (viz obr. 69). Podle toho můžeme soudit, že se jedná o svatého, ne jako v případě kněze zobrazeného v Kašperských Horách (viz kap. 4.1.1), (viz obr. 1). Kázající byl ztotožňován se jménem sv. Františka z Asisi. Od této domněnky ale ustupuje sám autor na základě rekonstrukce oděvu vlevo vyobrazeného muže, který ke kázajícímu stojí zády. Ten je oblečen ve svrchní červený plášť, po stranách rozstřižený, pod kterým prosvítá modrá tunika (Novák 1917, 258, Novák 1899, 176) a jde o typický oděv 15. stol. Dále je spojován se sv. Bonaventurou (Novák 1917, 258, Chalupský 1947, 6) a se svatým Janem Kapistránem (Novák 1899, 178, V Všetečková 2009, 16). Osobně se přikláním k myšlence, že šlo o sv. Jana Kapistrána, jehož pobyt je písemnými prameny doložen do roku 1451 v Českém Krumlově (Všetečková 2009, 16) a navíc je zobrazován jako františkán s monstrancí nebo s kotoučem paprsků a písmeny IHS (Remešová 1991, 30). Tento symbol kotouče paprsků je umístěn nad hlavou vyobrazeného. Svatý má velmi upjatý, asketický výraz. Je oděn ve františkánskou černou kutnu přepásanou cingulem, lněným provazem s již slabě patrnými uzly. Má rozpažené ruce, v pravé drží krucifix a v levé otevřenou knihu s textem otčenáše psaným ve švabachu (Novák 1899, 176). Stojí na dřevěné kazatelně, která je zdobena mřížkováním. Na pozadí je vodorovná tyč s mosaznými kroužky, na nichž je zavěšen černý závěs. Po pravé straně je vyobrazen výklenek se svící ve svícnu a knihy. Opět se tedy jedná o iluzivní skříňku s obřadními potřebami (viz kap. 11.1.1.1.), (viz obr. 88, 89, 90). Je zajímavé, že kazatel stojí zády k posluchačům, kteří v podstatě na něj ani nehledí.

8.1.5 Fantaskní architektura

Plochy stěn mezi jednotlivými okny v horním pásu lodě jsou rozčleněny malbami figurálními a věžovitými stavbami, kdy architektura od

sebe odděluje postavy světců (viz obr. 70, 71). Dodatečně zaklenutá klenba však některé malby, datované do šedesátých let 14. stol., poškodila (Všetečková 2009, 7). Architektura je pojata velmi fantaskně, nepůsobí reálným dojmem. Je sestavována z různých částí, které jsou složitě zdobeny a vykrajovány, navíc malíř u nich kombinoval i barvy. Čerpal z různých předloh, spojoval je v nelogické, fantastické obrazce architektur (Pešina 1959, 276) a uplatňuje v nich vlivy severoitalského malířství (Plachá 1937, 33). Patra jsou čtyř i víceboká, hladká, nebo mají zobrazena obdélná či polokruhovitě sklenutá okna. Další, navazující patra jsou v líci zdiva, nebo předsunuta na krakorcích, či ustupující s obtočenými cimbuřími. Některá mají arkýř a někdy je znázorněn i průhled dovnitř s viditelnými stropy a klenbami. V jednom případě rozpoznáme rozhoupáný zvon (viz obr. 70) a postavu ženy (viz obr. 71, 72).

9 HRAD PODĚBRADY

Hrad dvoudílné dispozice s bergfritem, byl postaven za Přemysla Otakara II. na pravém břehu Labe (Durdík 2000) a měl podobu téměř pravidelného kastelu (Mencková 1976, 258). Jižní křídlo bylo dvoupatrové a v celé západní části se dříve nalézala kaple. Ta má dnes obdélný půdorys a je zaklenuta dvěma plackami.

9.1 Nástěnné malby v kapli

Výzdoba tehdejší kaple je zachována velmi torzálně. Malby silně sešlé byly vyvolány a pronikavěji restaurovány, než vyžaduje obvyklý conservační postup. Po jejich vyčištění a úpravě se objevily významné fragmenty Davidova cyklu (Wagner 1929). Malby jsou datovány kolem roku 1450 (Všetečková 1999, 134). Pro moji práci je nejzásadnější vyobrazení na severní stěně bývalé kaple, na levé straně u prvního výklenku vpravo. Malba není zcela čitelná. Její poškození ji rozděluje na

dvě části, které byly nejspíš v podání malíře pojímány jako celek. V horním pásu je v pozadí zachycena vesnice a v dolním dominují postavy, nejspíš dvou mužů, kteří drží mrtvé tělo zvířete.

9.1.1 Motiv zabijačky

Postavy na zeleném pozadí jsou zachovány jen částečně, jsou oděny v krátkou, šedou suknicí a mají špičaté obutí. Postava vpravo drží tělo zvířete bez hlavy za přední nohu a s největší pravděpodobností ho i kuchá, druhá postava drží tělo za zadní kýty (viz obr. 73). S největší pravděpodobností, dle proporcí těla, nohou a kopyt se bude jednat o prase. Malíř s největší pravděpodobností zobrazil počáteční fázi zabijačky. Je ale s podivem, že vidíme otevřenou ránu zvířete, ve které má ruku jedna z postav, přitom podle dalšího tělo odnášejí. Malíř zde tedy znázornil dvě neslučitelné činnosti v jednu. Tomu, že se jedná o zabijačku, by nasvědčovala i částečně dochovaná dřevěná, nádoba s železnou obručí, značných rozměrů. Právě kovové kování, dokládá existenci dřevěných nádob v podmínkách, kde je dřevo nezachytitelné. Dále je malba porušena a pokračuje v horním pásu. Tomu, že malba byla tehdy celistvá, nasvědčuje zelené pozadí a pohledy dvou postav. Malba jako celek by zobrazovala vesnický život.

9.1.2 Vyobrazení vesnice

V horním pásu jsou vyobrazeny, dvě postavy, relativně mladého vzezření. Nejspíš se bude jednat o děti, čemuž by nasvědčovaly dle mého názoru i kudrnaté, světlé vlasy. Jsou frontálně natočeny a přihlížejí scéně dole. Za nimi je zobrazena, černou kresbou, skupina vesnických domů. To, že se jedná o vesnici, usuzuji z toho, že je zde ve výběhu znázorněna domácí zvěř (viz obr. 74). Na pozadí scény jsou vyobrazeny domy. Znázorněny jsou dvě skupiny domů, u kterých nejsou dostatečně znázorněny vstupní otvory, ani okna a volné prostranství, kterému dominuje vzrostlý plodící strom, nejspíš jabloň.

9.1.2.1 Velikost a typ zobrazené vesnice

Vyobrazení, s největší pravděpodobností nekonkrétní vesnice znázorňují v horní části malby domy, které navazují v linii stěnou s okny na volný prostor, na náves a tvoří štítově orientovanou zástavbu. Na čelní stěně jsou znázorněna okna, v jednom případě vidíme i okénko ve štítu, o němž můžeme říci, že jde o dýmné okno, vzhledem k absenci komínů. Čelní část můžeme tedy označit za obytnou jizbu s otopným zařízením, která měla dýmný provoz. Spodní skupinu tvoří též čtyři domy, které jsou uskupeny nejspíš kolem malého dvora. Ve štítu mají opět okénko a podle velikosti otvorů lze soudit, že jsou zde znázorněny obdélné vstupy, což je ale dle konstrukce dosti nereálné. Pokud budeme usuzovat, že jde o trojdílný dům, který byl v polovině 15. století běžný a měl dýmné okénko pro odvod kouře v čelní stěně jizby, vstupní otvor by musel být v okapové stěně v síni, která navazovala jak na jizbu, tak na komoru. O tom, že se jednalo s největší pravděpodobností o komorový, trojdílný dům svědčí i absence jiné konstrukce v blízkosti domu (Vařeka 2004).

9.1.2.2 Konstrukce domů a střech

Stěny všech domů jsou hladké, bez náznaku jakékoli možnosti konstrukce. Můžeme usuzovat na dřevěné stavby s kolíky a jejich omazání hlínou, tedy na dřevohliněné domy. Tyto stavby jsou archeologicky doložitelné až druhotně vzniklou přepálenou mazanicí, která je v podstatě jediným konstrukčním prvkem. V některých případech je doložena kamenná podezdívka, ale z vyobrazení není patrná. O rekonstrukci staveb na bázi nálezů se poslední dobou snaží experimentální archeologie.

Střechy domů jsou kryté krytinou. Po důkladnější analýze zjistíme, že jsou zde zastoupeny dva typy střech. Většina z nich je sedlová s rovným dolním okrajem a s pravděpodobností jde o její krytí slaměnými došky nebo dlouhým dřevěným šindelem, čemuž by nasvědčovala dělicí čára. U nás se používaly většinou kratší šindele, avšak dlouhé jsou archeologicky doložené (Nováček – Hlaváček 1994, 87). Nejspodnější

dům v horní skupině se liší střechou i krytinou od jiných. Jedná se o znázornění valbové střechy a je zde naznačena i jiná krytina, což dokládá zvlněný okraj střechy. S největší pravděpodobností můžeme dle jejího členění a šrafování usuzovat na nějakou pevnější krytinu. I podle barvy bych se odvažovala vyslovit názor, že by se mohlo jednat o hliněný pálený prejz, který se u nás běžně používal již ve středověku (Škabrada 2000, 181). Mnohem běžnější jsou nálezy prejzů z vrchnostenských dvorů a tvrzí, než z vesnického prostředí. V běžných usedlostech po celý středověk tvořil jen doplňkovou formu krytiny. Prejzy jsou doloženy ze zaniklé středověké vesnice Pfaffenschlag (Nekuda 1975, 94). I na jednom domu z vyobrazení vesnice Mandevilova cestopisu, před rokem 1420, je také doložitelný (Smetánka 1985, 323), (viz obr. 75).

9.1.2.3 Ohrazení vesnice

Je zde s největší pravděpodobností dvojí ohrazení. Na jedné části je znázorněn počáteční kůl s částí pleteného, proutěného, ohrazení a dále nejsem schopna zjistit, kam vede. Dle vyobrazení domácí drůbeže, rozpoznatelného kohouta a blíže neurčeného čtyřnohého zvířete, usuzuji, že se mohlo jednat o oplocený hospodářský dvůr polským plotem. Analogie podobného typu oplocení je patrna na nástěnné malbě v kostele sv. Jana Křtitele (viz kap. 8.1.1), (viz obr. 64). Musel být z části otevřen, jelikož není znázorněna jeho druhá, konečná část. Oplocení bývalo otevřeno kvůli vstupu. Další ohrazení, které zde vidíme, bych považovala za jiný typ a neslučovala bych ho s druhým koncem oplocení hospodářské části. Dle mého úsudku by se mohlo jednat o ohrazení vesnické usedlosti, jako komplexu. Každopádně dřevěné kůly, nejsou vypleteny odspodu, ale odshora mají relativně pravidelné členění, tudíž jako hospodářské ohrazení nepochopitelné. Nejspíš se jedná o živý plot, kmeny, které nesou zelené koruny stromů, tomu by nasvědčoval i pás tmavší zelené barvy.

Archeologické zachycení dřevěného ohrazení vsí je ale dosti náročné, nebo spíš nemyslitelné, pokud kůly neprojdou do podloží

(Smetánka 1985). Jediným kompaktním, zřetelným ohrazením, je kamenná zeď ohrazující vrcholně středověkou vesnici Svídnu (Smetánka 1969). Další doklady tohoto typu ohraničení, můžeme usuzovat z toponomastiky, z pomístních názvů, které obsahují kořen slova „trn“ (Hosák 1980, Profous 1957).

10 HRAD ŽIROVNICE

Hrad bergfritového typu, dvojdílné dispozice se dvěma okrouhlými věžemi, v okrese Pelhřimov, založený na přelomu 13. a 14. století na skalnaté ostrožně mezi dvěma rybníky. Od roku 1485 připadl do vlastnictví Václavovi Venclíkovi z Vrchovišť, což byl kutnohorský horní podnikatel, který ho nechal přestavět ve slohu pozdní gotiky na zámek (Durdík 2000, 645). Potřeboval přenést část svého hutního podnikání mimo Kutnou Horu, mimo dosah kontroly královských úředníků a získat tak odlehlejší základnu pro své nelegální transakce se stříbrem (Krása 1964). Protože nebylo možno předem stanovit výnosnost mědi, unikalo stříbro získané ságrováním úřední evidenci a dalo se s ním výhodně obchodovat na volném trhu (Matějková 1962, 39).

10.1 Nástěnné malby profánního charakteru

Pozdně gotické nástěnné malby nechal zhotovit již zmíněný Václav Venclík z Vrchovišť, z kutnohorského rodu, ve kterém se nalézají jména Michala a Jana Smíška z Vrchovišť, kteří nechali vymalovat Smíškovskou kapli v chrámu sv. Barbory (viz kap. 11. 1. 1). Obraz o jeho poměru k umění podává hrad Žirovnice. Nástěnné malby v Rytířském sále, v Zelené světnici a kapli jsou datovatelné do roku 1490 (Krása 1964) a nejsou úplně v dobrém stavu. Svrchní barevná malba je dosti poničena, nejspíš se jednalo o temperový pigment s výrazným spodním černým podkresem, který hrál pro tamního malíře důležitou roli a viditelná barevná škála je jen zbytkovou částí.

10.1.1 Zelená světnice

Zelená světnice se nachází v prvním patře jižního křídla paláce. Bohatý rostlinný dekor pokrývá podstatnou část valené klenby. Jsou zde znázorněny zábavy urozené společnosti.

10.1.1.1 Krajinný výjev s loveckou scénou

Na východní čelní stěně dominuje krajinný výjev s loveckou scénou. Malba je laděna do zeleného tónu. Je zde vyobrazena na skalní ostrožně architektura hradu, s mnoha věžemi a mosty, pod níž se odehrává samotná scéna lovu (viz obr. 76). Věže charakterizují vysoké valbové střechy s nárožními věžičkami (Herout 1981). Na vzdálenějších kopcích můžeme ještě rozpoznat další dvě honosná sídla. Hrad zde není jen pozadím scény, ale je hlavním objektem zobrazení. Lesním údolím prchá lovná zvěř, jeleni, lišky a kanci, pronásledovaní družinou lovců na koních a smečkou psů. V popředí lovčí ubodávají oštěpem kance a štvou psy. Loveckými nástroji byly tesáky, oštěpy, luky a kuše (viz kap. 12.1.2.2), (viz obr. 111). V pravém rohu malby se shlukla lovecká družina při pitce (Krása 1964), zde vidíme v pozdvížených rukách číše na víno bez nožky (viz obr. 77).

Ještě v raném středověku se lovec vydával do lesa. Les zaujímal mnohem větší měřítko, než je tomu dnes, aby přinesl kus potravy k tomu, co mu domácí pole a hospodářství skýtalo. Ve 13. století se feudálům podařilo zmocnit původně občinných lesů a jejich využívání se stalo pravomocí vyšší společnosti. Postupně se stále častěji zosobovalo právo štvání zvěře jen vrchností, které nebylo výhradně pro účel obživy, ale zábavy. Podle osteologických nálezů dominují především savci, jelen, srnec, divoké prase, zajíc a liška (Petříčková 2000). Všechna tato lovná zvěř, je zastoupena v tomto vyobrazení. Někdy právo lovu, v panském lese, dostávali i rychtáři (Graus 1957, 30), ale přesto byl výsadkem elity. Lovnou zvěř si vlastníci lesů vždy vyhrazovali pro sebe (Míka 1960). Vyobrazení loveckých scén se stalo oblibou, bylo jedním z děl, které

v sobě zahrnují pohyb, napětí. Tento motiv byl nejčastěji využíván v profánním prostředí (viz kap. 12. 1. 2. 2).

10.1.1.2 Rytířský turnaj

Protější západní scénou je rytířský turnaj (viz obr. 78). Je zde znázorněno kolbiště chráněné zdí, nad níž se nachází tribuna krytá valbovou střechou. Ta je určena pro elitu. Tak soudíme podle jejich oděvu a privilegovaného místa. Jedná se o souboj s dřevci, turnaj dvou těžkooděnců, v plátové zbroji (viz kap. 12.1.1.1). Ti se snažili tupým dřevcem vyhodit svého protivníka ze sedla koně. Obě soupeřící strany jsou doprovázeny panoši a rozděleny kombinací heraldických barev žlutozelené a červenomodré. Analogii tohoto výjevu shledávám s vyobrazením v Červené baště hradu Švihova (viz kap. 12.1.2.1), (viz obr. 108).

10.1.1.3 Veduta žirovnického hradu a podhradí

Na severní stěně se nachází asi nejzávažnější vyobrazení. Je zde znázorněn hrad a jeho podhradí (viz obr. 79). Jedná se přímo o podobu žirovnického hradu a jeho pozdně gotickou přestavbu z konce 15. století v mírně rozvinutém pohledu od severozápadu (Žirovnice 2009). Hrad stojí na skalnaté ostrožně, pod níž se nachází rybník. Zde se uplatňuje hmota paláce s dřevěným podsebitím a ochozem (viz obr. 80). Je o jedno patro vyšší než v současnosti. To nechal vystavět již zmíněný Venclík a bylo zničeno v době třicetileté války (Soukup – Šitter 1900 – 1901). Dále je zde znázorněna věž – hláska, při vstupu do hradu, která byla zbořena v roce 1917 a nově přestavěné menší křídlo s malovanou bosáží v patře. Krajina kolem hradu se mírně zdvihá od rybníka v popředí, je členěna skupinami keřů a stromů a měkce modelovanými pahorky. V kopcovité krajině kolem Žirovnice jsou znázorněny skupiny křovisek a jehličnatých stromů, které souvisí s proměnou lesa a provozem huti, výrobou dřevěného uhlí, které se vyrábělo v milířích. Jelikož velkoobjemové tvrdé dřevo, nejčastěji bukové bylo v milířích záhy vystřídáno dřevem rychle rostoucích druhů, jako je bříza, topol, olše a jehličnany. Tato změna svědčí o rozsáhlé

degradaci lesů v hornických oblastech během pozdního středověku. Z botanického hlediska se přetěžení lesů ve 12. – 14. století interpretuje jako nevratný zásah, který urychlil proces přeměny přirozených smíšených bučin ve stejnověké, především smrkové monokultury (Nováček 2001).

Stavbu štítově orientovanou k cestě, na pravé straně hradu v podhradí symbolizuje roubený dům s dýmným provozem (viz obr. 79). Nasvědčuje tomu fakt, že dům nemá komín a má dýmné okénko uprostřed štítové strany. Roubená konstrukce je doložena na venkově i v městském prostředí nejpozději od počátku vrcholného středověku. Spočívá ve vrstvené skladbě stěny z různě upravených trámů, vázaných v nároží rozličně provedenými tesařskými vazbami (Škabrada 2000, 20). Ve vyobrazení v suborbiu žirovnického hradu je znázorněn dům z kuláčů, který není omazán, takže vidíme jeho konstrukci. Má sedlovou střechu a podle její světlé barvy můžu zamýšlet na došky (viz kap. 9.1.2.2).

Na levé straně v podhradí je vyobrazena středověká huť (viz obr. 81), která vystupuje do popředí. Její stav není úplně dobrý, abych mohla rozpoznat jednotlivé detaily rudné hutě. Ta je znázorněna v otevřeném obdélném přístřeší, její střechu drží trámy a zadní stěnu tvoří pevná opěrná zeď. Jsou zde znázorněny skupiny hutníků v typických perkytlích, v bílém oděvu pokrývající tělo ke kolenům, ruce a hlavu. Huť je pomyslně rozdělena na dvě sekce. V pravé části je znázorněna úprava rudy, jsou zde vyobrazeni dva hutníci, jeden klečí a nejspíš přebírá již nadrcenou rudu, jelikož jeho postoj a žádné náčiní nesymbolizuje, že by rudu drtil. Druhý nese nad hlavou v ošatce již vytříděnou rudu k další úpravě a to nejspíš k louhování, jež symbolizují dřevěné kádě. Na zemi hutě jsou znázorněny hromady rudy. V pravé části, je znázorněn navazující proces na úpravu rudy, hutnění. U zadní opěrné zdi jsou vyobrazeny dvě, nejspíš šachtové pece. Před nimi je opět skupina dvou hutníků v perkytlích zpracovávající rudu. Josef Krása ve svém článku říká, že tito dva hutníci pracují u kovadliny (Krása 1964). Dle postoje hutníka si myslím, že jde spíš o slévání, jelikož kdyby pracovali u kovadliny, byl by kladen větší

důraz na pohyb onoho hutníka a také znázorněno kladivo. Navíc odlévání svědčí i oblak dýmu, který je v těchto místech velmi nepatrně viditelný. V prostoru před pecí se nachází objekt, který je velmi špatně identifikovatelný. Dle analýz s jiným, byť mladším vyobrazením, jako je Separátní list české provenience z počátku 16. století (Husa 1967, Bartoš 2010), (viz obr. 82, 83), kde je znázorněno propírání stříbrné rudy s následným hutněním a Agricolovými knihami o hornictví a hutnictví, by se s největší pravděpodobností mohlo jednat o jednoduchou konstrukci dřevěného trámce s žentourem (Agricola 1556, 365), ve velmi špatné perspektivě. Žentour je vybaven madly, na ruční pohon. Ten dával do pochodu kožený měch, který znázorňuje šedý objekt vedle, jež vháněl vzduch do pece.

Na malbě je znázorněna středověká huť s pecemi, princip přípravy a hutnění rudy. Ve vyobrazení nejsou žádné specifické symboly, které by určovaly, že se jedná o ságrovací huť. Písemné prameny ovšem ságrovací huť v podhradí potvrzují a upozorňují na to, že si ji nechal spolu se svým sídlem Venclík zpodobnit, jako pramen svého bohatství a tudíž by měla být reálným obrazem žirovnického podhradí (Krása 1964, Žirovnice 2009, Matějková 1962). Venclík si totiž na Žirovnici nechal dovážet surovinu, aby zde ságroval měď (Krása 1964). Proces ságrování byl zaveden někdy okolo poloviny 15. století v Norimberku a vzápětí se rozšířil do Čech (Vaněk – Velebil 2007, 197). Tento princip spočívá na vycezování stříbra ze surové černé mědi, pomocí olova, kdy černá měď byla slitina značně proměnlivého složení mědi, olova a stříbra, včetně dalších kovů v různém poměru, kdy stříbra bylo vždy nejméně (Kubalová 1966, 188). Pokud vezmeme v úvahu, že je na malbě znázorněna opravdu ságrovací huť, i když principiálně odpovídá blíže nespecifikované huti, musela tedy být znázorněna krátce po svém vzniku, vzhledem k datování malby kolem roku 1490 a rozšíření tohoto procesu ke konci 15. století do Čech. Absence archeologického výzkumu ovšem nevylučuje, ani nepotvrzuje přítomnost této hutě v žirovnickém podhradí. Navíc z archeologického pohledu srovnávat vyobrazení pece s doložitelným

materiálem je v podstatě nemožné, protože je zachytitelná pouze v podobě spáleniště, tudíž v jejím negativu. Jen toponomastika a první i druhé vojenské mapování zde dokládají přítomnost hutě (viz obr. 84, 85). Názvy Hutní rybník a U hamerníka, které se dochovali dodnes, dokládají věrnost žirovnické veduty, ovšem ne tvrzení o ságrovací huti.

10.1.2 Rytířský sál

Rytířský sál se nachází v prvním patře jižního křídla paláce a spojuje Zelenou světnici s kaplí. Vyobrazení jsou opět datována do roku 1490.

10.1.2.1 Vyobrazení mlýna

V další místnosti, jež se nazývala Rytířský sál, je vyobrazen mlýn (viz obr. 86) a jedná se o jedno z nejstarších vypodobnění mlýna v Čechách (Žirovnice 2009). Tento námět se nachází vpravo od vstupu do kaple. Z jeho rozboru mlýn symbolizují dvě mlýnská kola s lopatkami. Dále vidíme náhon a z jeho zobrazení jsme schopni říct, že mlýn byl na spodní vodu. Na mlýn dále navazoval další komplex budov.

