

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dizertační práce

**Zelené světnice
a malba v profánních prostorech
na konci středověku**

Jan Dienstbier

studijní obor: Dějiny výtvarného umění
studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Praha 2018

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

CHARLES UNIVERSITY

Faculty of Arts

Institute of Art History

Doctoral Thesis

**Green Chambers and Mural Painting in Secular Spaces
at the End of the Middle Ages**

Jan Dienstbier

Prague 2018

Director of the thesis: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracoval samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. března 2018

Jan Dienstbier

PODĚKOVÁNÍ

Tato práce by nevznikla bez pomoci celé řady kolegů a přátel, kteří mi po dlouhé roky trpělivě kopírovali literaturu, vozili knihy a separáty nebo nosili nejrůznější fotografie. Děkuji v