Některá výrobní odvětví byla předsunuta za hranice měst, směřovala na vhodné prostranství, na místa, kde se nacházela surovina a vodní tok, čemuž nasvědčují i archeologické doklady. Byla to řemesla, jejichž technologie vyžadovala většího počtu pracovníků, někdy i složitější dělby práce a využívala různých procesů i mechanismů. Již ve 12. století se objevují vodní mlýny se zavedeným dřevěným soukolím využívající vodní sílu. Fungují na principu rotace kolem vodorovné osy, převedené na rotaci kolem svislé osy, dle potřeby i naopak. Vodní kolo se stalo symbolem mlynáře a také specifikuje určitou technickou budovu.

10.2 Analogie maleb

Vzhledem k tomu, že majitel Žirovnického zámku – Václav Venclík z Vrchovišť, byl z kutnohorského rodu Smíšků, zkoumal se vztah

Kutnohorských maleb a Žirovnických. Byly zde domněnky, že se mohlo jednat o stejného malíře, nebo že malíř Smíškovské kaple byl učitelem malíře Žirovnického. Dle analýz vzniklo stanovisko, že odlišný styl obou malířů nenasvědčuje žádné analogii, ani další spolupráci. Jediný jejich společný rys je vliv nizozemského malířství a čerpání z místní tradice. Dále je zmíněn jednoznačný vztah k malbám jindřichohradecké kaple (viz kap. 8.1) a možný vztah k obsahové výzdobě Červené bašty na Švihově (Krása 1964), (viz kap. 12.1.2).

11 KUTNÁ HORA – CHRÁM SV. BARBORY

Již jména nemalého významu svědčí o významnosti této stavby. Stavba chrámu začala kolem roku 1388, kdy autorem prvního plánu byl člen stavební huti Petra Parléře, patrně jeho syn Jan Parlář a další kameníci. Stavba byla projektována jako kostel katedrálního typu s ochozem kolem kněžiště. Původně měl být chrám trojlodní, brzy se však změnil v mohutné pětilodí. Stavbu dosud nezajišťovala církev, ale přední členové měšťanstva. Husitské války v roce 1420 přerušily další stavbu chrámu. Bylo to způsobeno i tím, že byla omezena důlní činnost a také vrchní rudní žíly byly vyčerpány. Po delší odmlce přichází ke stavbě Mistr Hanuš, který pokračuje v plánu Parlářovi huti. Byl povolán předními představiteli patriciátu, kteří patřili do rodu Z Vrchovišť. Po smrti Mistra Hanuše byl povolán Matyáš Rejsek, který v roce 1499 zaklenul síťovou klenbu kněžiště do výšky 33 metrů. V letech 1512 až 1533 působil na stavbě Benedikt Rejt, který nad spodním pětilodím vytvořil samostatné trojlodí. Podle jeho návrhu dále došlo k zaklenutí hlavní lodi (Matějková 1962). V roce 1548 byla stavba ukončena (Wocel 1850). Jak nám již říká patronicita kostela, je chrám zasvěcen patronce horníků, sv. Barboře. Sv. Barbora byla vězněna svým otcem v obytné věži a i přesto se nechala pokřtít. Patronkou horníků a důlní činnosti se podle legendy stala nejspíš proto, že v okamžiku když utekla před vlastním otcem, otevřela se jí země, jeskyně, a poskytla jí útočiště (viz obr. 87). Nakonec však byla

nalezena a setnuta (Hall 2008). Legenda o sv. Barboře z doby kolem roku 1460 (Pešina 1953, 98), je zachycena na nástěnné malbě, v kapli této světice, ve františkánském klášteře v Plzni.

11.1 Nástěnné malby sakrálního charakteru

Nástěnné malby v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, z doby kolem roku 1463 – 95 nám skýtají drobná ikonografická poznání v oblasti těžby, hornictví a mincovnictví, patří k jedněm z nejzachovalejších v městském, chrámovém prostředí a jsou neobyčejně důležité v uměleckohistorickém ohledu. Ve Smíškovské a Hašplířské kapli chrámu sv. Barbory se zachoval rozsáhlý a umělecky významný soubor iluzivních nástěnných maleb, vytvořených kolem roku 1485 – 95. Jsou dílem několika malířů a vznikly pod bezprostředním vlivem nizozemského umění (Ehm 1977). S malbami nizozemskými souhlasí též bohatý kroj, který se objevoval při dvoře burgundském. Komposicí a formami blíží se umělec nejvíce Rogierovi van der Weyden a Dirkovi Boutsovi. Pozoruhodný je však rozdíl techniky mistrů nizozemských a malíře svatobarborského. Jeho dílem je rozsáhlá malba na stěně, kdežto u oněch nizozemských malířů, je preferována desková malba a nástěnná je úplně zanedbána. Dle toho Karel Chytil soudí, že tu nemáme před sebou dílo nějakého cizího mistra nizozemského, nýbrž dílo mistra Českého, jenž jako cestující tovaryš zašel až do dolních zemí, kde se v umění zdokonalil a po návratu do vlasti přešel k technice nástěnné malby (Chytil 1864). Právě tam se jeví nezávislost českého malířství pokročilého 15. století v duchu a formách domácího rázu, které postrádalo reminiscence na vzory nizozemské ještě v úplné živosti a čerstvosti. Novější bádání předpokládá i znalost italské malby z umbrijské oblasti (Krása 1984, 574).

11.1.1 Smíškovská kaple

Smíškovská kaple, další z chórových kaplí na jižní straně patří Michalu Smíškovi z Vrchovišť, rudokopci a hornímu úředníkovi, jenž roku

1485 kapli zakoupil. Jeho závratný hospodářský a společenský vzestup provázela potřeba umělecké reprezentace. Ve své kapli se nechal vyobrazit i s celou rodinou. Pro mne jsou důležité dva motivy související s náboženským výjevem, datované do let 1485 – 1492 (Ehm 1977).

11.1.1.1 Liturgické náčiní

Na pravé straně ve spodním pásu je zobrazena schránka, která je členěna do dvou úrovní, jsou v ní zobrazeny oltářní odznaky a liturgické náčiní (viz obr. 88, 89). Působí velmi iluzivně. V dolní partii jsou vyobrazeny svícny gotického slohu, v horní se nacházejí knihy. Nejspíš se jedná o misály, knihy s liturgickými modlitbami. To, že se jedné o tyto knihy, usuzuji z výjevu na protější straně.

Dalším zajímavým výjevem je figurální obraz na protější, levé straně, kde je vyobrazena rodinná modlitebnice (Veselský 1881), též označena jako Literátské bratrstvo (Matějková 1962), (viz obr. 90). Zde jsou zobrazeny tři postavy, muž v tmavém plášti rozsvěcuje svíci, vedle něj stojí další muž, který je stejně oblečen jako předchozí a má v ruce blíže neurčený předmět. Na pravé straně stojí panna, čtoucí v knize (Veselský 1881), která je položena na dřevěném pultu. Nikdo se ovšem dál nepozastavuje nad osobou ženského pohlaví na kůru. Vzhledem k tomu, že jde o liturgickou scénu s katolickým motivem, je v podstatě vyloučeno, aby tuto úlohu zastávala žena, jedná se tedy nejspíš o vyobrazení muže jemných rysů. Za touto scénou je částečně zobrazena již výše popsaná schránka a její analogii shledávám na vyobrazení kázajícího františkánského světce z kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (viz obr. 69). Z liturgických předmětů, jež souvisí s vyobrazenými, se mnoho nedochovalo. Víme jen, že jsou užívány dodnes. Následkem husitské revoluce se nedochovaly ani knihy, jako jejich archeologický doklad můžeme brát zdobné kování. Měděné, hřbetní kování zdobené gravírováním a barveno emaily, bylo nalezeno v klášteře v Kladrubech a datováno do začátku 13. stol. (Nováček 2010, 66). V bližším ohledání vyobrazeného knižního materiálu se mi ovšem nepovedlo žádné kování

najít. Tento drobný detail mohl malíř vynechat, ale vzhledem k absenci tohoto artefaktu usuzují, že kování neměly všechny knihy.

11.1.2 Hašplířská kaple, vyobrazení hašplířů a horníků

Hašplíři na nástěnné malbě v Hašplířské kapli z doby kolem roku 1493 (Veselský 1881), znázorňují cech kutnohorských hašplířů, který nechal zdůraznit své donátorství v kapli tím, že nechal vyobrazit hašplíře ve volné kompozici a jejich pomocníky při práci. Malíř zde pravděpodobně čerpal ze znalosti místního prostředí a podává tak nezkreslenou představu o této činnosti.

11.1.2.1 Hašplíři u rumpálu

Dva hašplíři jsou znázorněni u povrchového rumpálu, vrátku, pomocí kliky vytahují vytěženou rudu v koši na povrch (viz obr. 92). Mechanismus fungoval na dvě kliky a je tímto způsobem zobrazován. Jeden muž stojí a znázorňuje svým postojem namáhavou práci, druhý je v pokleku. Jsou oblečeni v klasické havířské perkytli, ve volné haleně z nebarveného plátna, která měla kapuci a byla přepásána páskem. Nosili vysoké boty, zvané štulpny a těmi se lišili od nižší vrstvy pomocných dělníků (Handianová 1956). Muž vedle tlačí dřevěné kolečko. Malíř na této malbě znázornil vrátkovou šachtici, která byla poháněna ještě lidskou silou, přestože na počátku 14. století představovala Kutná Hora jedno z největších hornických středisek Evropy. V 15. století bylo již běžné využívání vrátkových šachtic s koňským žentourem, nebo vodním kolem (Kořán 1955, Bartoš 2008). Analogii znázornění práce a života báňských dělníků ve středověku můžeme najít v Kutnohorském kancionálu iluminátora Matouše z 90. let 15. století (Chytil 1896), kde je vyobrazena důlní činnost a život kutnohorských havířů velmi podrobně (viz obr. 96).

Vrátek je též zobrazen ve výjevu z Velislavovy bible (viz obr. 93), ale je také spojován s mučicím nástrojem sv. Erasma, jemuž byly

vytahovány navijákem jeho vnitřnosti, střeva z těla (Ravik 2006, 211), (viz obr. 94).

11.1.2.2 Horní úředníci

Dále jsou zde vyobrazeni horní úředníci v honosném obleku, či představení tohoto cechu. Jeden drží odznak havířský, mlátek a želízko, druhý hašplířský, jež zobrazuje vrátek. Mezi nimi je znázorněn znak Kutné Hory (viz obr. 95). Základním náčiním havířů byl mlátek a želízko, ty jsou běžným nálezem z oblasti důlního prostředí a staly se symbolem hornického stavu. Ve ztvárnění tohoto znaku ovšem dochází k chybě, která je patrna i na tomto vyobrazení, kdy je želízko zobrazováno bez přečnivající násady.

Mlátek, je kovový hranol s otvorem pro násadu, který má oboustrannou bicí plochu. Horník jej držel v pravé ruce. Pevně naražená násada mlátku přes železnou palici nikdy nepřečnivala. V hornickém znaku je tento mlátek vpředu před želízkiem k prvnímu uchopení. Želízko, držel horník v levé ruce. Železný výměnný klín byl volně nastrčený na násadě tak, aby se z něho nepřenášely otřesy úderu mlátku do ruky. Toto volné nasazení želízka je ve znaku vyjádřeno přečnivající násadou. Většina klínů, želízek byla protáhlá, čtyřhranná s ostrou špicí. Těchto vykovaných a naostřených klínů nosil horník na provázku do dolu několik. Po otupení je postupně na násadě vyměňoval (Vopasek 2002).

11.1.3 Mincířská kaple

Mincířská kaple, jejíž stěny znázorňují mincíře, pregéře a další, dnes již velmi špatně dochované malby nechal objednat cech mincířů. S touto tematikou souvisí i pojetí díla. Plošné malby bez pozadí, jsou jedním z nejnázornějších dokladů středověké ražebné techniky. Mincovníctví souviselo s rozvojem obchodu a využívalo drahých kovů, nejčastěji stříbra, jehož největší bohatství skýtala Kutná Hora. Vytavené stříbro ve formě prutů bylo dodáváno do mincoven, kde se dále

zpracovávalo a roztepávalo na kovadlinách na stanovenou tloušťku. Následně bylo rozřezáno do požadovaných tvarů a přicházelo se již k ražbě, kterou obstarávali pregéři. Ti seděli na stolicích u špalků, na nichž měli raznice. Pomocí úderu kladiva byla mince, v této době se jednalo o groše, vyražena (Skalský 1937). Ikonografické svědectví mincí není dosud běžně bráno v úvahu, zůstává namnoze uzavřeno limitem odborné specializace numismatiků (Chadraba 1998, 10).

11.1.3.1 Vyobrazení mincířů a pregéřů při ražbě mincí

Ražba mincí, klopování mincovních střížků (viz obr. 97), je nástěnnou malbou na závěrové zdi jižní boční lodi chrámu z doby po roce 1463. Při stříhání kroužků ze stříbrných plátů se střížky zprohýbaly a jejich okraje se musely dále rovnat úderem kladiva na kovadlině – klopovat (Skalský 1937). Je zde znázorněn tovaryš, který pokládá střížky na hladkou kovadlinu a mincíř kladivem srovnává plochy stříbrného plechu.

Pregéř (viz obr. 99) sedící rozkročmo na stoličce má módní přepásaný kabátec a škorň. Nebylo jednoduché vyrazit jedním úderem kladiva na vrchní kolek raznice hotovou minci, která byla položena mezi mincířskou železa. Bylo k tomu zapotřebí perlíku, který byl prohnutý a úhozové plochy neměl rovnoběžné, ale sbíhavé směrem k topůrku.

Mincovní reformy, za doby Václava II., se týkala přestavba Vlašského dvora, nedaleko chrámu sv. Barbory. Zde byla ve 13. stol. vybudována mincovna, centrální ražebna, nad kterou se postavilo patro, jež obýval král. Kolem obvodových zdí dvora se po straně jihovýchodní a jihozápadní vystavěla souvislá řada mincířských dílen, malé šmitny (Leminger 2003, 19). Vyobrazení tedy souvisí s mincířskou dílnou ve Vlašském dvoře. Je zde zachycena výroba mincí bez pohledu do dílny, ale i tak se dozvídáme o artefaktech používaných k tomuto řemeslu. Z dotazu v Českém muzeu stříbra v Kutné Hoře jsem se dozvěděla, že archeologicky doložitelných pozůstatků z vyobrazené činnosti mincířů a pregéřů se moc nedochovalo. Je známo pár mincovních střížků a mnoho

vyražených mincí z 15. stol. Pregéřské raznice z období vlády Jana Lucemburského, tedy typologicky shodné s 15. stol., jsou uloženy ve sbírce Slezského zemského muzea v Opavě (<http://www.esbirky.cz/detail/95219/>). Vzhled minciřské kovadliny a pregéřského kladiva je známe v podstatě jen z vyobrazení. Minciřská kovadlina je ikonograficky zachycena z pečetí (viz obr. 98) a jako kamenosochařský prvek arkýřové kaple na Hrádku v Kutné Hoře (Kremla 2012, ústní sdělení). Z pečeti kutnohorských minciřů z 2. poloviny 14. stol. se dozvídáme její podobu. Kovadlina obdélného tvaru měla na spodní části, uprostřed, ostrý hrot, kterým byla zasazena do špaluku.

12 HRAD ŠVIHOV

Hrad z 15. století je obehnaný vodním příkopem, na severu a západě je chráněn mlýnským náhonem, na východě řekou a na zbylé ploše rybníky. Původní tvrz, zničenou za husitských válek roku 1480, nechal přestavit Půta Švihovský z Rýzmburka a ze Skály na hrad, jež byl postaven na severozápadním cípu umělého ostrova, jehož okolí bylo možné v případě nebezpečí zaplavit vodou. Jádro hradu bylo tvořeno obdélným nádvořím, na němž byly postaveny dva paláce koncentrické dispozice. Zvenčí, k ohradní zdi nádvoří byla roku 1489 přistavěna kaple. Presbytář kaple byl uzavřený třemi stranami osmiúhelníka, spočíval v přízemí na baště, zpevňující parkán, jehož nižší hradební zeď zajišťovali na nádvoří čtyři okrouhlé bašty. Jediná kaple byla původně zaklenuta hvězdovou žebrovou klenbou, ostatní stropy byly původně rovné. Zaklenuty byly až druhotně křížovými klenbami bez žeber, které zde potvrzují přítomnost Benedikta Rejta z Pístitova. Na západní straně vedla do parkánu přes padací most vstupní cesta, procházející hranolovou věží. Vnitřní komplex pak společně s předhradím chránily parkánové hradby s vodním příkopem (Menclová 1962).

12.1 Nástěnné malby

Malby v Červené baště a v kapli nechal zhotovit Jindřich Švihovský z Rýzemberka a Skály, těsně před dokončením stavby hradu, kolem roku 1530. Malby v červené baště se týkají výjevů tehdejšího života a freska na severní stěně lodi kaple se zaobírá scénou svatojiřské legendy a je datována kolem roku 1515. Podle malířského projevu můžeme soudit, že jde o umělce vyškoleného v jihoněmeckých dílnách (Pešina 1953).

12.1.1 Kaple, Sv. Jiří zabíjí draka

Freska s námětem svatojiřské legendy (viz obr. 100) byla restaurována v roce 1977 (Veselý 1994, 17). V motivu připadá v úvahu, že se zde panovník Jindřich z Rýzemberka a Skály nechal vyobrazit v podobě rytíře, spolu se svou manželkou Voršilou, kněžnou minsterberskou (Menclová 1962), která má podobu princezny, jež klečí stranou. Celý výjev se odehrává na pozadí volné krajiny, kde je zobrazena na více objektech hradní architektura. Figurální složka je zde rovnocenná s krajinou. Rozevírá se tu hluboký a široký obrazový prostor. Vidíme zde vodní plochy, stromy, lesnaté stráně a skalnaté výběžky. Do tohoto prostoru jsou promítnuty hradní stavby. Jedna je vyobrazena v popředí, další se v malém měřítku ukazuje dále v hloubce malby a poslední se nachází na skalnatém výběžku. Pokud vezmeme v potaz, že je zde znázorněn Jindřich z Rýzemberka, musela malba vzniknout v období, kdy byl pánem Švihova sám (Novobilský – Rožmberský 2005, 37). Tedy po smrti bratra Václava, když se stal poručníkem jeho nezletilého syna Jana, v době 1510 – 1524 (Durdík 2000, 548).

12.1.1.1 Figurální složka

V popředí krajiny je zobrazen kůň a na něm sedí jezdec, který zabíjí draka mečem. Drak má již probodnuté hrdlo dřevcem, jehož zlomená část leží na zemi. Je zde znázorněna velmi honosná, plátová zbroj jezdce, která se užívala v turnajích, nikoli v bitvách. O zbroji se z nálezů

dozvídáme je ve fragmentech. Podle nich by se jen velmi obtížně rekonstruovala jejich podoba. O té se dozvídáme z ikonografického materiálu. Rytíř je oděn do brnění, přes které má plášť zvaný Waffenrock, s krátkými prostřihávanými rukávy, širokou suknicí, vpředu a vzadu nastřiženou, na bocích bohatě řasenou (Klučina – Romaňák 1983, 216, Menclová 1953, 111, Wagner 2006). Živůtek pláště je rovněž prostřiháván. Pod ním je vidět kovový prsní plát s bombováním nad pasem. Nohy má chráněny plechovými pláty. Je obut v kovové boty, již s kulatou špičkou. Ruce má rovněž kryté pláty a kovovými rukavicemi. Na hlavě má bilet, jenž zdobí drahokamy a chochol z peří. Do úplnosti zbroje chybí jen přilba. Tu jezdcí podává vedle stojící anděl. Přilba je zdobena ptačím peřím a má sklopné hledí. Je zde tedy zobrazen rytíř v plné zbroji z okruhu císaře Maxmiliána I. (Menclová 1953, 111). I kůň je bohatě vystrojen. Jeho šíji zakrývá lamelové brnění, hlava je kryta kovovou larvou s otvory pro oči. Mezi kovovými ušima má znázorněn chochol. Zobrazena je jen nánosní část ohlávky, kovové udidlo, které je pomocí přezky spojeno s dvěma páry otěží (viz kap. 5.1.1). Jeho trup kryje kovová síť. Sedlo není z malby patrné. Vidíme jen třmen, který nese obutou nohu i s ostruhou, která je ukončena kolečkem (viz obr. 102), (viz kap. 7.1.3.1). Monumentální, ilustrovaná legenda, vyprávějící o životě sv. Jiří, z roku 1338 (Plachá 1937, 26), se nachází v jindřichohradeckém zámku (viz obr. 101). Rytíř, sv. Jiří je zde zobrazen na koni, ve velmi lehké zbroji. V levé ruce drží štít, na bílém poli je kříž a v levé kopí (viz kap. 7.1.2), kterým probodává chřtán draka.

Na protější straně ve stráni je znázorněna klečící žena se sepjatými rukama, s bílým beránkem u nohou. Je oděna v růžovo bílý, zlatem lemovaný šat se šněrováním a s širokou suknicí, který má oválný výstřih a zdrhované dlouhé rukávy. Šněrování začíná být módním prvkem druhé poloviny třináctého století (Kybalová 2001, 87). Má polorozpuštěné, světlé, zvlněné vlasy, které zdobí čelenka s velkým chocholem per.

12.1.1.2 Hradní architektura – Švihov

Levé pozadí za sv. Jiřím a andělem tvoří mohutný gotický hrad, jehož celý prostor je sevřen hradbami (viz obr. 103, 104). Je zde znázorněn hrad Švihov, v tehdejší podobě na počátku 16. století (Pešina 1953, 103). Pokud vyobrazení porovnáme, s dosavadním stojícím hradem, nemůžeme se mýlit, že jde o vyobrazení Švihovského hradu, byť malíř v nástěnné malbě propojil dva úhly pohledu, jeden pro zevní opevnění a druhý pro jádro hradu. Je zde znázorněna část vodního příkopu, jenž obklopoval věnec zevního opevnění, vstupní věž s padacím mostem, vysoké věže s předsazenou svrchní konstrukcí, což mohlo být podsebití nebo pavlače, mohutné bašty a kamenné jádro hradu, které tvořily dva paláce i kaple. Jádro bylo obklopeno hradbou téměř čtvercového půdorysu, ta nesla na koruně hrázděný ochoz s vysokými střechami, drobnými střeleckými věžičkami, arkýři a v každém nároží hradby byla půlkruhová bašta s vysokou střechou a dělostřeleckými střílnami (Menclová 1953, 110). Některé z těchto částí již dnešnímu hradu chybí, neboť zůstalo stát jen kamenné jádro a ani to ne úplně celé, jelikož chybí část zevního opevnění s baštami. Máme zde tedy zachycen hrad Švihov ve své podobě po dokončení na počátku 16. století, s hradebními ochozy a vysokými střechami v dosud nedotčeném pásu vnitřního i zevního opevnění, zajištěného vodními příkopy.

12.1.1.3 Skála u Přeštic, Rýzemberk

Hradní architektura vyobrazená na skalnatém útesu není tolik patrná (viz obr. 105, 106), jako u zobrazení Švihova, již proto, že je objekt zobrazen ve větší dálce. Nejspíš jde opět o reálnou stavbu. Jen názory o vyobrazení onoho hradu se neshodují. Hrad je zmiňován v dvojí podobě. Buď se jedná o zobrazení hradu Skály u Přeštic (Novobilský – Rožmberský 2005, 34), nebo Rýzemberka (Pešina 1953, 103), jež byly oba v držení pánů Švihovských z Rýzemberka a ze Skály.

Nejvýše situovanou část na pravé straně malby zaujímá skalní hřeben, na jehož hřbetu se nachází několik budov hradní architektury.

Hrad je znázorněn s dvěma válcovými věžemi z pohledu od cesty. Spodní věž na skalnatém masívu je znázorněna jako nižší, mohutná, s podsebitím pod kuželovitou střechou, kde jsou znázorněny drobná okénka. Dále se nachází komplex na sebe navazujících budov, jež tvoří palác bez dalších detailů, krytý sedlovou střechou bez štítů, věž a další palác s věží v závěru. Druhá oválná věž v horní části hradu je vysoká, bez žádných dalších architektonických prvků, kryta kuželovitou střechou. Její předsunutí a velmi nepatrně znázorněné střílny by mohly nasvědčovat, že se jedná o bergfrit. Na ní dále navazuje další palác se sedlovou střechou, jež ve svém závěru přechází v kuželovitou či jehlancovou.

Zcela vlevo se nad průrvou ve skalním hřebeni objevuje další stavba. Průrva dělí skalní masiv a izolované skalisko s blíže neidentifikovatelnou zděnou budovou hranatého půdorysu, kterému již chybí část střechy.

O patro níž je na ostrožně zobrazena část hradní architektury. Tu tvoří čtverhranná, hranolová věž, která je v horní části obehnaná roubeným podsebitím, jež je zastřešeno sedlovou střechou. V levé dolní části věže je patrný portál. Na boční stěně jsou zachycena tři střílnová okénka a navazuje na ní palác s doklady hrázděného zdiva. V celé jeho délce, ve střední výškové úrovni je znázorněna linie s pěti pravidelně rozestoupenými okny. Celohrázděný palác je kryt sedlovou střechou a navazuje k němu další, o něco větší, předsazený, zděný palácový objekt. V jeho štítové stěně se nachází při jejím pravém rohu úzké štěrbinové okénko. Další dvě podobná okénka jsou patrna v podélné stěně paláce. Palác je kryt sedlovou střechou, jejíž hřeben je ve vyšší úrovni než hřeben střechy hrázděného paláce, takže je vidět i část jeho štítu.

V nespodnější části je zachycena hranolová věž. V pravé části jejího čela se nachází jednoduchým obloukem sklenutý portál a v levé části je zobrazeno střílnové okénko. Na boční stěně věže rozeznáváme další střílny, v horním patře je vysunut zastřešený prevét ve formě arkýře. Jednu část této stavby kryje sedlová střecha a další část je znázorněna

bez střechy s nejvyšší partií již zřícenou. Vlevo od věžovitého objektu vidíme menší domky v pozadí, působící dojmem vesnických domů. Je zde patrna sedlová střecha a dýmní okénko ve štítu, pod ním se pravděpodobně nachází další okno.

Vzhledem k současnému stavu obou, výše zmíněných hradů a ikonografického vyobrazení je nemožné konfrontovat obraz se skutečností, ale jen s písemnými prameny. Jelikož se z hradů dochovaly jen malé terénní relikty. Po porovnání vyobrazení s písemnými prameny docházím k závěru, že zde malíř nejspíš zobrazil oba hrady najednou (Menclová 1953). Ve vyšším patře na skále by měl být zobrazen hrad Rýzemberk s válcovými věžemi, který byl založený ve dvou etapách (Menclová 1976, 163). Na vyobrazení tohoto tvaru věží usuzuji ze střech, které nejeví žádné známky hran a mé tvrzení podporuje i kresebná dokumentace této části fresky (viz obr. 106), (Sedláček 1998, 7). Navíc zobrazení Rýzemberka na této malbě by bylo pochopitelné, vzhledem k tomu, že to bylo staré rodové sídlo.

O něco níže by mohl být zobrazen hrad Skála u Přeštic. Na to můžeme poukazovat vzhledem k tomu, že se jedná o kategorii hradů označovanou jako Ganerbenburg, která se skládala z více jader, v tomto případě dvou (Durdík 2000, 500). Jádro horního hradu bylo ukázkou dvoupalcové dispozice a hradem slezského typu (Menclová 1976, 98), kdy vlastní hrad včetně věže a obytných objektů tvoří jediný stavební celek. Dolní hrad patří do typu hradu s čtverhrannou obytnou věží. Navíc vyobrazení této části hradu není již v kompletní podobě, ale v době, kdy hrad pustnul (Novobilský – Rožmberský 2005, 37). Je uvedeno, že chátral od první poloviny 16. století a jako pustý se uvádí od roku 1568 (Menclová 1976, 99).

Vzájemná prostorová situace hradů se neshoduje s pravdou, určité části na vyobrazení chybí. Autor kresby zobrazil převážně dominantní prvky hradu. Musíme brát v potaz i to, že vyšší části zakrývají menší, které nemohou být znázorněny v rámci perspektivy. Vyobrazení se

shoduje s výškovými poměry, protože hrad Rýzemberk zaujímal polohu o větší nadmořské výšce než hrad Skála. Také by bylo logické zobrazení obou hradů, jelikož byly oba v državě rodu, s přihlédnutím k znázornění Švihova a Horažďovic.

12.1.1.4 Město Horažďovice

Další architektura je namalována v pozadí ve velmi miniaturním měřítku (viz obr. 107). Rozpoznatelný je pás opevnění s bránou a hranolovitou věží. Dobroslava Menclová uvádí rozpoznatelné dva pásy opevnění a větší množství budov, což by v tomto případě poukazovalo na město a ne hrad. Pak by se nejspíš jednalo o vyobrazení města Horažďovice s některou ze svých tří raně gotických bran s okruhem vnějšího opevnění (Menclová 1953, 113). Horažďovice a hrad Prácheň se staly majetkem Půty Švihovského roku 1483 (Durdík 2000, 446).

12.1.2 Červená bašta

Malby v této baště spadají do okruhu každodennosti a jsou spojeny s výjevem elity. Nejsou ovšem moc dobře dochované.

12.1.2.1 Rytířský turnaj

Jeden z výjevů se týká rytířského turnaje a jeho analogii shledávám ve výjevu na zámku Žirovnice v Zelené světnici (viz kap. 10.1.1.2), (viz obr. 78). Tento motiv je zde otočen v popředí, ne na tribuně, ale za dřevěným zábradlím postávají čelem k výjevu otočení občané v reprezentativním obleku. S určitostí se opět jedná o vyšší vrstvu, pro které byly tyto turnaje pořádány. Samotná scéna se opět odehrává na kolbišti, kdy se dva rytíři v plátové zbroji (viz kap. 12.1.1.1) utkávají v souboji s dřevci (viz obr. 108).

12.1.2.2 Kuše

Kuše, mechanická střelná zbraň s masivním lučištěm příčně upevněným k pažbě, je zobrazena v Červené baště hradu Švihova (viz obr. 110). Byla od počátku 15. století v podstatě jedinou střelnou zbraní. Tomu, že byla používána v boji, nasvědčuje malba rytíře v brnění se sundanou přilbou (viz obr. 109). Skládá se z lučiště, sochy, tětivy, ořechu, kovového třmenu a spouštěcí páky. Ořech, obvykle kostěný válec, se otáčel podél osy. Měl dva výřezy, jeden pro zaklesnutí tětivy a druhý k založení šipky. Doklady o této zbrani nám poskytují ikonografické prameny a v omezené míře i materiál archeologický. Kromě kostěných, kovových částí a šipek, se jedná v podstatě o nedohledatelný materiál. I tak jde o poměrně vzácné nálezy, jelikož bez jejich detailní znalosti je nelze dobře interpretovat (Sommer 1983, 329). Kostěné obložení ze svrchní strany sochy kuše a ořech se našel na hradu Tepenec (Durdík 1973, 345).

Analogii kuše nacházím v nástěnné malbě, datované kolem roku 1490 (Pešina 1953, 99), ve věži hradu Blatná. Zde je kuše použita k lovu a ne v boji (viz obr. 111). Jedná se o krajinný výjev štvanice na jeleny, kde pahorkaté krajině dominuje silueta hradu s vysokou čtverhrannou věží, se třemi okrouhlými baštami a nižší okrouhlou věží, napravo je pak zobrazeno opevněné město. Lovecký výjev se odehrává v oboře, která je zepředu uzavřena, ne zcela patrnou proutěnou ohradou, kde dva jezdcí na koních, se smečkou psů, štvou laň a jelena. Na běžícího jelena již míří střelec kuší, na které je patrný kovový třmen. Vedle střelce klečí další muž a natahuje kuši. Do třmenu, který se na hlavě sochy objevil v průběhu 13. století (Klučina – Romaňák 1983, 133), střelec vsunul nohu a silou napjal tětivu, tento způsob je také zachycen i ve Velislavově bibli (viz obr. 112).

13 INTERPRETACE

Na základě získaných dat jsem vytvořila databázi, v rámci které sleduji jednotlivé malby. Nejzásadnější otázkou je věrohodnost reálných dochovaných artefaktů, artefaktů zobrazených a jejich vzájemné srovnání. Tato práce zahrnuje široké spektrum artefaktů, jak movitých, nemovitých, tak jednoduchých, kombinovaných a složených, které mají téměř neomezené rozměry a jsou formálně rozrůzněné. Vystává zde ovšem problém srovnání s dochovanými artefakty, jelikož archeologický materiál je místo celých artefaktů dochován jen v podobě fragmentů, součástí a dílů, nebo v jejich negativech. Některý zachován vůbec není nebo jen v tak minimálním měřítku a spektru, že ho není možné srovnat s vyobrazením. Nezanedbatelným problémem v souvislosti s touto tematikou je i znehodnocení maleb přírodními vlivy a necitlivým restaurováním. Právě vyobrazení a jeho následný ikonografický rozbor napomáhá oproti archeologii rekonstruovat danou skutečnost pomocí vyjádření určitého artefaktu. Proto popisují i dějovou složku, která určuje funkci a účel artefaktu.

Pokud ještě zůstanu u otázky věrohodnosti, realističnosti, tématu, bude dobré se zabývat její mírou, zda je dílo realistické, hodnověrné, zda je záměrně, či nezáměrně zkresleno. Víme, že autoři od sebe přebírali myšlenky, náměty a podotýkám, že čerpali z různých předloh (viz kap. 2.5), tudíž mohlo docházet k záměrnému i nezáměrnému zkreslení. Je otázkou, zda čerpali jen z „papírové“ předlohy, jako je tomu v případě kostela Narození Panny Marie v Průhonicích (viz kap. 5.1) a vyobrazení Bolestného Krista s nástroji umučení (viz kap. 5.1.2), (viz obr. 6), nebo v případě nástěnného cyklu ve Velké věži hradu Karlštejn (viz kap. 6.1). Zde autor maleb v některých případech použil jako předlohu Velislavovu bibli a ztvárnil sv. Václava s různými artefakty (viz kap. 6.1.2, 6.1.3, 6.1.4, 6.1.5), které realisticky používal ke konkrétním úkonům (viz obr. 11, 13, 15, 17, 20, 22, 25). V tomto případě se jedná o zemědělské nástroje, které jsou archeologicky doložitelné v zaniklých středověkých vesnicích. Následně v cyklu sv. Václava dochází k záměrné slohové stylizaci, kde

autor vědomě ztvárňuje historismy, po vzoru předlohy (viz kap. 6.1.2). Dochází zde ke zkreslení použitím historismu v oblasti románské architektury a archaismu v podobě žernovu, který byl využíván na vesnici (viz obr. 13). K vědomému znehodnocení významu dochází i zkombinováním, potlačením či zdůrazněním některých významových částí artefaktu. Příkladem uvádím podobu vinného lisu a nakloněného břevna (viz kap. 6.1.5, 6.1.5.1), (viz obr. 28, 30), kdy autoři maleb zobrazili utrpení Krista pomocí nakloněného kříže, který začlenili do podoby lisu (viz kap. 6.1.5.2.1), (viz obr. 31).

Dále mohou být konkrétní artefakty ztvárněny hodnověrně, jako je tomu v případě hradu Švihova (viz kap. 12.1.1.2), (viz obr. 103) ve vyobrazení sv. Jiří v kapli švihovského hradu a Veduty hradu Žirovnice (viz kap. 10.1.1.3), (viz obr. 80). Obě tyto malby jsou vyobrazeny na místech, shodujícím se s vyobrazením na malbách a autor mohl a nejspíš používal viditelnou předlohu. V malbě sv. Jiří by navíc mohlo jít i o konkrétní podobu Jindřicha z Rýzemberka a ze Skály a jeho manželky Voršily (viz kap. 12.1.1), byť v trochu nadneseném, pohádkovém výjevu. U této malby jsou velmi dobře patrné vzájemné prostorové vztahy jednotlivých částí hradní architektury v rámci scény. Reálné pojetí švihovského hradu a vyobrazení další, menší hradní architektury na pravé straně obrazu, která se nalézá na rozsochaté, strmé skále (viz obr. 105), její identifikování s konkrétním objektem, je velice problematické (viz kap. 12.1.1.3). Navazující problém s interpretací této části malby nejspíš vychází z nezáměrné stylizace, jelikož tyto objekty neměl malíř před sebou, neznal je a snažil se zdůraznit hlavně jejich stěžejní části. K dalšímu nezáměrnému zkreslení může docházet z nedostatku výtvarné zručnosti. Zde se vrátím k Vedutě žirovnického hradu, konkrétně k vyobrazení hutě, podle některých pramenů ságrovací hutě. I když je malba opět provedena velmi precizně, je zde ztvárněn poněkud zdeformovaný žentour, pohánějící měch ve velmi špatné perspektivě (viz obr. 81). Toto vyobrazení jsem musela detailně srovnávat s jiným

vyobrazením, ne ovšem nástěnným, abych došla k rozpoznání výše ztvárněného žentouru (viz kap. 10.1.1.3), jelikož motiv hutě je ojedinělý.

Ve škále vyobrazených artefaktů dokumentovaných v této práci nacházím shody i rozdíly mezi ikonograficky dokládanými artefakty. Shody nacházím například ve vyobrazení kostelních inventářů, artefaktů, které sloužily při obřadu mše svaté. Jedná se především o vyobrazení z kostela v Kašperských Horách a v Průhonicích, kde jde o mešní kalich a oltářní menzu (viz kap. 4.1.1, 5.1.3), (viz obr. 1, 9, 10). Trochu pozměněná tematika je zaznamenána na malbě Kázajícího františkánského světce z kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (viz kap. 8.4.1), (viz obr. 69). Další konotace se nachází ve vyobrazení zvonů, které určují sakrální architekturu (viz kap. 4.1.2, 5.1.3, 6.1.1, 8.1.5), (viz obr. 1, 2, 10, 11, 66 a okrajově 70) a v zobrazení liturgického náčiní (viz kap. 8.1.4, 11.1.1.1), (viz obr. 69, 88, 89, 90). Podobnosti se nacházejí i v konkrétních artefaktech, například ve vyobrazení sekery. Poměrně totožné sekery jsou na malbě Bolestného Krista v Průhonicích, (viz obr. 6), v detailu řezníka ze zobrazení Svátečního Krista v kostele ve Slavětíně (viz obr. 52) a poněkud odlišná na malbě Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí v Jindřichově Hradci (viz obr. 66). Pokud vezmu v úvahu funkci sekery, z námětu řezníka, která porcuje maso a funkci sekery ve vyobrazení Bolestného Krista, která by měla sloužit k tesání, mělo by se správně jednat o pozměněné tvary, které ovšem nejsou patrné vzhledem k účelu tohoto artefaktu. V archeologických dokladech jsou sekery poměrně různých tvarů a jejich typologie mi není známa. Naopak rozdíly, které jsou dány chronologickým vývojem, jsou znatelné na vyobrazení a dokladech ostruh. Archaický typ ostruhy na obraze Svátečního Krista, detailněji ostružníka (viz kap. 7.1.3.1), ztvárňuje ostruha patrně s trnem (viz obr. 40, 41). Z téměř statického zobrazení nejsem ovšem schopna vyčíst míru historismu. Dále pak ostruha z vyobrazení sv. Jiří ve Švihovské kapli (viz kap. 12.1.1.1), je už zakončena kolečkem (viz obr. 102). S přihlédnutím na části zbroje v tomto pojetí má ostruha jak praktickou, tak společenskou i symbolickou

funkci. Tyto tři aspekty je možné nalézt i u jiných artefaktů. Jako nejcharakterističtější a nejčastěji zobrazovaný artefakt v tomto ohledu je oděv, který chrání, odlišuje a kastuje jednotlivce (viz kap. 3.1.1). Prostý pracovní šat, perkytle, je vyobrazen na Vedutě žirovnického hradu, v části hutě (viz kap. 10.1.1.3), (viz obr. 81) a v nástěnné malbě Hašplíři u rumpálu v chrámu sv. Barbory v Kutné hoře (viz kap. 11.1.1.1), (viz obr. 92), kdy je tento typický oděv nebarven. Barva a ozdoba se projevuje až v případě honosného oděvu. Zde se mohou objevovat i vlivy ze zahraničí, jako je na příklad zobrazení honosného oděvu Královny ze Sáby ve stylu burgundské módy (Kybalová 2001, 214), (viz obr. 91).

Další problém nacházím v detailnosti a míře dochování určitého vyobrazení. Příklad detailnosti uvádím na zobrazení kuše z hradu Švihova (viz obr. 110) a její zmenšené podoby z hradu Blatná (viz obr. 111). Ta znázorňuje její funkci i přípravu použití. Kuše je v malém poměru určitých částí archeologicky doložitelná (viz kap. 12.1.2). Míra dochování a dalšího určení je patrna z vyobrazení motyky z cyklu sv. Václava (viz kap. 6.1.3, 6.1.4), (viz obr. 20, 25).

Určující prostorové vztahy v rámci scény se detailněji začínají objevovat v nástěnné malbě poděbradské kaple (viz kap. 9.1). Zde je dominantní motiv zabijačky determinovaný do vesnického prostředí, které je na pozadí (viz obr. 74), (viz kap. 9.1.1). Reálné prostředí s určitými vztahy je zobrazeno na Vedutě žirovnického hradu (viz kap. 10.1.1.3), (viz obr. 79) a ještě detailněji podáváno v architektuře švihovské malby (viz kap. 12.1.1.2, 12.1.1.3, 12.1.1.4), (viz obr. 103, 105, 107). Tyto vzájemné vztahy se projevují vlivem počínajícího se zobrazování perspektivy, tudíž i v měřítku. V gotické malbě bylo měřítko velmi problematické, což se projevilo hlavně ve znázornění poměru architektury a člověka (viz kap. 2.7). Malíř se s tímto úkonem neuměl ještě ve většině případů dobře vypořádat (viz obr. 87, 13 srovnej s obr. 71, 72).

14 ZÁVĚR

V této práci jsem se snažila zpracovat dosavadní poznatky o gotické nástěnné malbě, jejím vyjádření, technice, míře zachování, též jsem se zabývala jejími tvůrci a důvody vzniku. Dále jsem se pokusila shromáždit a zhodnotit dosavadní poznatky z oblasti ikonograficko – archeologického bádání v Čechách, výběrově i v zahraničí. Volbu míst s gotickou nástěnnou malbou jsem musela důkladně zvažovat s přihlédnutím na zachování jednotlivých nástěnných maleb a na jejich výpovědní hodnotu, která se týkala artefaktového vyobrazení. Tato práce ovšem nezahrnuje veškerý artefaktový materiál, jen vzorkuje určité části a místa vytvořené v Českém prostředí v době gotického slohu.

Zabývala jsem se zde jednotlivými, hlavními detaily artefaktů z uvedených maleb, které jsou zdokumentovány katalogovou formou a následně uvedeny s jejími podrobnostmi a kontextem v databázi. V tomto srovnání jsou pak patrné shody a mnohotvárnost projevů specifických forem artefaktů v časově ohraničeném úseku společenského vývoje. Není možné detailně popsat jednotlivá vyobrazení, natož celý prostor jednoho objektu. Je naprosto nereálné popsat vše, vzhledem k množství nástěnných maleb jednotlivých míst s ohledem na poškození, úplné zničení a v některých případech ukrytí pod nánosy mladších omítek. Artefaktové vyobrazení v gotické nástěnné malbě je ve své podstatě široký pojem, již proto, že každá malba je sama o sobě artefaktem, který dále zobrazuje další artefakty. Nechtěla jsem se věnovat jen atributům světců, statickým artefaktům, kterých by bylo nespočetně. Snažila jsem se zde zahrnout určité, menší, zato pro archeologické bádání podstatnější spektrum artefaktů movitých i nemovitých, které ve ztvárnění vyjadřují svůj účel a míru použitelnosti. Největší důraz jsem kladla na praktickou funkci, ale neopomíjela jsem ani společenský význam a symbolický smysl. Na vybraných malbách jsem se snažila popisovat funkce artefaktů, které v kombinaci s člověkem ožívají a znázorňují svoje smysly a cíle. Jejich ztvárnění jsem analyzovala na základě dostupných materiálů a doložitelných archeologických pramenů, pokud tak bylo možno vzhledem

k jejich dochování. Z nich pak vyplývalo detailnější poznání maleb na základě podrobnějších rozborů a následných syntéz.

V závěrečném zhodnocení jsem se snažila posoudit hodnověrnost jednotlivých vyobrazení na základě dostupných pramenů a otázek souvisejících s touto tematikou. Sledovala jsem míru záměrné a nezáměrné věrohodnosti i poměrové množství určitých témat na základě podobnosti vyobrazených artefaktů, které se ve velké míře spolu shodují.

15 SUMARRY

The thesis deals with iconographical depiction of artefacts in Gothic mural painting. It seeks links between preserved artefacts and their depiction in mural painting. Based on preserved material sources it strives to evaluate credibility and degree of realism in particular depiction. It evaluates depiction related to given issue on selected mural painting samples both in sacral and profane structures in the Czech Republic within a particular time interval. It monitors the extend of deliberate and undeliberate credibility and proportional quantity of particular themes on the basis of resemblance of depicted artefacts and subsequently it deals with other issues related to iconographical ornamentation.

The thesis is worked out in two directions, it contains a theoretical part dealing with Gothic style and its influence on the development of mural painting. Further on it focuses on iconography and it outlines the progress of its research both in the Czech Republic and abroad. It is based not only on archeological and historical literature, but on history of art as well. The other part of the thesis represents a dictionary of iconography. Regarding the choice of sites and with regard to preservation of mural paintings and their significance referring to the depiction of artefacts, it surveys particular sites, architecture of structures with preserved paintings, specific depiction or its details and artefacts within the entire context. Recorded facts are compared with archeological evidence, historical sources or other depictions. It deals with specific details, artefacts in mentioned paintings that are illustrated in catalogue form and are presented in detail and in context in the database.

16 POUŽITÁ LITERATURA

Agricola, G. 1556: De re metallica libri XII. – Basel. Citováno české vydání Montanex – Ostrava (2001).

Bareš, P – Brodský, J. 2006: Problematika a způsoby restaurování schodištních cyklů Velké věže hradu Karlštejna. Technologie maleb na základě provedených průzkumů (dokumentace postupující destrukce maleb na základě dostupných historických pramenů za posledních 170 let), In: Průzkumy památek XIII., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze, 78 – 87.

Bartlová, M. 2006: Úvahy o vyobrazení svatováclavské legendy na schodišti Karlštejna, In: Průzkumy památek XIII., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze, 50 – 57.

Bartoš, M. 2008: Středověké dobývání v Kutné Hoře, In: Kutnohorsko – vlastivědný sborník 9, Příspěvky k dějinám dolování stříbra, 1 – 44.

Bartoš, M. 2010: Vyobrazení lití cánů na tzv. Separátním listu, In: Kutnohorsko – vlastivědný sborník 13, 50 – 52.

Biblií svatá: Všecka svatá písma Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613.

Binding, G. 2001: Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen, Darmstadt.

Braniš, J. 1986 – 1987: Některé zvláštnosti starších chrámových staveb jihočeských, PA XVII., 208 – 214.

Durdík, T. 1973: Kostěné obložení sochy kuše v českých a moravských nálezech, AR XXV., 334 – 345.

- Durdík, T. 2000: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů, Praha.
- Dvořáková, V. 1961: Karlštejnské schodištní cykly, k otázce jejich vzniku a slohového zařazení, Umění IX., 109 – 169.
- Dvořáková, V. 1978: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, Odeon, Praha.
- Ehm, J. – Homola, J. 1977: České gotické umění, Pressfoto, Praha.
- Fišer, F. 1996: Karlštejn, vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí, Dačice.
- Fontana, D. 2000: Tajemný jazyk symbolů, názorný klíč k symbolům a jejich významům, Paseka, Praha.
- Friedl, A. 1966: Přemyslovci ve Znojmě: ikonografie, Odeon, Praha.
- Fröhlich, J. 2006: Zlato na Prácheňsku, Kapitoly z historie těžby a zpracování zlata, Písek.
- Galwik, L. 2009: Dějiny výtvarného umění, I. díl, Od vzniku až na práh moderny, Západočeská univerzita, Ústav celoživotního vzdělávání, Plzeň.
- Gombrich, E. H. 1992: Příběh umění, Odeon, Praha.
- Graus, F. 1957: Dějiny venkovského lidu v Čechách v době předhusitské, 2. díl, Dějiny venkovského lidu od poloviny 13. stol. do roku 1419, ČSAV, Praha.
- Gruber, J. 1962: Průzkum a oprava nástěnných maleb ve hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, Vlastivědné zprávy horního Pootaví, 24 – 28.
- Hálková – Jahodová, C. 1955: Umění a život zapomenutých řemesel, Praha.

- Hall, J. 2008: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha.
- Handiaková, E. 1956: Život kutnohorských havířů a jeho odraz v titulním listu kancionálu Matouše iluminátora, Český lid XXXXIII., 196 – 203.
- Heinz – Mohr, G. 1999: Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění, Praha.
- Herout, J. 1981: Staletí kolem nás, Panorama, Praha.
- Hlobil, I. 2006: Církevní kritika výstřední módy císařského dvora Karla IV. a datování nástěnných maleb karlštejnského schodištního cyklu kolem let 1365-1367, In: Průzkumy památek XIII., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze, 19 – 22.
- Horová, A. 1995: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 1., A – M, Academia, Praha.
- Horpeniak, V. 2001: Město Kašperské Hory, Kašperské Hory.
- Hosák, L. – Šrámek, R. 1980: Místní jména na Moravě a ve Slezsku, Díl 2, M – Ž, Místní jména na Moravě a ve Slezsku. Díl 2, M – Ž, Praha.
- Husa, V. – Šubrtová, A. – Petrání, J. 1967: Homo faber : pracovní motivy ve starých vyobrazeních, Academia, Praha.
- Chadraba, R. 1998: Svatoklimentská kotva a velkomoravská tradice, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis 16, 9 – 45.
- Chalupský, V. 1947: Průvodce chrámem sv. Jana Křtitele s přílehlou křížovou chodbou v Jindřichově Hradci, Jindřichův Hradec.
- Chmelár – Hlohovský, L. 2010: Slovenská ikonografia, patronáty a atribúty v posvätnom umení, Čadca Magma ve spolupráci s Kysuckým múzom v Čadci.

- Chudárek, Z. 2006: Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV, In: Průzkumy památek XIII., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze, 106-138.
- Chytil, K. 1864: Výklad a význam stěnomaleb v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné, PA XII., 281 – 283.
- Chytil, K. 1896: Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů rodu Jagellonského, Praha.
- Chytil, K. 1903: O působení Vocelově v oboru dějin umění, Památky archeologické 20/1, 297 – 306.
- Janáček, J. 1963: Přehled vývoje řemeslné výroby v českých zemích za feudalismu, Praha.
- Kličina, P. – Romaňák, A. 1983: Člověk, zbraň a zbroj v obraze doby 5. – 17. stol., Praha.
- Kořan, J. 1955: Přehledné dějiny československého hornictví 1, ČSAV, Praha.
- Kouřil, P. 1979: Archeologické nálezy z hradu Templštejnu, AH 4, 129 – 138.
- Kovačevicová, S. 1987: Človek tvorca: pracovné motívy Slovenska vo vyobrazeniach z 9. – 18. Storočia. Bratislava.
- Krása, J. 1964: Nástěnné malby v žírovnické zelené světnici, Umění XII., 282 – 300.
- Krása, J. 1984: Dějiny českého výtvarného umění: Od počátků do konce středověku, Díl 2., Academia, Praha.

- Krofta, J. 1958: K problematice Karlštejnských maleb, Umění VI., 2 – 30.
- Kubátová, L. 1996: Neznámý rukopis Lazara Erckera 1569, Praha.
- Kubínová, K. 2006: K jednomu námětu Emauzského cyklu, In: Pictura Verba Cupit, Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Ústav Dějin umění AV ČR, Praha. 113 – 122.
- Kubů, F. – Zavřel, P. 1998: Terénní průzkum starých komunikací na příkladu Zlaté stezky, AH 23, 35 – 59.
- Kuthanová, V. – Žižka, J. 1993: Karlštejn, Památkový ústav středních Čech, Praha.
- Kybalová, L. 2001: Dějiny odívání, středověk, Lidové noviny, Praha.
- Kybalová, L. – Lamarová, M. 1986: Oděvní tvorba, Odeon, Praha.
- Kybalová, L. – Lunga, R. – Vácha, P. 2005: Pražské zvony, Praha.
- Leminger, E. 2003: Královská mincovna v Kutné Hoře, Kuttna, Kutná Hora.
- Lunga, R. – Solař, J. 2010: Kostelní věže a zvonice, Praha.
- Lůžek, B. 1962: Fresky v kostele ve Slavětíně nad Ohří, Český lid XXXIX., 24 – 26.
- Matějček, A. 1922: Pasionál abatyše Kunhuty, Praha.
- Matějček, A. 1926: Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha.
- Matějková, E. 1962: Kutná hora, Praha.

- Mencl, V 1933: Rekonstrukce klášterního kostela blah. Anežky v Praze a její význam pro dějiny české rané gotiky, PA XXXIX., 46 – 54.
- Menclová, D. 1953: Obraz hradní kaple švihovské a začátek české krajinomalby, Umění I., 107 – 114.
- Menclová, D. 1962: Švihov, Krajské středisko památkové péče a ochrany přírody v Plzni ve spolupráci se Státním ústavem památkové péče a ochrany přírody v Praze.
- Menclová, D. 1976: České hrady, Díl I., Odeon, Praha.
- Menclová, D. 1976: České hrady, Díl II., Odeon, Praha.
- Merhautová, A. 1988: Skromné umění: ostrovská zdobená terakota, Academia, Praha.
- Měchurová, Z: 2002: Zaniklá středověká ves Konůvky ve Ždánickém lese, Archeologický průvodce po naučné stezce, Moravské zemské muzeum, Brno.
- Míka, A. 1960: Nástin vývoje zemědělské výroby v českých zemích v epoše feudalismu, Praha.
- Nekuda, V. 1975: Pfaffenschlag: Zaniklá středověká ves u Slavonic, Moravské muzeum, Brno.
- Nekuda, V. 1985: Mstěnice 1: Zaniklá středověká ves u Hrotovic, Hrádek – Tvrz – Dvůr – Předsunutá opevnění, Brno.
- Neustupný, E. 2007: Metoda archeologie, Plzeň.
- Nováček, K. 2001: Nerostné suroviny středověkých Čech jako archeologický problém, AR 53, 279 – 309.

- Nováček, K. 2010: Kladrubský klášter 1115 – 1421: osídlení – architektura – artefakty, ZČU Plzeň.
- Nováček, K. – Hlaváček, R. 1994: Středověké osídlení u Mýšlovic, AR XLVI. 81 – 96.
- Novák, J. 1917: Zpráva o restaurování vnitřku sv. janského kostela v Jindřichově Hradci, PA XXIX. 258 – 261.
- Novák, J. 1899: Fresky v horní části lodi kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, Jindřichův Hradec.
- Novobilský, M. – Rožmberský, P. 2005: Hrad Skála u Přeštic, Zapomenuté hrady, tvrze a místa 33.
- Novotný, B. 1979: Význam podkov, ostruh a udidel z hradiska Vysoká Zahrada – castrum Strachotín u Dolních Věstonic na Moravě, AH 4, 287 – 294.
- Nový, L. 1961: Dějiny exaktních věd českých zemí do konce 19. století, ČSAV, Praha.
- Obrazová příloha 2006: In: Průzkumy památek XIII., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze, 192 – 258.
- Otto, J. 1897: Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, Díl 12., Ch – Sv. Jan, Praha.
- Panofsky, E. 1981: Význam ve výtvarném umění, Odeon, Praha.
- Pavelka, J. 1949: In: Cestami umění: Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, Melantrich, Praha.
- Pekárková, J. 2009: Restaurátorská dokumentace, Praha.

- Pešina, J. a kol. 1959: Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300 – 1350, ČSAV, Praha.
- Pešina, J. 1953: Obraz hradní kaple švihovské a začátek české krajinomalby, Umění I., 93 – 106.
- Pešina, J. 1970: České umění gotické 1350 – 1420, Academia, Praha.
- Petrák, J. 1912: Příspěvek k dialektu českému na Vysočtě, Český lid XXI., 219 – 228.
- Petříčková, J. 2000: Domáci a lovná zvířata v době hradištní, Archeologie ve středních Čechách 4, 485 – 488.
- Plachá – Gollerová, J. 1937: České nástěnné malířství první poloviny XIV. století, PA XXXX., 24 – 41.
- Plátková, Z. 1980: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, In: Sborník vlastivědných prací o Šumavě, Kašperské Hory, 99 – 108.
- Podlaha, A. 1906: Nástěnné malby z XIII. století v kostelíku Průhonickém, PA XXII, 246 – 262.
- Podlaha, A. 1907: Posvátná místa království českého I, Praha.
- Poche, E. a kol. 1975: Encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha.
- Poche, E. a kol. 1978: Umělecké památky Čech, Díl 2., K – O, Academia, Praha.
- Poche, E. a kol. 1980: Umělecké památky Čech. Díl 3., P – Š, Academia, Praha.

- Poche, E. – Krofta, J. 1956: Na Slovanech, stavební a umělecký vývoj pražského kláštera, Praha.
- Prix, D. 2009: O kostele sv. Benedikta, In: Prix, D. (ed): Kostel sv. Benedikta v Krnově – Kostelci, Ostrava, 11 – 128.
- Profous, A. – Svoboda, J. 1957: Místní jména v Čechách, jejich vznik, původní význam a změny IV. Praha.
- Ravik, S. 2006: O světcích a patronech, Praha.
- Remešová, V. 1991: Ikonografie a atributy svatých, Praha.
- Richter, M: 1982: Hradištko u Davle, městečko ostrovského kláštera, Praha.
- Royt, J. 2004: Memento mori!, smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění, Muzeum Šumavy Sušice, Kašperské Hory.
- Royt, J. 2007: Poznámky k ikonografii Emauzského cyklu, In: Benešová, K. – Kubínová, K. (ed): Emauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy, Academia, Praha, 290 – 308.
- Royt, J. – Šedinová, H. 1998: Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá Fronta, Praha.
- Rulíšek, H. 2005: Postavy, atributy, symboly, slovník křesťanské ikonografie, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.
- Říman, J. 1986: Malá československá encyklopedie 3., I – L, Academia, Praha.
- Sedláček, A. 1998: Hrady, zámky a tvrze království Českého, Díl 9., Domažlicko a Klatovsko, Argo, Praha.

- Sedláček, A. 1998: Hrady, zámky a tvrze království Českého, Díl 15., Kouřimsko, Vltavsko a jihozápadní Boleslavsko, Argo, Praha.
- Schmitt, J. G. 2004: Svět středověkých gest, Vyšehrad, Praha.
- Simandlová, K. 2008: Emauzské opatství, historie a průvodce klášteřem, Praha.
- Skalský, G. 1937: Stručný přehled vývoje českého mincovnictví, Praha.
- Smetánka, Z. 1969: Průzkum zaniklé středověké osady Svídna u Slaného, AR XXI, 618 – 625.
- Smetánka, Z. 1985: K ikonografii středověké vesnice, AR XXXVII., 319 – 333.
- Smetánka, Z. 1988: Život středověké vesnice, zaniklá Svídna, Praha.
- Sommer, P. 1983: Nález ořechu z kuše v Berouně, AR XXXV., 328 – 329.
- Soukup, J. – Šitter, E. 1900 – 1901: Žirovnice, hrad v Táborsku. PA XIX., 457 – 490.
- Stejskal, K. 2003: Umění na dvoře Karla IV., Praha.
- Stejskal, K. 2007: Malby v klášteře Na Slovanech a jejich vztah k evropskému malířství, In: Benešová, K. – Kubínová, K. (ed): Emauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy, Academia, Praha, 220 – 266.
- Studničková, M. 1998: Tepelské rukopisy opata Zikmunda, In: Gotika v západních Čechách (1230-1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám prof. PhDr. Jaromíra Homolky, DrSc. Praha, 116-124.

- Syrový, B. a kol. 1987: Architektura svědectví dob, přehled vývoje stavitelství a architektury, Praha.
- Šaurová, D. 1979: Středověké podkovy ze zaniklé středověké osady Konůvky, AH 4, 295 – 301.
- Škabrada, J. 2000: Konstrukce historických staveb, Vydavatelství ČVUT, Praha.
- Švastal, J. 1987: Velká věž s kaplí sv. Kříže, In: Rekonstrukce a obnova umělecky hodnotné výzdoby interiérů hradu Karlštejna v ekologických podmínkách 20. století, Praha. 14 – 24.
- Trojan, R. – Mráz, B. 1996: Malý slovník výtvarného umění, Fortuna, Praha.
- Uhlíř, Z. 2007: Velislavova bible, Národní knihovna České republiky, Praha.
- Válka, M. 2006: K ikonografii středověké vesnice, In: Středověké a novověké zdroje tradiční kultury. Brno. 27 – 44.
- Vaněček, I. 2000: Nástěnné malby, Praha.
- Vaněk, V. – Velebil, D. 2007: Staré hutnictví stříbra, In: Stříbrná Jihlava. Studie k dějinám hornictví a důlních prací, Archaia Brno / Muzeum Vysočiny Jihlava, 188–205.
- Vermouzek, R. 1983: Středověký vůz, AH 8, 311 – 324.
- Vařeka, P. 2004: Archeologie středověkého domu. I, Proměny vesnického obydlí v Evropě v průběhu staletí, 6. – 15. století, Katedra archeologie, FHS ZČU v Plzni.

Veselý, J. a kol. 1994: Švihov od založení do roku 1994, Švihov.

Veselský, P. M. 1881: Fresky chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, PA XI., 229 – 234.

Vinař, J. a kol. 2005: Historické krovy II., průzkumy a opravy, Praha.

Vinař, J. a kol. 2010: Historické krovy, typologie, průzkum, opravy, Praha.

Vinař, J., Kufner, V. 2004: Historické krovy, konstrukce a statika, Praha.

Vinař, J., Kufner, V., Horová, I. 1995: Historické krovy, Praha.

Vopasek, S. 2002: Heraldická historie hornických symbolů, KP HM OKD, Ostrava.

Všetečková, Z. 1996: Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera na Slovanech, Umění XLIV., 131 – 148.

Všetečková, Z. 1999: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, In: Průzkumy památek VI., příloha, Památkový ústav středních Čech v Praze.

Všetečková, Z. 2000: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně, Louny.

Všetečková, Z. 2007: Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech – nová zjištění po roce 1996, In: Benešovská, K. – Kubínová, K. (ed): Emauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy, Academia, Praha, 267 – 289.

Všetečková, Z. 2009: Nástěnné malby, In: Prix, D. (ed): Kostel sv. Benedikta v Krnově – Kostelci, Ostrava, 190 – 275.

Všetečková, Z. 2009: Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků, Umění LVII, 2 – 21.

Wagner, E. 2006: Středověk, doba předhusitská a husitská oděv, zbroj, zbraně, Praha.

Wagner, V. 1929: Některé opravy památek v Čechách, Věstník klubu za starou Prahu XIII, 27 – 28.

Wocel, J. E. 1850: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, PA III., 81 – 86.

Žirovnice. 2009: Zámek Žirovnice – nástěnné malby, město Žirovnice.

Kremla, J. 2012: ústní sdělení ze dne 16. 4. 2012

<http://warburg.sas.ac.uk/> (citováno 23. 4. 2012)

<http://www.imareal.oeaw.ac.at/> (citováno 23. 4. 2012)

<http://praga-magica.blog.cz/1201/benediktinske-opatstvi-emaury>

(citováno 23. 4. 2012)

<http://www.velkebilovice.cz/mesto/fotogalerie> (citováno 23. 4. 2012)

<http://www.esbirky.cz/detail/95219/> (citováno 23. 4. 2012)

17 SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1: Votivní triptych, malba z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách

Obr. 2: Detail zvonice z cyklu svatého Benedikta v kostele sv. Benedikta v Krnově

Obr. 3: Kristus Trpitel, nástěnná malba z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách

Obr. 4: Jezdec na červeném koni, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích

Obr. 5: Detail vyobrazení rytíře z listu 3 z Pasionálu abatyše Kunhuty

Obr. 6: Bolestný Kristus s nástroji umučení, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích

Obr. 7: Nástroje Kristova umučení, list 10 z Pasionálu abatyše Kunhuty

Obr. 8: Bolestný Kristus s nástroji umučení, kostel sv. Markéty v Lučici

Obr. 9: Kněz sloužící mši, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích

Obr. 10: Kněz sloužící mši, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích, zkeslená podoba fresky

Obr. 11: Stavba kostela pomocí lešení a kladkového jeřábu, nástěnná malba z Cyklu sv. Ludmily, Velká věž hradu Karlštejn a zkeslený detail malby

Obr. 12: Stavba babylonské věže, vyobrazení z Velislavovy bible

Obr. 13: Sv. Václav mele mouku a peče hostie, nástěnná malba ve Velké věži hradu Karlštejn ze Svatováclavského cyklu

Obr. 14: Sv. Václav čistí mouku a peče hostie, detail vyobrazení Svatováclavské legendy z Velislavovy bible

Obr. 15: Sv. Václav mele mouku, detail nástěnné malby Sv. Václav mele mouku a peče hostie z Velké věže hradu Karlštejn

Obr. 16: Oplatnice datované do roku 1591

Obr. 17: Sv. Václav seje obilí, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn

Obr. 18: Izák seje, detail vyobrazení z Velislavovy bible

Obr. 19: Adam, Ábel a Kain seje obilí, detail vyobrazení z knihy Genesis z Velislavovy bible

Obr. 20: Sv. Václav okopává obilí, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn

Obr. 21: Kratce, široké motyky z hromadného nálezu z Hradiště u Davle

Obr. 22: Sv. Václav žne a mlátí obilí, detail zkreslené podoby nástěnné malby Svatováclavského cyklu z Velké věže hradu Karlštejn

Obr. 23: Kování cepu ze zaniklé středověké vesnice u Slavonic, Pfaffenschlag

Obr. 24: Sv. Václav žne, mlátí pšenici a odnáší ji z pole, detail vyobrazení ze Svatováclavské legendy, Velislavova bible

Obr. 25: Sv. Václav okopává a sklízí hrozny, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn

Obr. 26: Noe vysazuje vinici, detail vyobrazení z Velislavovy bible

Obr. 27: Vinařské nože ze zaniklé středověké vesnice Konůvky

Obr. 28: Sv. Václav ve vinném lisu, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn

Obr. 29: Klášter na Slovanech – Emauzy, 15. klenební pole severního křídla ambitu

Obr. 30: Kristus ve vinném lisu, detail vyobrazení z 15. klenebního pole severního křídla ambitu v klášteře na Slovanech

Obr. 31: Kristus ve vinném lisu, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Pomezí nad Ohří

Obr. 32: Historický vinný lis z Velkých Bílovic, datovaný rokem 1836

Obr. 33: Miniatura Krista ve vinném lisu z Kutnohorského antifonáře datovaného do roku 1471, který vznikl v dílně iluminátora Valentina Noha z Jindřichova Hradce

Obr. 34: Miniatura Krista ve vinném lisu z Antifonáře opata Zikmunda datovaného do konce 15. stol., Klášter premonstrátů v Teplé

Obr. 35: Votivní scéna kostela, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 36: Výpravná scéna Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 37: Detail postroje koní z Výpravné scény Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní z nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 38: Sváteční Kristus, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 39: Železné předměty z tvrze Mstěnice

Obr. 40: Detail levé strany malby Svátečního Krista, ostružník, kolář, kovář, švec, z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 41: Nález celé ostruhy s jehlancovým hrotem a typickým tvarem datované do mladší doby hradištní z hradiska Vysoká Zahrada

Obr. 42: Kolář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 43: Kovář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 44: Výhňové kleště, nález z kovářské dílny ze zaniklé středověké vesnice Mstěnice

Obr. 45: Kladivo běžného typu z Hradiště u Davle

Obr. 46: Švec, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 47: Kupec, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 48: Bronzové skládací váhy z Hradiště u Davle

Obr. 49: Šenkýřka, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 50: Detail části pravé strany malby Svátečního Krista, zlatník, mlynář, řezník, z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 51: Mlynář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 52: Řezník, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 53: Truhlář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 54: Zedník, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 55: Zednická lžíce ze zaniklé středověké vesnice Pfaffenschlag

Obr. 56: Lukař, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 57: Hrnčíř, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 58: Sedlák s pluhem, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 59: Sedlák s pluhem, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 60: Asymetrická radlice z Bratronic a krojidlo ze Semonic, obojí ze 13. stol.

Obr. 61: Archaické systematické oradlo vyobrazené v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě

Obr. 62: Dva pacholci připravují kříž pro umučení Krista, detail spodního výjevu z vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 63: Dva muži hrající v kostky, detail spodního výjevu z vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 64: Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou, malba ze 4. pilíře hlavní lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 65: Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou, zkrešená podoba malby z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 66: Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí, malba z 5. pilíře hlavní lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 67: Narození Krista – Klanění pastýřů a tří králů, malba v kapli sv. Anny z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 68: Narození Krista – Klanění pastýřů, malba v kapli sv. Anny z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 69: Kázající františkánský světec – Jan Kapistrán, malba na severní stěně lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 70: Fantaskní architektura, část výzdoby lodi kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 71: Fantaskní architektura, část výzdoby lodi kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 72: Detail fantaskní architektury, žena v okně, část výzdoby lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec

Obr. 73: Zabijačka, část nástěnné malby severní stěny bývalé kaple poděbradského zámku

Obr. 74: Vesnice, část nástěnné malby severní stěny bývalé kaple poděbradského zámku

Obr. 75: Malá ves pod hradem, detail vyobrazení z Mandvilova cestopisu

Obr. 76: Krajinný výjev s loveckou scénou, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 77: Krajinný výjev s loveckou scénou, detail z nástěnné malby v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 78: Rytířský turnaj, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 79: Veduta žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 80: Hrad Žirovnice, detail Veduty žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 81: Huť, detail Veduty žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice

Obr. 82: Separátní list české provenience z počátku 16. století, detail

Obr. 83: Separátní list české provenience z počátku 16. století

Obr. 84: I. vojenské mapování – Čechy, mapový list č. 236

Obr. 85: II. vojenské mapování – Čechy, mapový list O_14_VI

Obr. 86: Vyobrazení mlýna, detail nástěnné malby v Rytířském sále zámku Žirovnice

Obr. 87: Část cyklu nástěnné legendy o sv. Barboře, kaple sv. Barbory ve františkánském klášteře, Plzeň

Obr. 88: Spodní pás pravé strany Smíškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 89: Detail iluzivní schránky s oltárními odznaky, Smíškovská kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 90: Literácké bratrstvo, nástěnná malba ze Smíškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 91: Královna ze Sáby, detail nástěnné malby ze Smíškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 92: Hašplíři u rumpálu, nástěnná malba z Hašplířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 93: Ježíš a žena samařská, vyobrazení z Velislavovy bible

Obr. 94: Vyobrazení detailu vrátku ze scény Umučení sv. Erasma, kostel sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří

Obr. 95: Horní úředníci, nástěnná malba z Hašplířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 96: Dolování a život v Kutné Hoře z ilustrace Kutnohorského graduálu z konce 15. století

Obr. 97: Klopování mincovních střížků, nástěnná malba z Mincířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 98: Pečeť kutnohorských mincířů z konce 14. stol.

Obr. 99: Pregéř, nástěnná malba z Mincířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře

Obr. 100: Sv. Jiří zabíjí draka, nástěnná malba v kapli hradu Švihova

Obr. 101: Sv. Jiří zabíjí draka, část cyklu nástěnné legendy o sv. Jiří, zámek Jindřichův Hradec

Obr. 102: Detail postroje a ostruhy z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov

Obr. 103: Detail architektury hradu Švihova a zbroje z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov

Obr. 104: Zkreslená podoba hradu Švihova z nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka z kaple hradu Švihov

Obr. 105: Detail hradní architektury, pravá strana nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov

Obr. 106: Zkreslená podoba hradní architektury, pravá strana nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka z kaple hradu Švihov

Obr. 107: Město Horažďovice, detail z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov

Obr. 108: Rytířský turnaj, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov

Obr. 109: Rytíř, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov

Obr. 110: Kuše, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov

Obr. 111: Kuše, její příprava a použití v námětu lovu, detail z nástěnné malby, věž hradu Blatná

Obr. 112: Holofernes dobývá město Meluth, detail vyobrazení z Velislavovy bible

18 PŘÍLOHY – OBRAZOVÁ DOKUMENTACE



Obr. 1: Votivní triptych, malba z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách



Obr. 2: Detail zvonice z cyklu svatého Benedikta v kostele sv. Benedikta v Krnově (Všetečková 2009, 208, obr. 90)



Obr. 3: Kristus Trpitel, nástěnná malba z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách



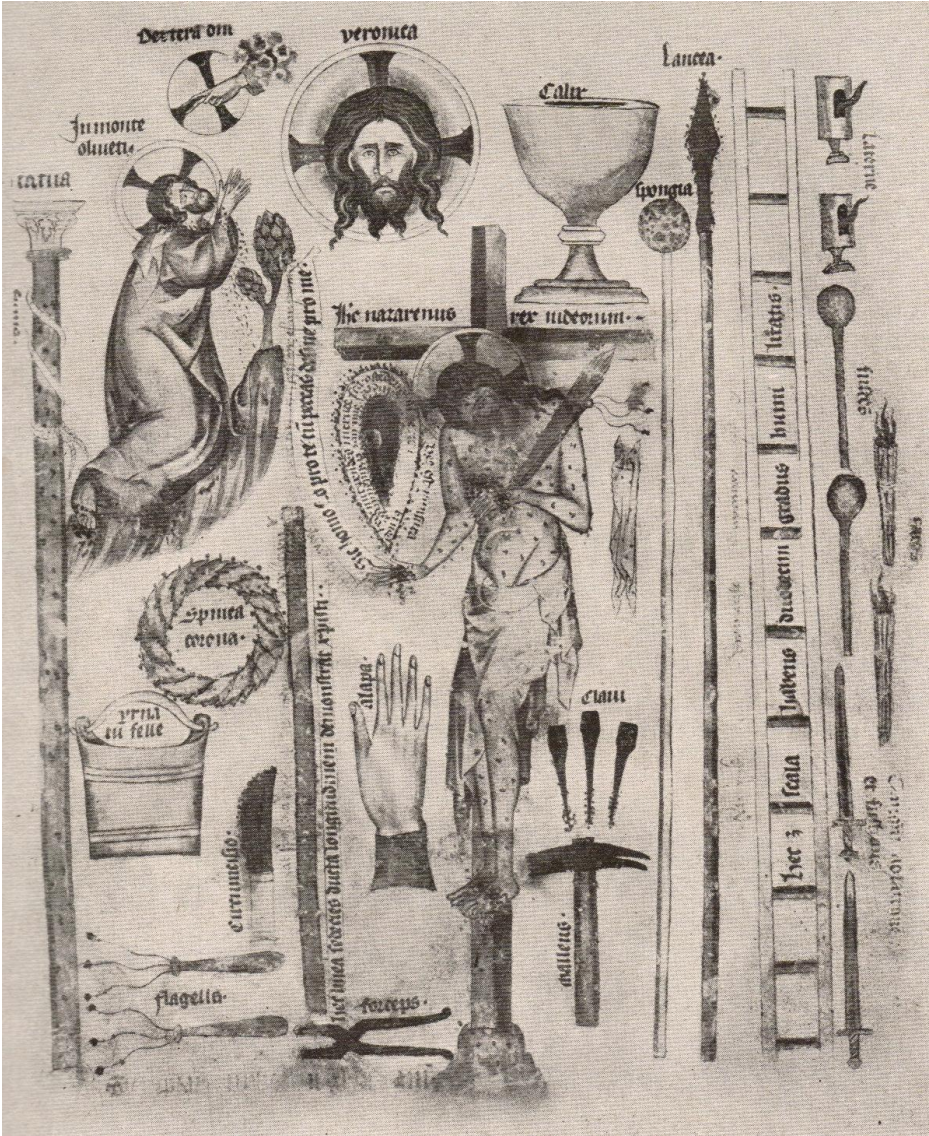
Obr. 4: Jezdec na červeném koni, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích



Obr. 5: Detail vyobrazení rytíře z listu 3 z Pasionálu abatyše Kunhuty (Matějček 1922)



Obr. 6: Bolestný Kristus s nástroji umučení, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích



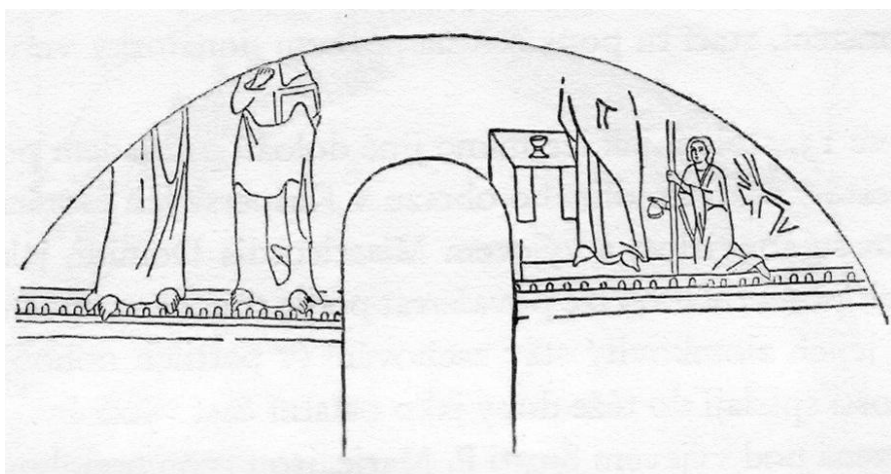
Obr. 7: Nástroje Kristova umučení, list 10 z Pasionálu abatyše Kunhuty (Matějček 1922)



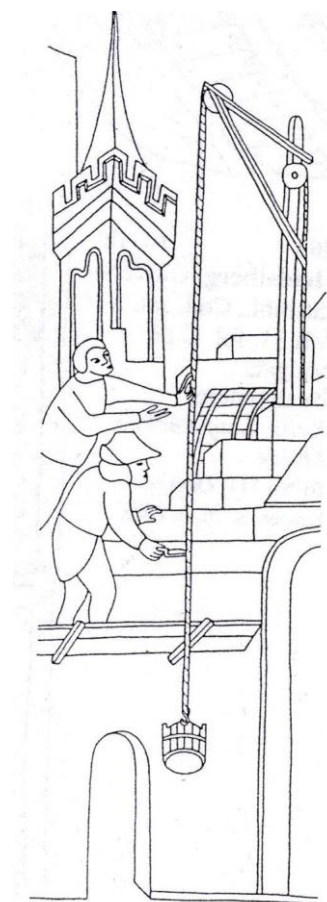
Obr. 8: Bolestný Kristus s nástroji umučení, kostel sv. Markéty v Lučici



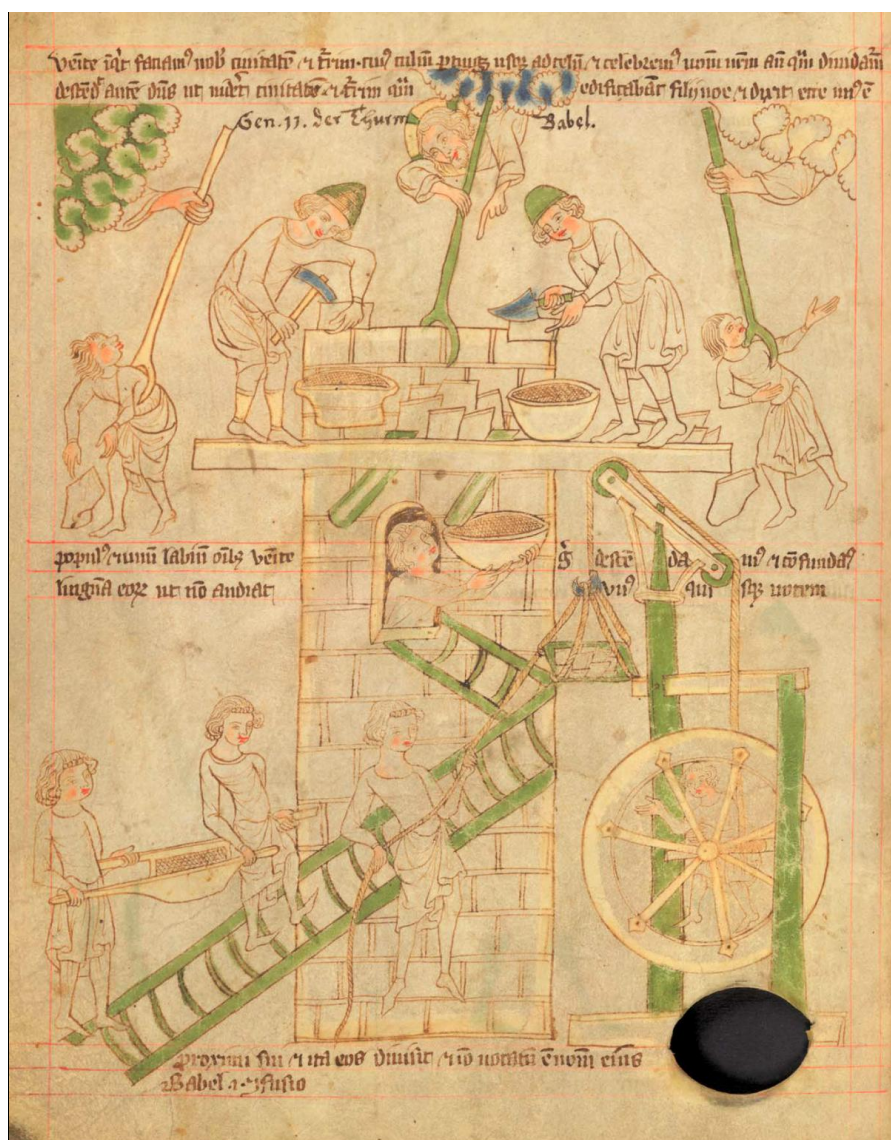
Obr. 9: Kněz sloužící mši, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích



Obr. 10: Kněz sloužící mši, nástěnná malba z kostela Narození panny Marie v Průhonicích, zkreslená podoba fresky (Pešina 1959, 187, obr. 13)



Obr. 11: Stavba kostela pomocí lešení a kladkového jeřábu, nástěnná malba z Cyklu sv. Ludmily, Velká věž hradu Karlštejn a zkreslený detail malby (Binding 2001, 73, obr. 213)



Obr. 12: Stavba babylonské věže, vyobrazení z Velislavovy bible (Gen 11, 4 – 9), (Uhlíř 2007, obr. 11v)



Obr. 13: Sv. Václav mele mouku a peče hostie, nástěnná malba ve Velké věži hradu Karlštejn ze Svatováclavského cyklu



Obr. 14: Sv. Václav čistí mouku a peče hostie, detail vyobrazení Svatováclavské legendy z Velislavovy bible, (Uhlíř 2007, obr. 184r)



Obr. 15: Sv. Václav mele mouku, detail nástěnné malby Sv. Václav mele mouku a peče hostie z Velké věže hradu Karlštejn (Husa 1967, obr. 74)



Obr. 16: Oplatnice datované do roku 1591, (Regionální muzeum v Litomyšli, inv. č. 5E-111, foto archiv RML)



Obr. 17: Sv. Václav seje obilí, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn



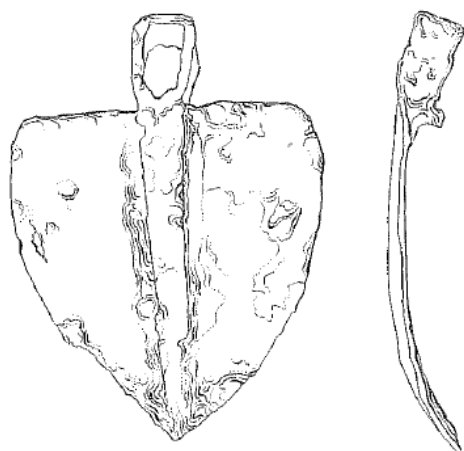
Obr. 18: Izák seje, detail vyobrazení z Velislavovy bible (Gen 26, 11 – 16), (Uhlíř 2007, obr. 25v)



Obr. 19: Adam, Ábel a Kain seje obilí, detail vyobrazení z knihy Genesis z Velislavovy bible, (Uhlíř 2007, obr. 5v)



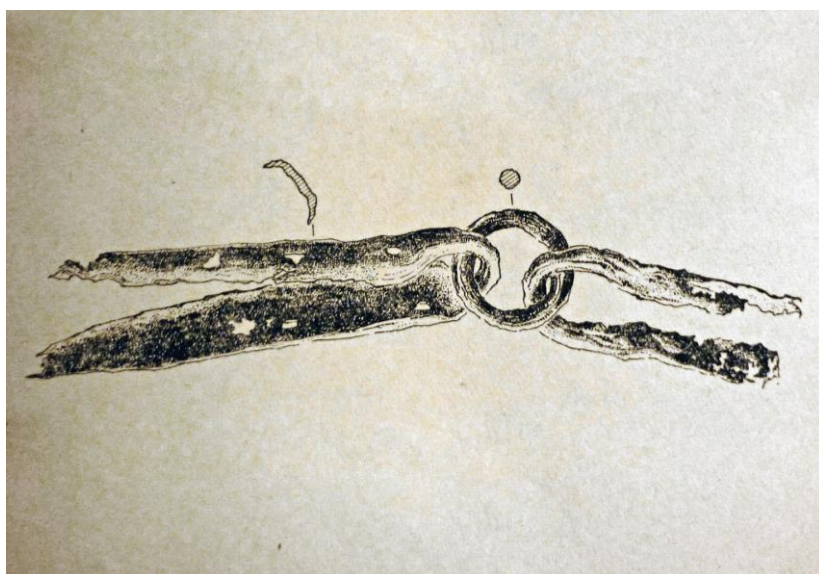
Obr. 20: Sv. Václav okopává obilí, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn



Obr. 21: Kratce, široké motyky z hromadného nálezu z Hradiště u Davle (Richter 1982, 169, obr. 115)



Obr. 22: Sv. Václav žne a mlátí obilí, detail z kreslené podoby nástěnné malby Svatováclavského cyklu z Velké věže hradu Karlštejn (Obrazová příloha PP 2006, 254, obr. 62)



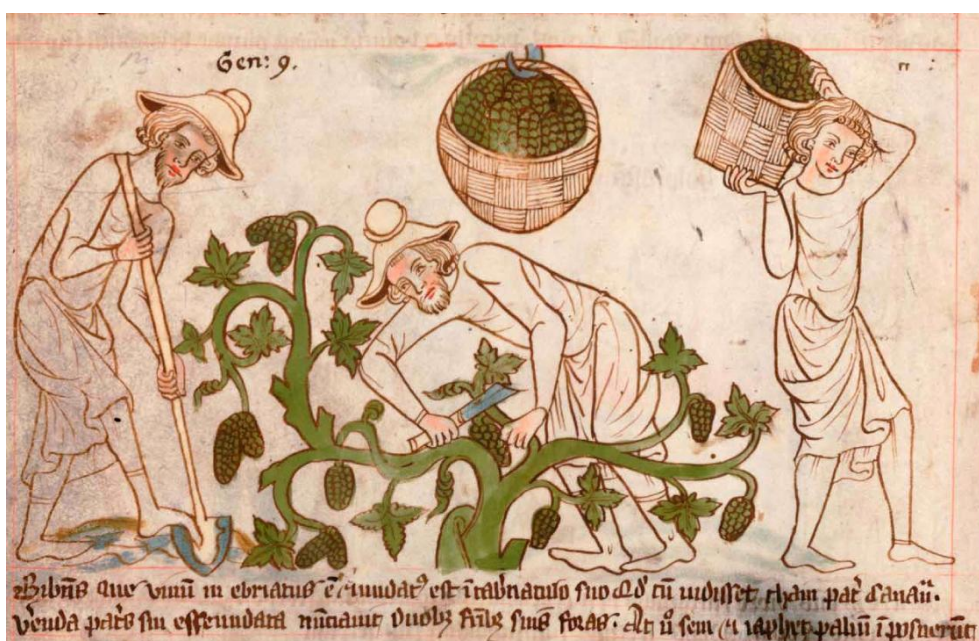
Obr. 23: Kování cepu ze zaniklé středověké vesnice u Slavonic, Pfaffenschlag (Nekuda 1975, 140, obr. 134)



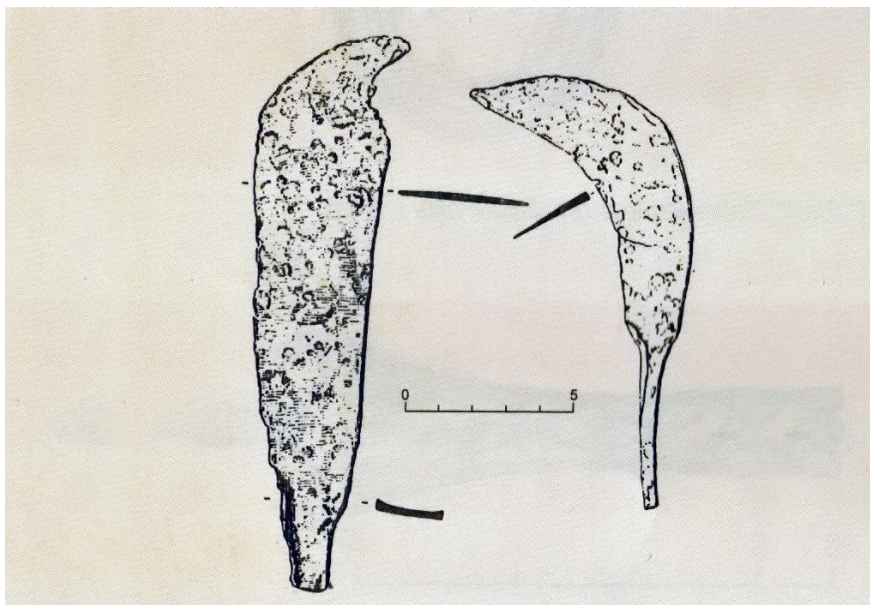
Obr. 24: Sv. Václav žne, mlátí pšenici a odnáší ji z pole, detail vyobrazení ze Svatováclavské legendy, Velislavova bible (Uhlíř 2007, obr. 183v)



Obr. 25: Sv. Václav okopává a sklízí hrozny, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn



Obr. 26: Noe vysazuje vinici, detail vyobrazení z Velislavovy bible (Gen 9, 20), (Uhlíř 2007, obr. 10v)



Obr. 27: Vinařské nože ze zaniklé středověké vesnice Konůvky (Měchurová 2002, 11, obr. 6)



Obr. 28: Sv. Václav ve vinném lisu, nástěnná malba ze Svatováclavského cyklu, Velká věž hradu Karlštejn



Obr. 29: Klášter na Slovanech – Emauzy, 15. klenební pole severního křídla ambitu
(<http://praga-magica.blog.cz/1201/benediktinske-opatstvi-emauzy>)



Obr. 30: Kristus ve vinném lisu, detail vyobrazení z 15. klenebního pole severního křídla ambitu v klášteře na Slovanech (Husa 1967, obr. 40)



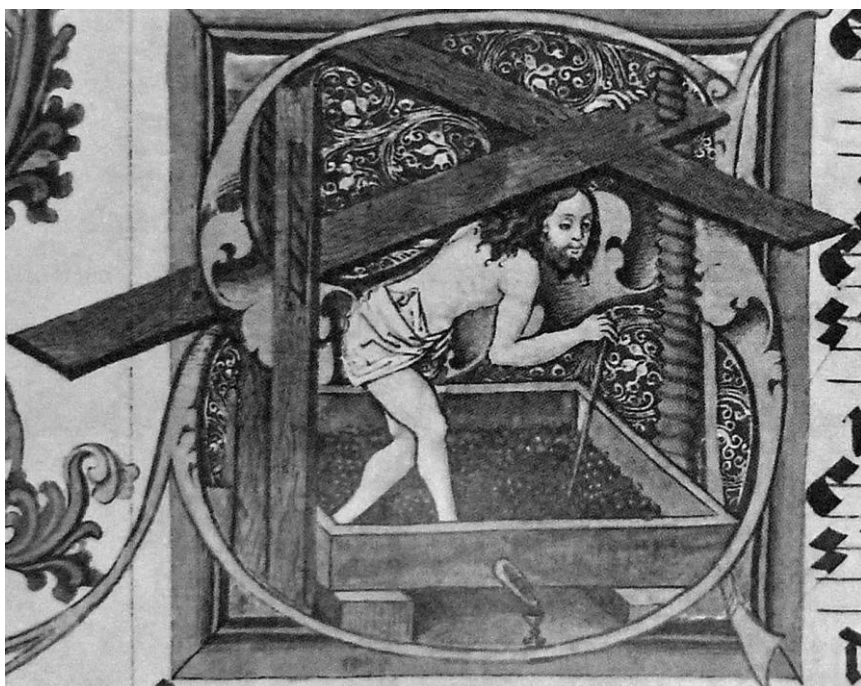
Obr. 31: Kristus ve vinném lisu, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Pomezí nad Ohří (Pekárková 2009)



Obr. 32: Historický vinný lis z Velkých Bílovic, datovaný rokem 1836 (<http://www.velkebilovice.cz/mesto/fotogalerie>)



Obr. 33: Miniatura Krista ve vinném lisu z Kutnohorského antifonáře datovaného do roku 1471, který vznikl v dílně iluminátora Valentina Noha z Jindřichova Hradce (Chytil 1896)



Obr. 34: Miniatura Krista ve vinném lisu z Antifonáře opata Zikmunda datovaného do konce 15. stol., Klášter premonstrátů v Teplé (Studničková 1998, 120, obr. 81)



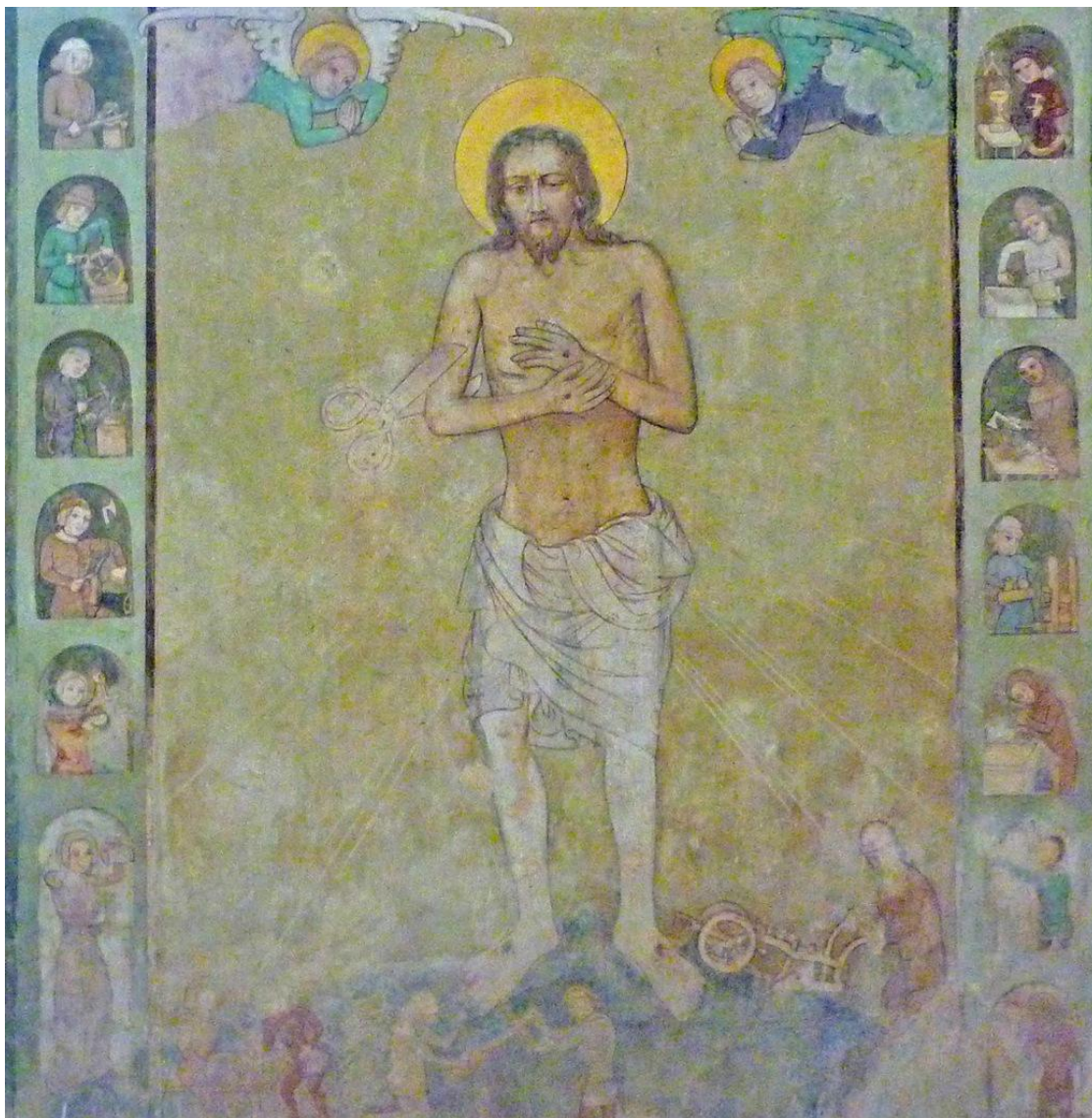
Obr. 35: Votivní scéna kostela, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



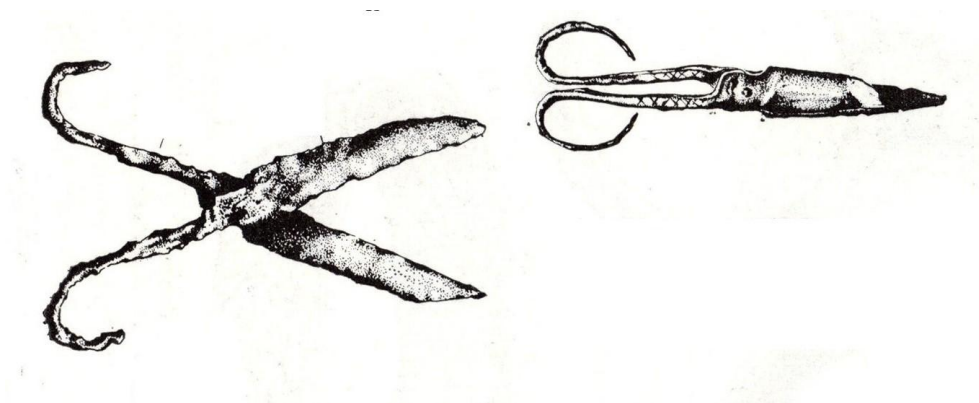
Obr. 36: Výpravná scéna Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



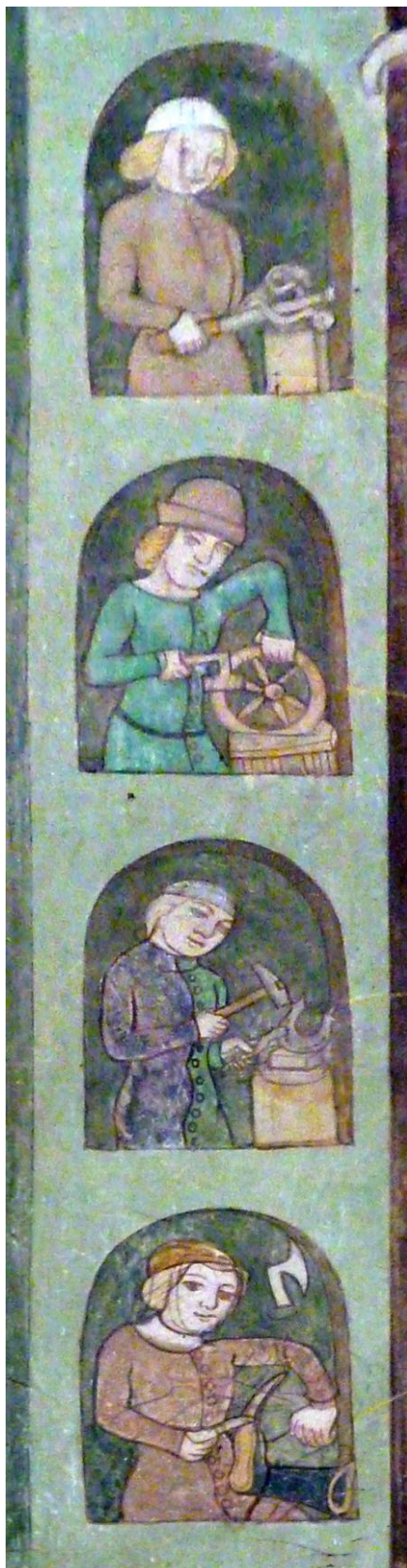
Obr. 37: Detail postroje koní z Výpravné scény Klanění tří králů s architekturou města a postroji koní z nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



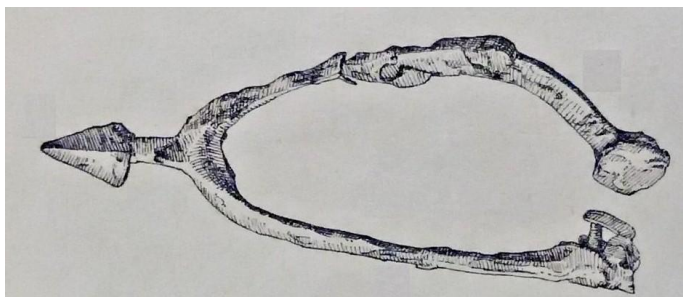
Obr. 38: Sváteční Kristus, nástěnná malba z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



Obr. 39: Železné předměty z tvrže Mstěnice (Nekuda 1985, 127, obr. 185)



Obr. 40: Detail levé strany malby Svátečního Krista, ostružník, kolář, kovář, švec, z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



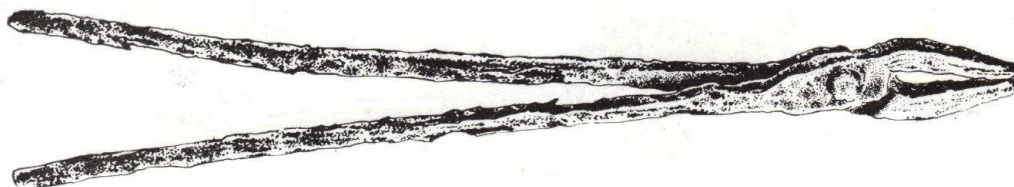
Obr. 41: Nález celé ostruhy s jehlancovým hrotem a typickým tvarem datované do mladší doby hradištní z hradiska Vysoká Zahrada (Novotný 1979, 292, tab. 5).



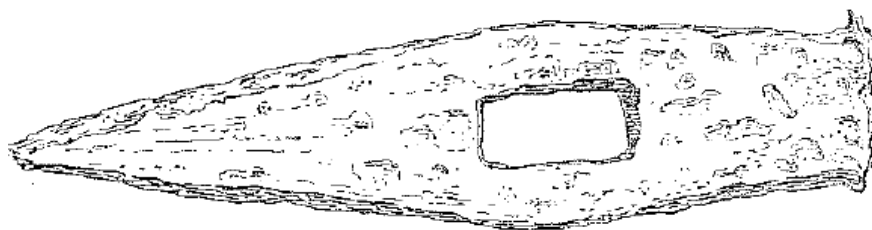
Obr. 42: Kolář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Husa 1967, 96)



Obr. 43: Kovář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Lůžek 1962)



Obr. 44: Výchňové kleště, nález z kovářské dílny ze zaniklé středověké vesnice Mstěnice (Nekuda 1985, 126, obr. 183)



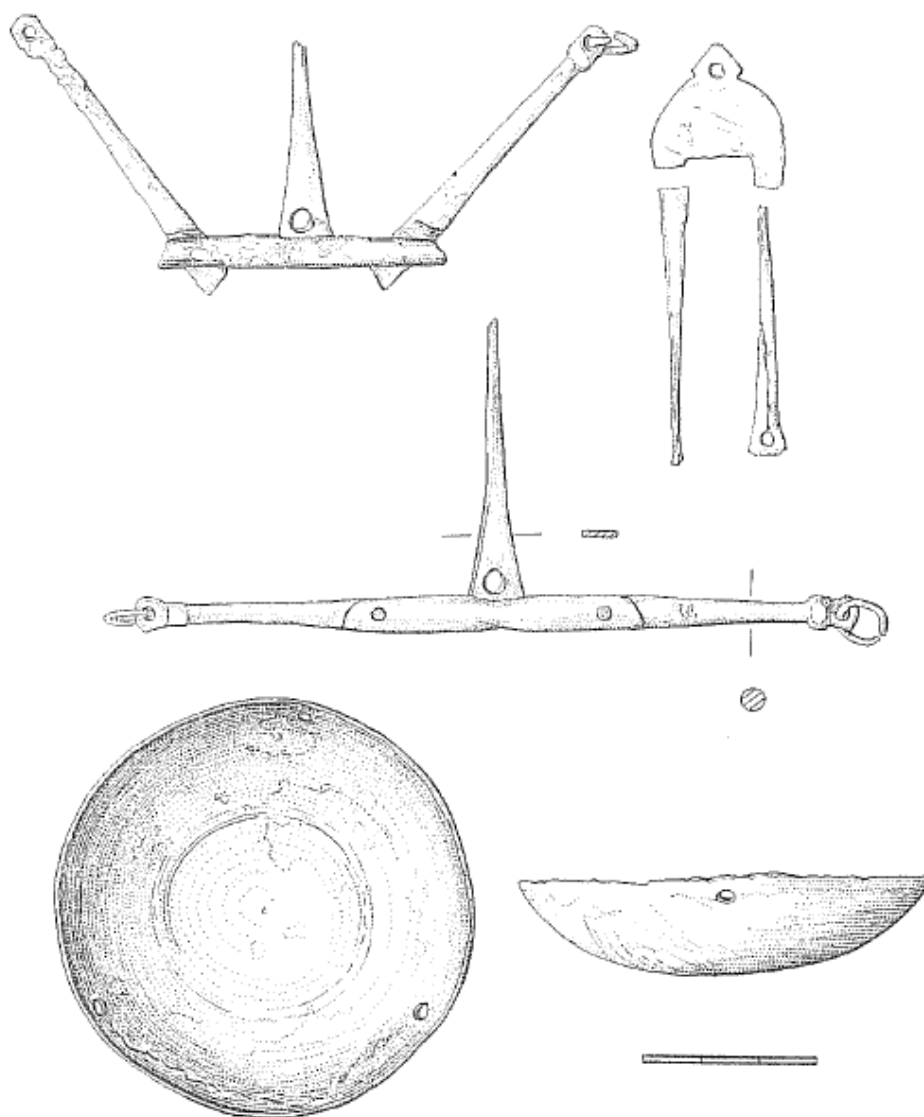
Obr. 45: Kladivo běžného typu z Hradiště u Davle (Richtr 1982, 173, obr. 119)



Obr. 46: Švec, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Husa 1967, obr. 68)



Obr. 47: Kupec, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Husa 1967, obr. 111)



Obr. 48: Bronzové skládací váhy z Hradiště u Davle (Richtr 1982, 186, obr. 135)



Obr. 49: Šenkýřka, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Lůžek 1962)



Obr. 50: Detail části pravé strany malby Svátečního Krista, zlatník, mlynář, řezník, z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



Obr. 51: Mlynář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Lůžek 1962)



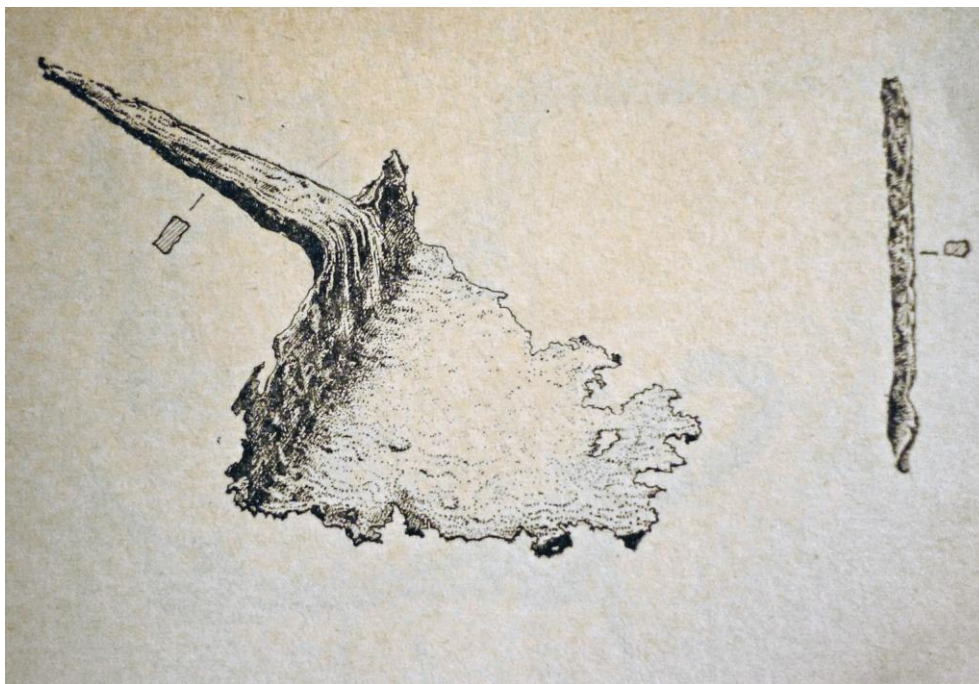
Obr. 52: Řezník, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Lůžek 1962)



Obr. 53: Truhlář, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Husa 1967, obr. 82)



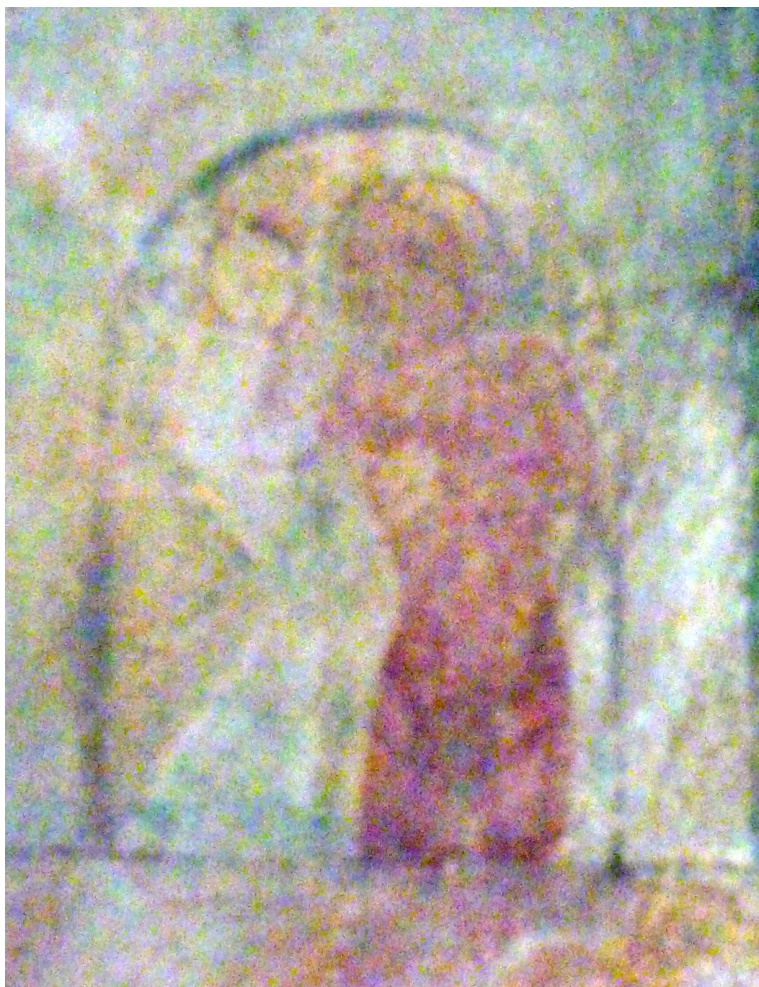
Obr. 54: Zedník, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Lůžek 1962)



Obr. 55: Zednická lžíce ze zaniklé středověké vesnice Pfaffenschlag (Nekuda 1975, 147, obr. 140)



Obr. 56: Lukař, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



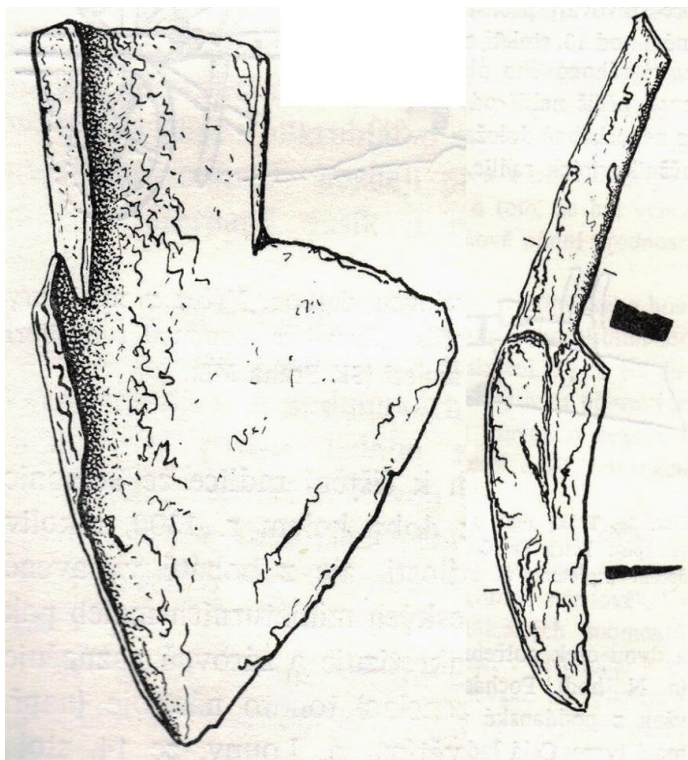
Obr. 57: Hrnčíř, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



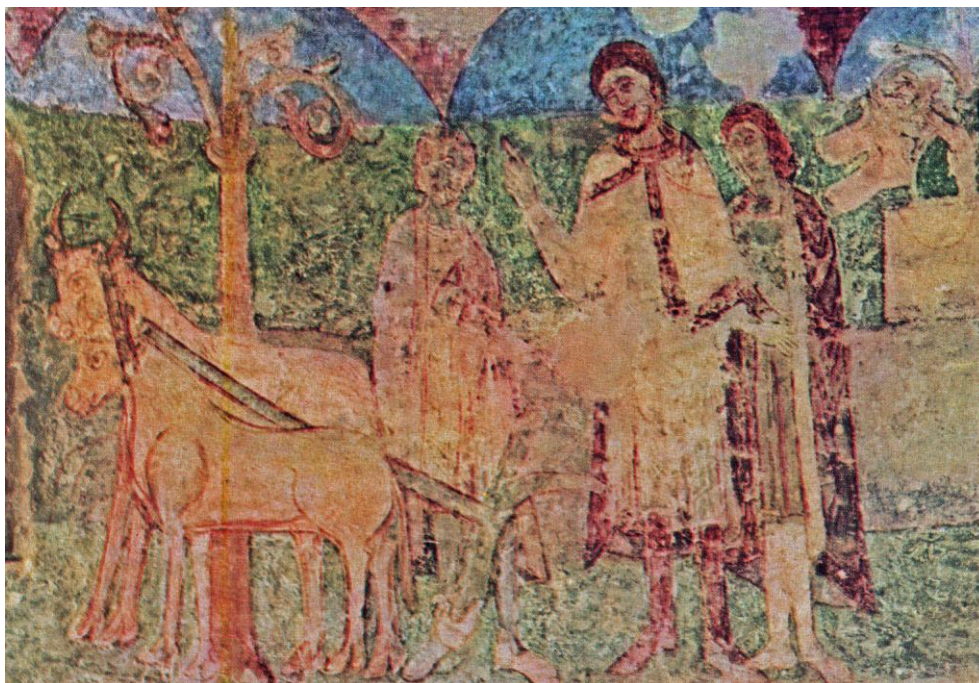
Obr. 58: Sedlák s pluhem, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



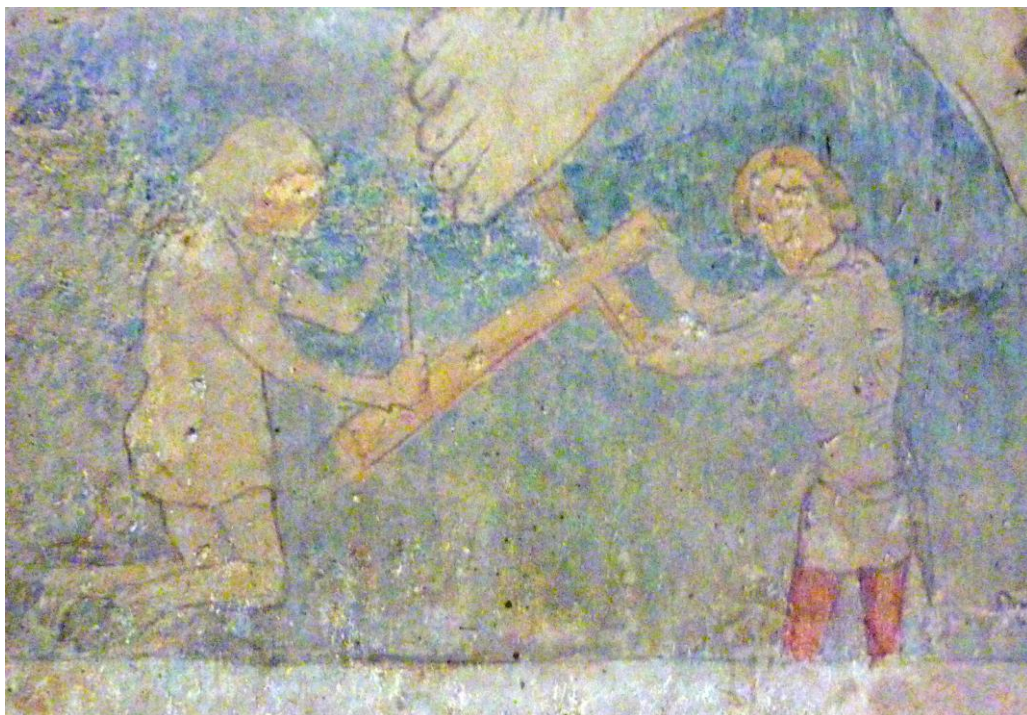
Obr. 59: Sedlák s pluhem, detail vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří (Husa 1967, obr. 3)



Obr. 60: Asymetrická radlice z Bratronic a krojidlo ze Semonic, obojí ze 13. stol. (Smetánka 1988, 141, obr. 35)



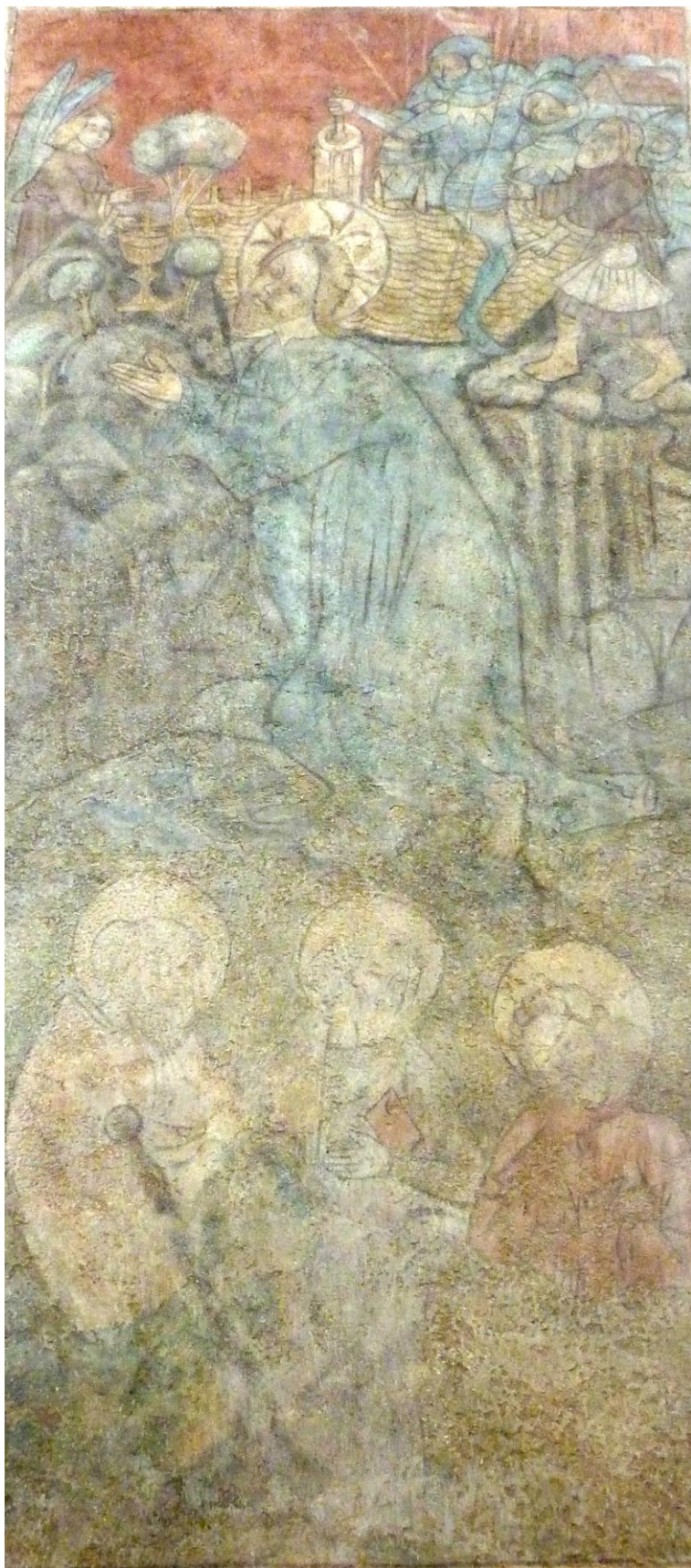
Obr. 61: Archaické systematické oradlo vyobrazené v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě (Husa 1967, obr. 1)



Obr. 62: Dva pacholci připravují kříž pro umučení Krista, detail spodního výjevu z vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



Obr. 63: Dva muži hrající v kostky, detail spodního výjevu z vyobrazení Svátečního Krista z kostela sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



Obr. 64: Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou, malba ze 4. pilíře hlavní lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec



Obr. 65: Kristus na hoře Olivetské s Getsemanskou zahradou, zkreslená podoba malby z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec (Novák 1899, 173, obr. 118)



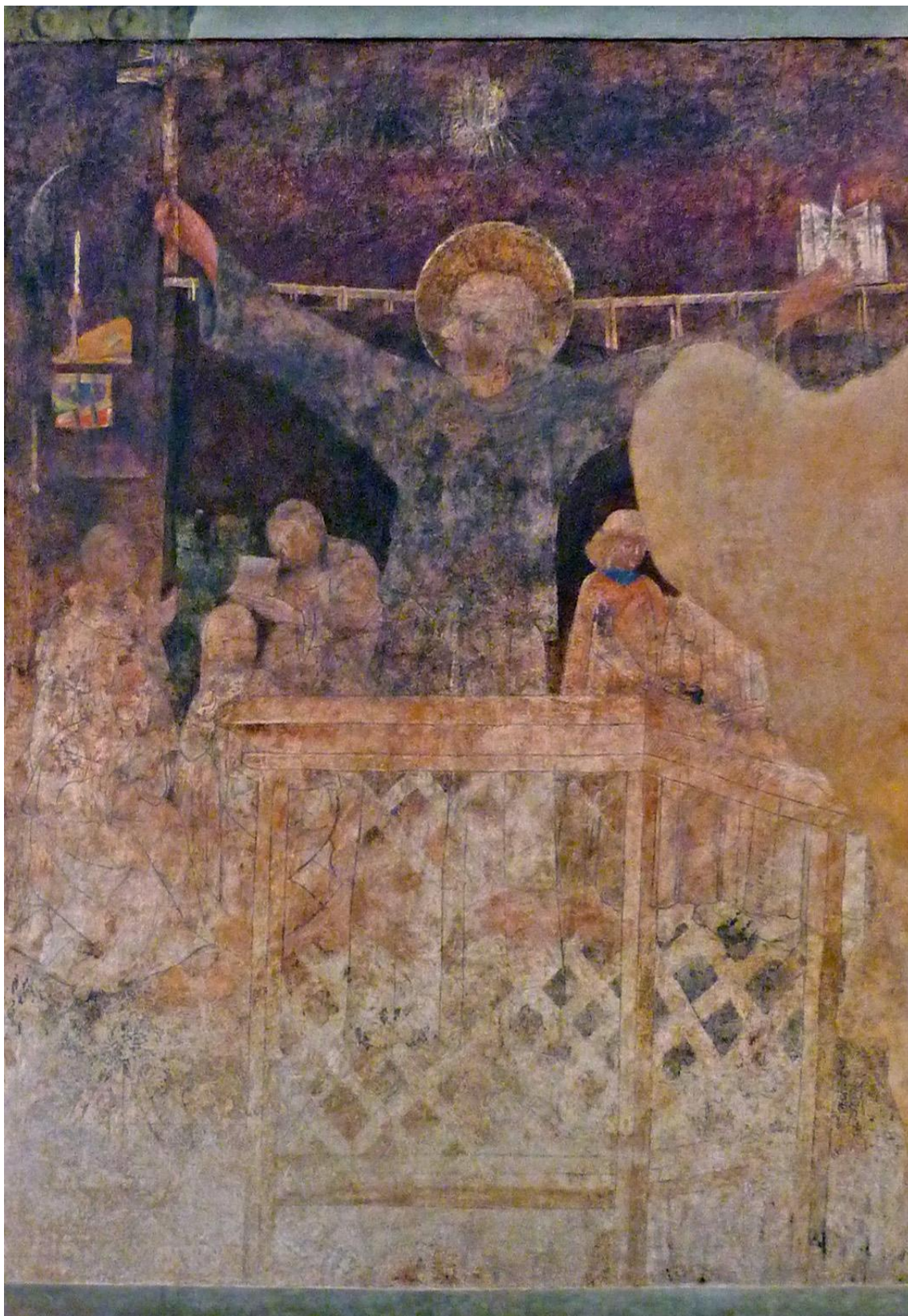
Obr. 66: Sv. Antonín Poustevník, sv. biskup Wolfgang a sv. opat Jiljí, malba z 5. pilíře hlavní lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec



Obr. 67: Narození Krista – Klanění pastýřů a tří králů, malba v kapli sv. Anny z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec



Obr. 68: Narození Krista – Klanění pastýřů, malba v kapli sv. Anny z kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec



Obr. 69: Kázající františkánský světec – Jan Kapistrán, malba na severní stěně lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec



Obr. 70: Fantaskní architektura, část výzdoby lodi kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec (Pešina 1958, obr. 224)



Obr. 71: Fantaskní architektura, část výzdoby lodi kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec (Pešina 1958, obr. 219)



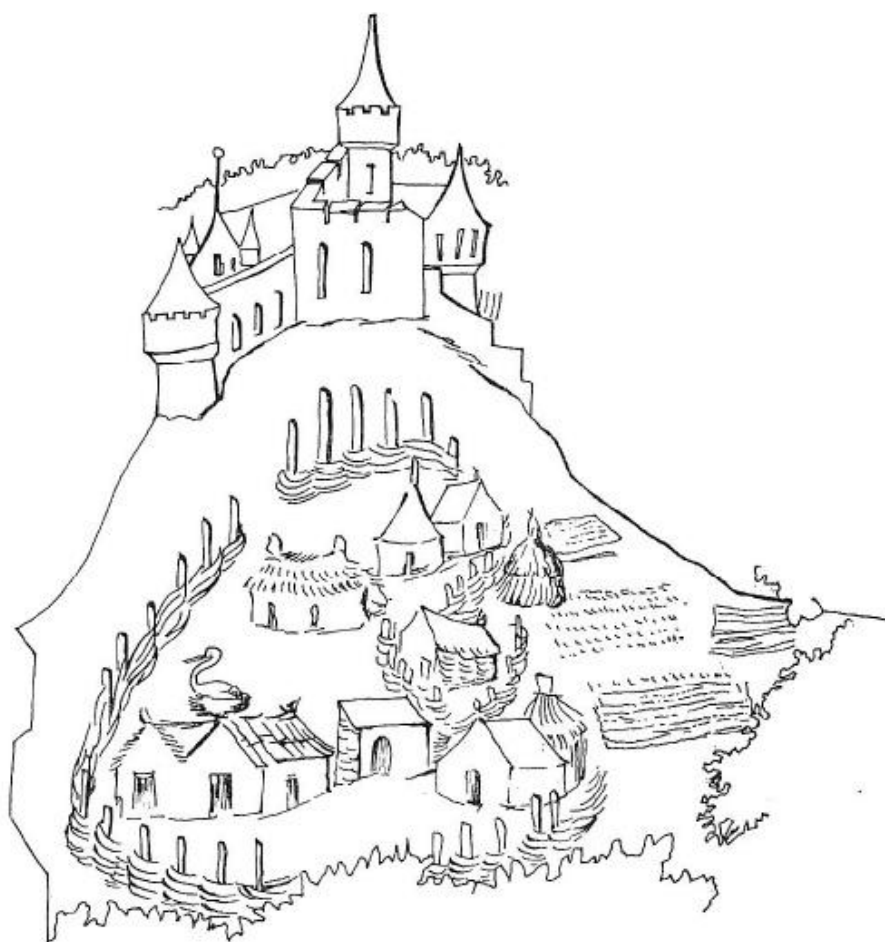
Obr. 72: Detail fantaskní architektury, žena v okně, část výzdoby lodě kostela sv. Jana Křtitele, Jindřichův Hradec (Pešina 1958, obr. 232)



Obr. 73: Zabijačka, část nástěnné malby severní stěny bývalé kaple poděbradského zámku



Obr. 74: Vesnice, část nástěnné malby severní stěny bývalé kaple poděbradského zámku



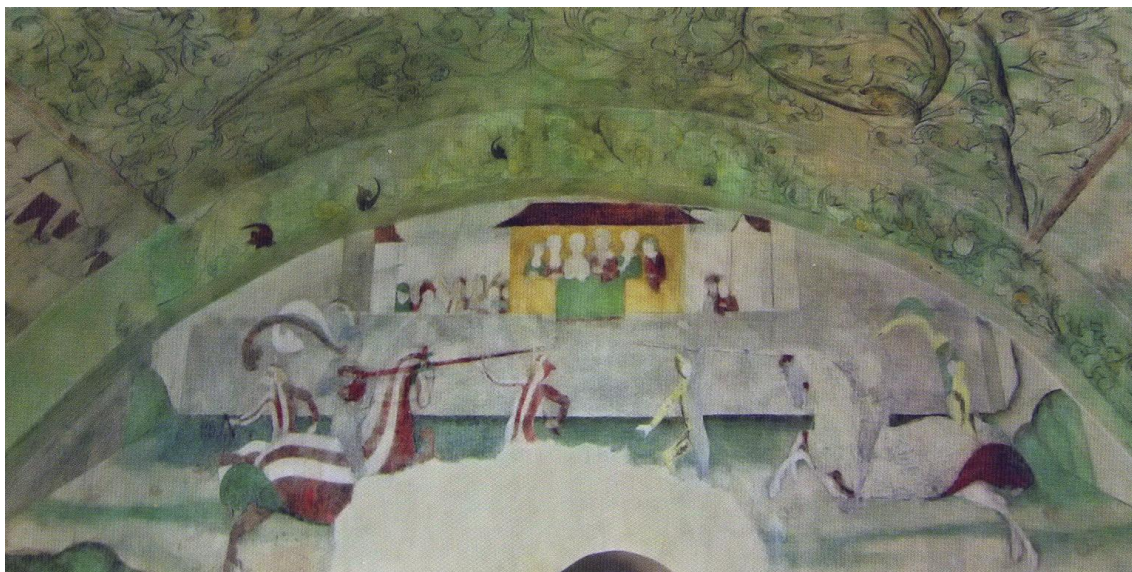
Obr. 75: Malá ves pod hradem, detail vyobrazení z Mandvilova cestopisu (Smetánka 1985, 323, obr. 2)



Obr. 76: Krajinný výjev s loveckou scénou, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice



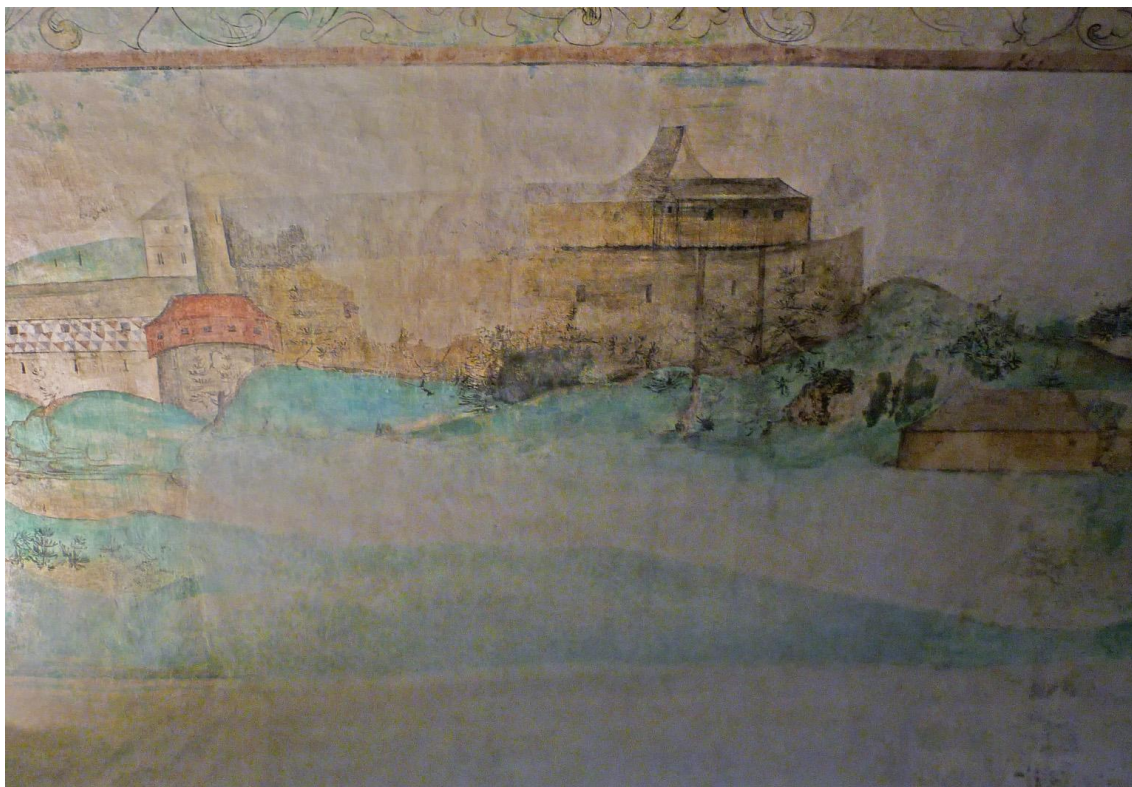
Obr. 77: Krajinný výjev s loveckou scénou, detail z nástěnné malby v Zelené světnici zámku Žirovnice



Obr. 78: Rytířský turnaj, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice



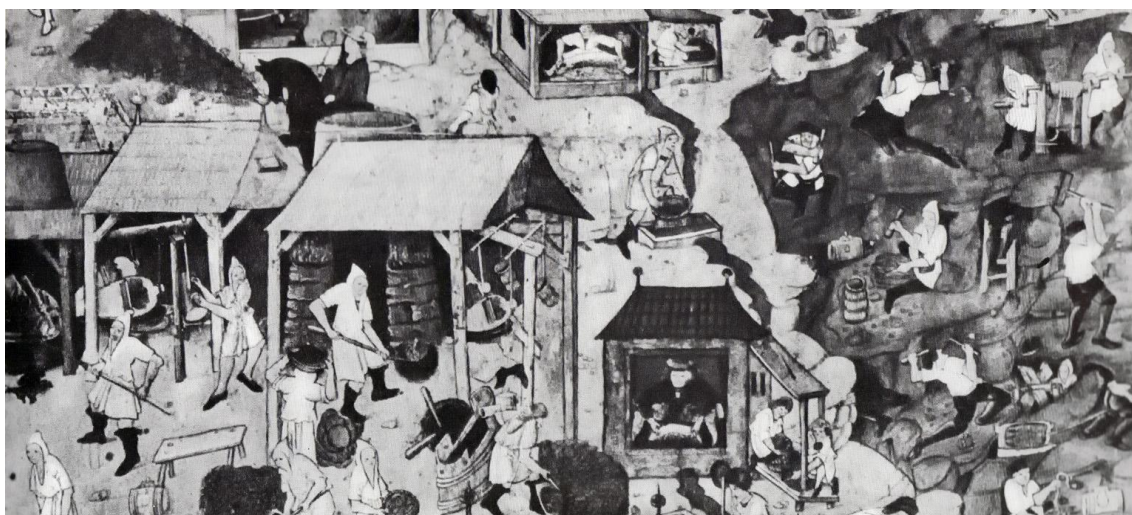
Obr. 79: Veduta žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice (Žirovnice 2009)



Obr. 80: Hrad Žirovnice, detail Veduty žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice



Obr. 81: Huť, detail Veduty žirovnického hradu a podhradí, nástěnná malba v Zelené světnici zámku Žirovnice



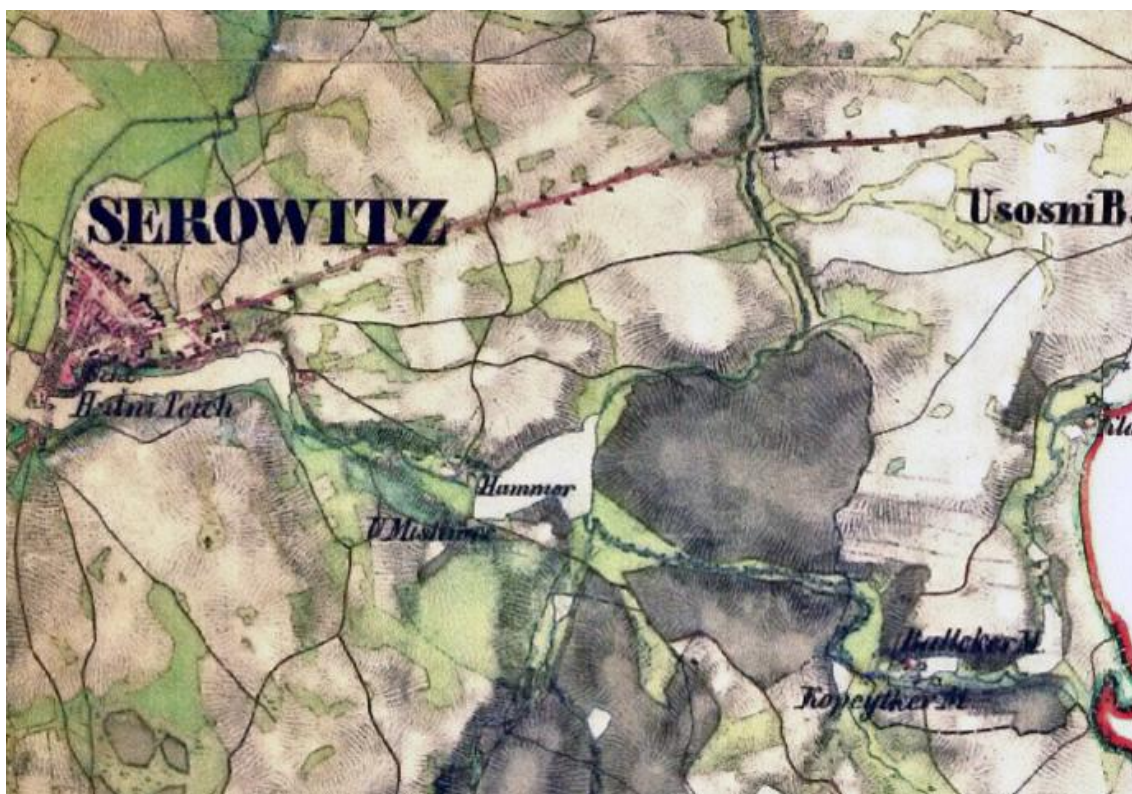
Obr. 82: Separátní list české provenience z počátku 16. století, detail (Husa 1967, obr. 158)



Obr. 83: Separátní list české provenience z počátku 16. století (Bartoš 2010)



Obr. 84: I. vojenské mapování – Čechy, mapový list č. 236 (http://oldmaps.geolab.cz/map_viewer.pl?z_height=700&lang=cs&z_width=700&z_newwin=0&map_root=1vm&map_region=ce&map_list=c236)



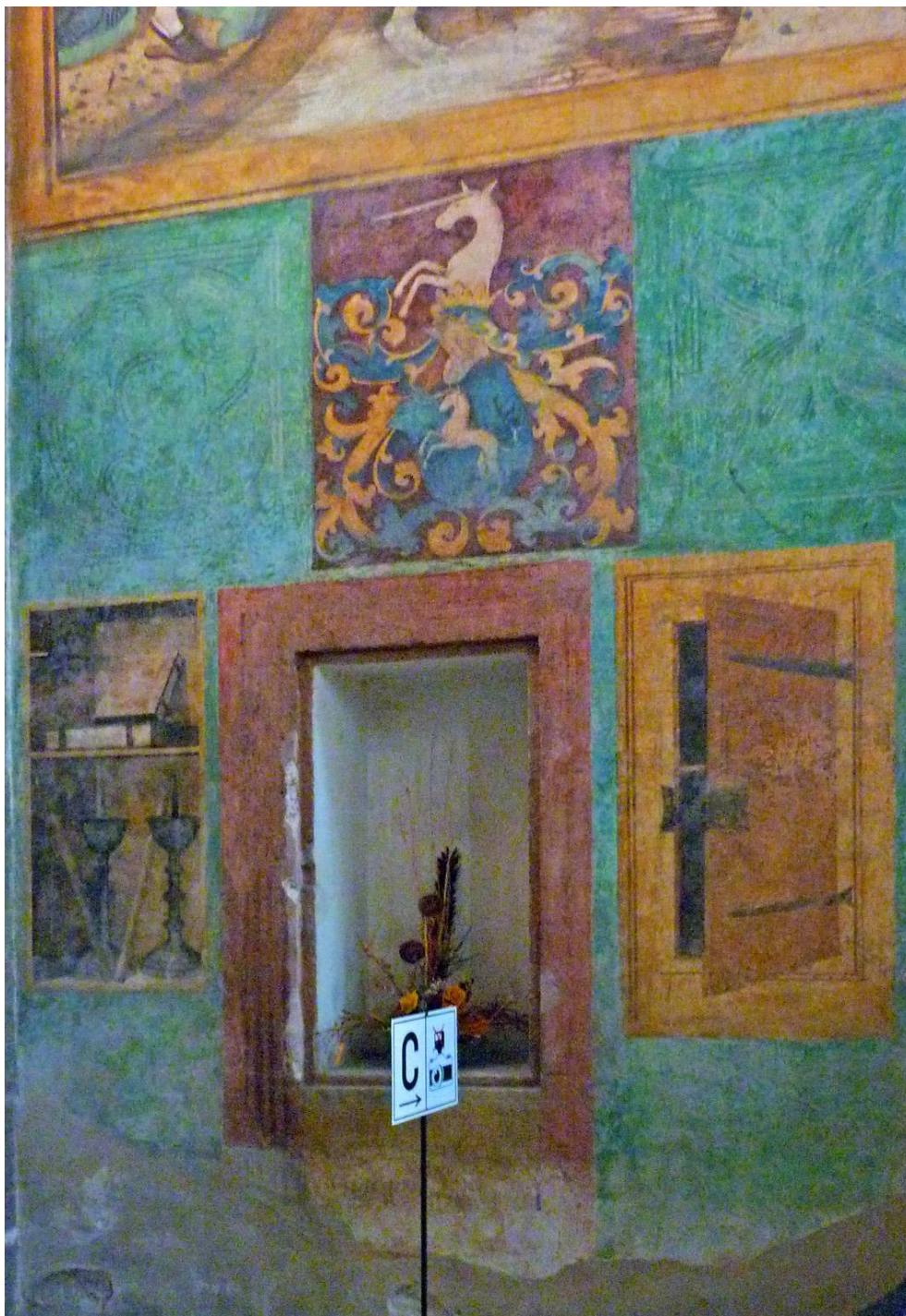
Obr. 85: II. vojenské mapování – Čechy, mapový list O_14_VI
(http://oldmaps.geolab.cz/map_viewer.pl?z_height=700&lang=cs&z_width=700&z_newwin=0&map_root=2vm&map_region=ce&map_list=O_14_VI)



Obr. 86: Vyobrazení mlýna, detail nástěnné malby v Rytířském sále zámku Žirovnice



Obr. 87: Část cyklu nástěnné legendy o sv. Barboře, kaple sv. Barbory ve františkánském klášteře, Plzeň



Obr. 88: Spodní pás pravé strany Smiškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



Obr. 89: Detail iluzivní schránky s oltářními odznaky, Smíškovská kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



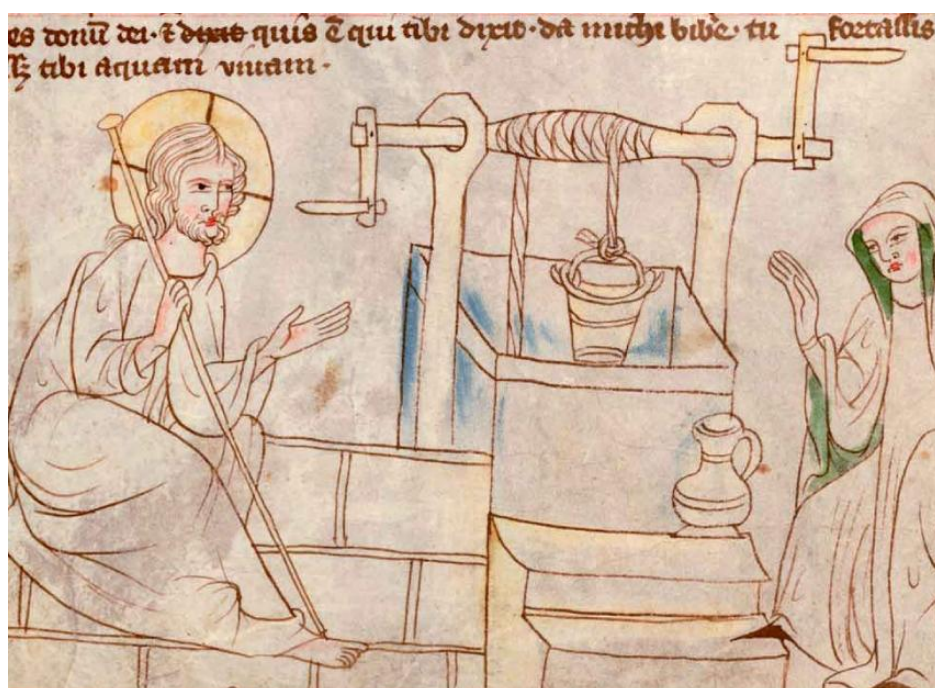
Obr. 90: Literácké bratrstvo, nástěnná malba ze Smíškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



Obr. 91: Královna ze Sáby, detail nástěnné malby ze Smiřkovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



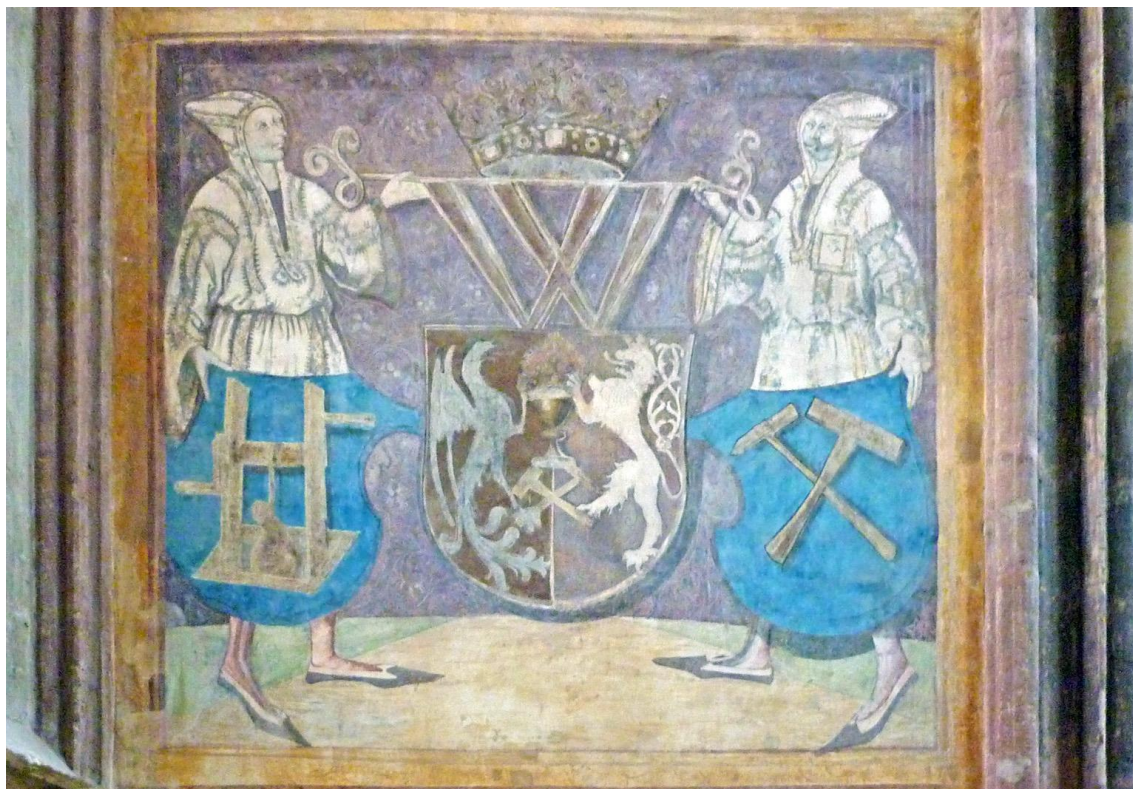
Obr. 92: Hašplíři u rumpálu, nástěnná malba z Hašplířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



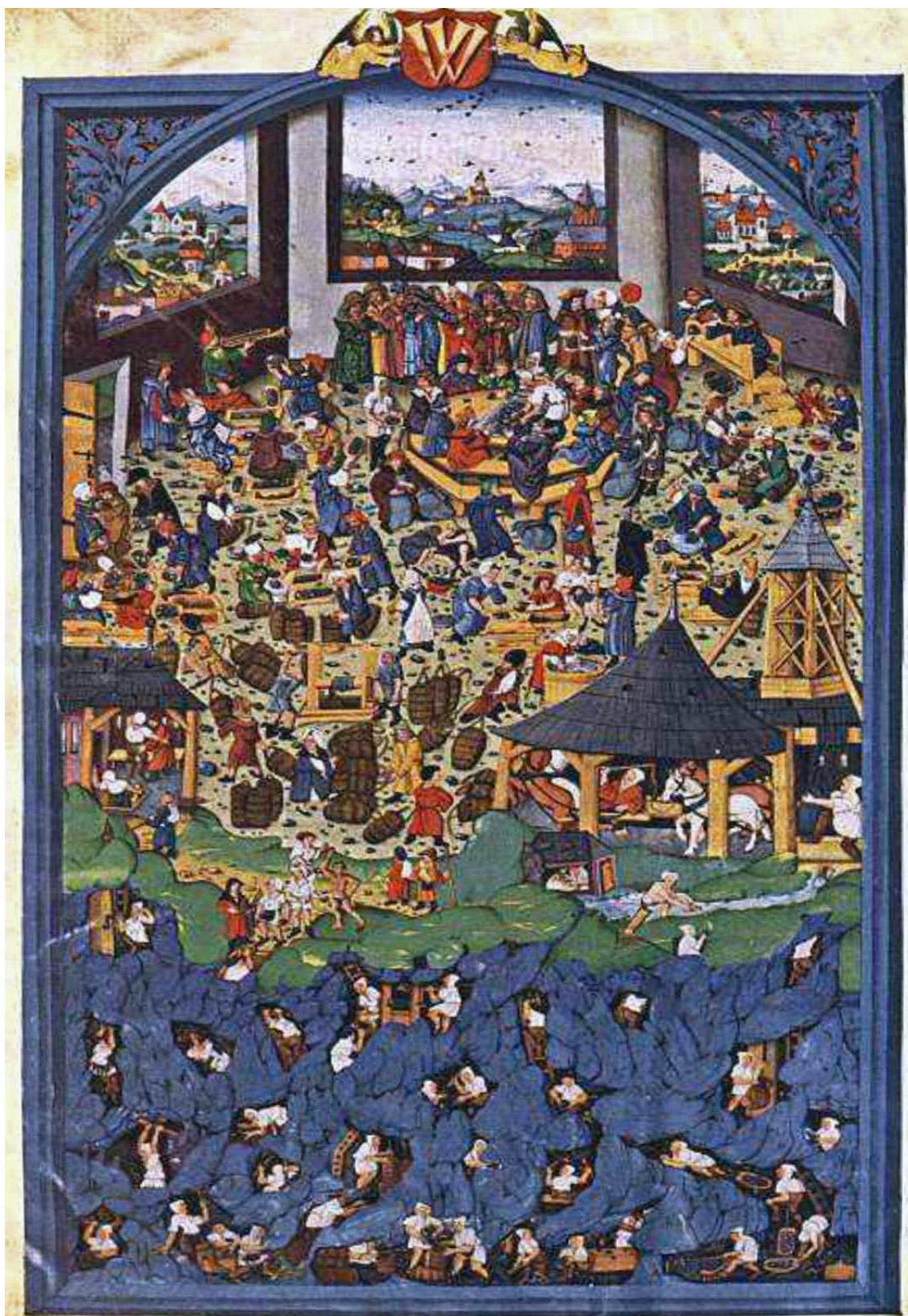
Obr. 93: Ježíš a žena samařská, vyobrazení z Velislavovy bible (J 4, 6 – 10), (Uhlíř 2007, obr. 141v)



Obr. 94: Vyobrazení detailu vrátku ze scény Umučení sv. Erasma, kostel sv. Jakuba Většího, Slavětín nad Ohří



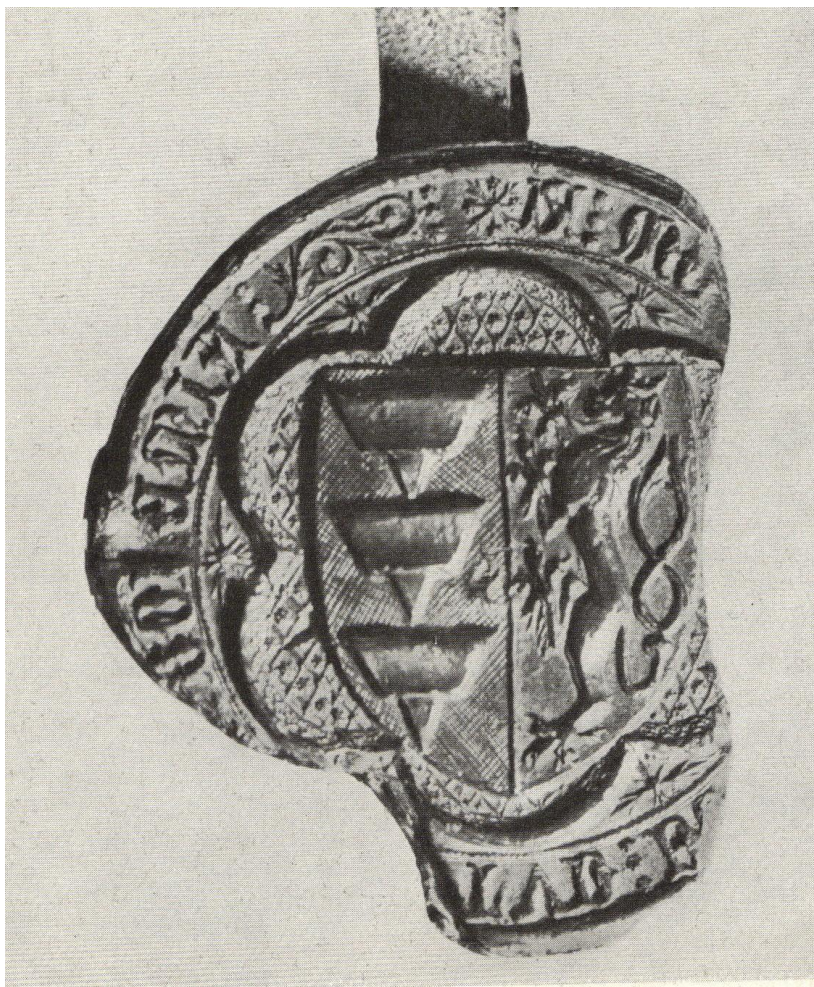
Obr. 95: Horní úředníci, nástěnná malba z Hašplířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



Obr. 96: Dolování a život v Kutné Hoře z ilustrace Kutnohorského graduálu z konce 15. století (Husa 1967, obr. 141)



Obr. 97: Klopování mincovních střížků, nástěnná malba z Mincířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



Obr. 98: Pečeť kutnohorských mincířů z konce 14. stol. (Husa 1967, obr. 177)



Obr. 99: Pregěj, nástěnná malba z Mincířské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



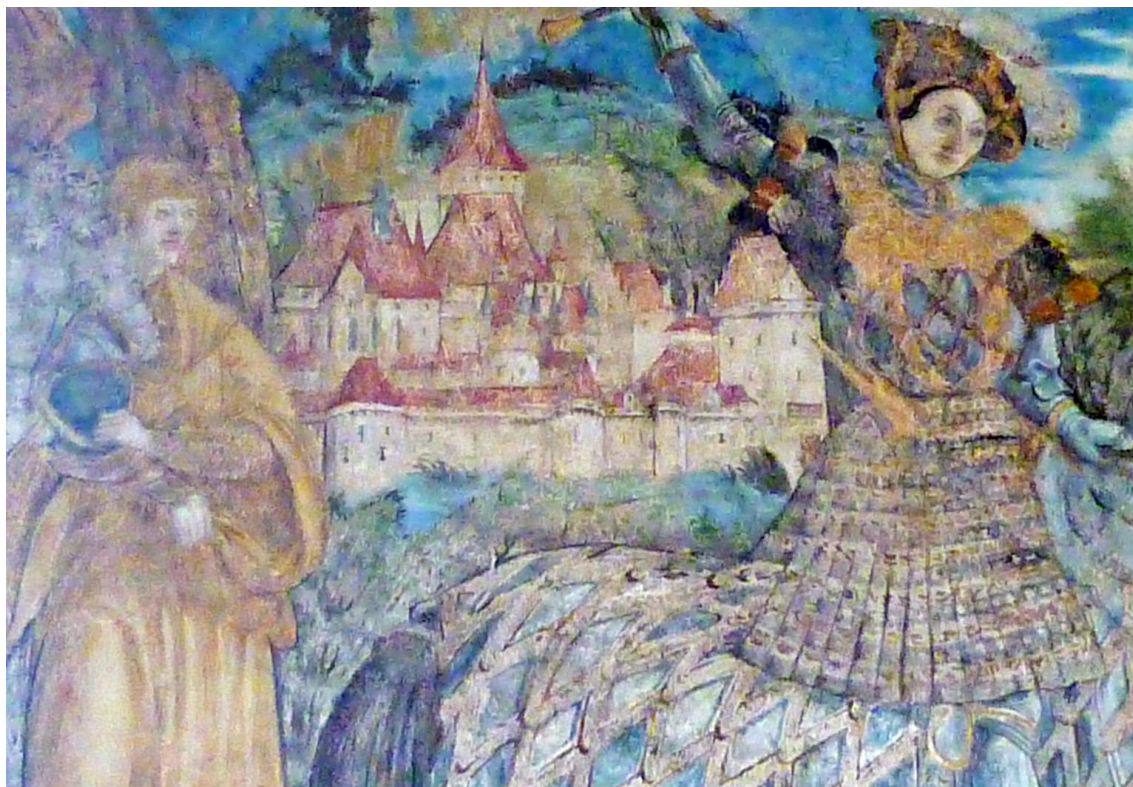
Obr. 100: Sv. Jiří zabíjí draka, nástěnná malba v kapli hradu Švihova



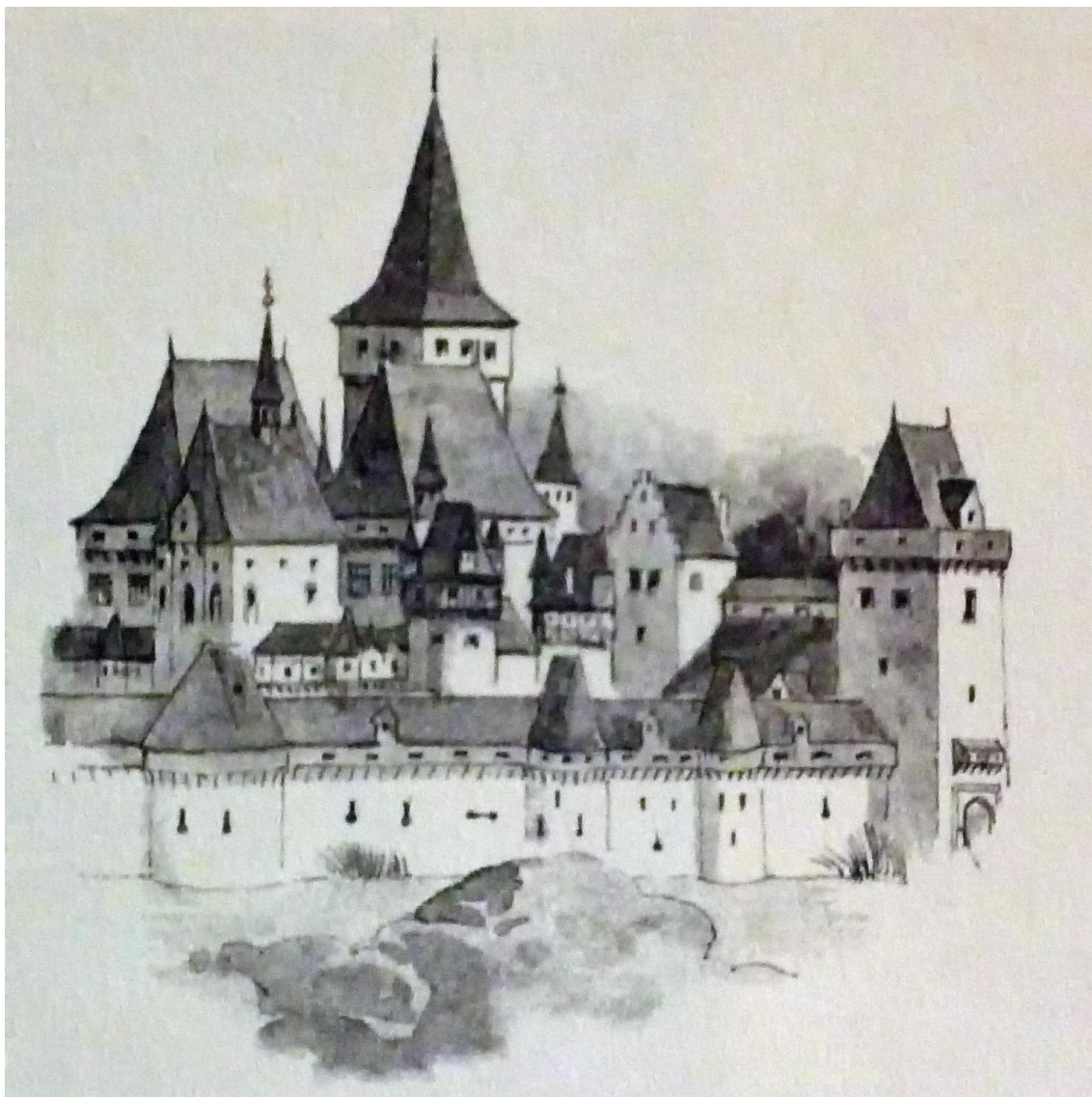
Obr. 101: Sv. Jiří zabíjí draka, část cyklu nástěnné legendy o sv. Jiří, zámek Jindřichův Hradec



Obr. 102: Detail postroje a ostruhy z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov



Obr. 103: Detail architektury hradu Švihova a zbroje z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov



Obr. 104: Zkreslená podoba hradu Švihova z nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka z kaple hradu Švihov (Sedláček 1998, 7)



Obr. 105: Detail hradní architektury, pravá strana nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov



Obr. 106: Zkreslená podoba hradní architektury, pravá strana nástěnné malby Sv. Jiří zabíjí draka z kaple hradu Švihov (Sedláček 1998, 7)



Obr. 107: Město Horažďovice, detail z malby Sv. Jiří zabíjí draka, kaple hradu Švihov



Obr. 108: Rytířský turnaj, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov



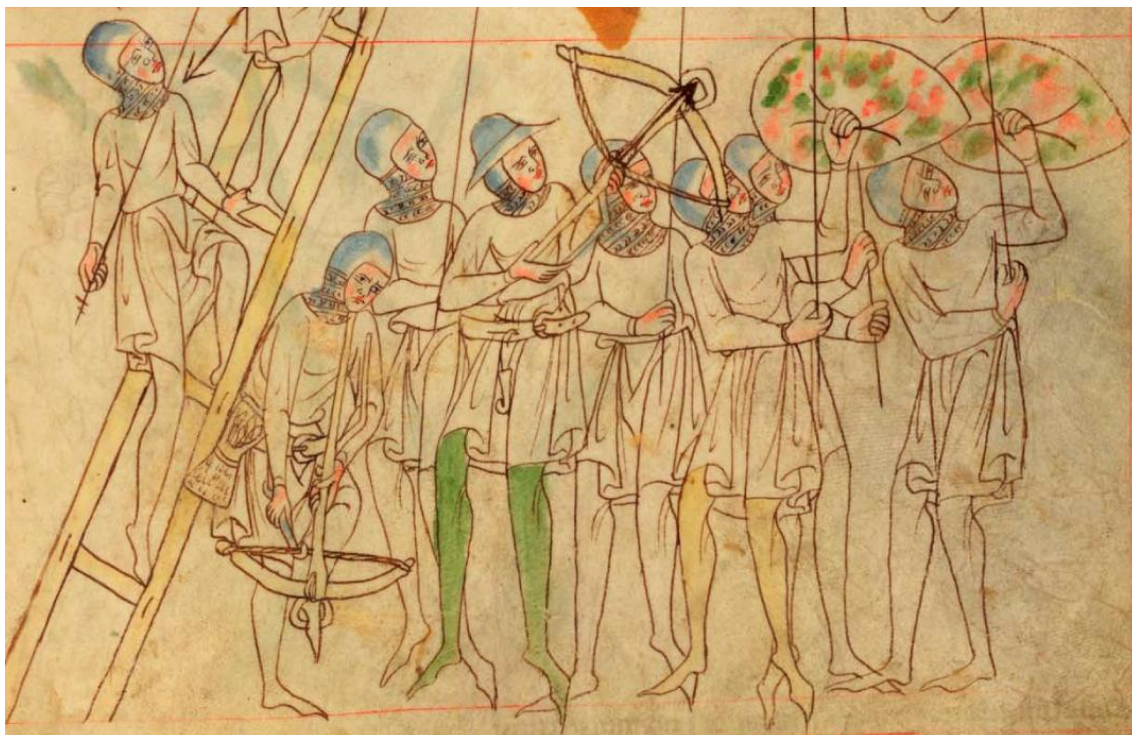
Obr. 109: Rytíř, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov



Obr. 110: Kuše, nástěnná malba z Červené bašty, hrad Švihov



Obr. 111: Kuše, její příprava a použití v námětu lovu, detail z nástěnné malby, věž hradu Blatná (foto hrad Blatná)



Obr. 112: Holofernes dobývá město Meluth, detail vyobrazení z Velislavovy bible (Jdt 2. 12 – 13), (Uhlíř 2007, obr. 118r)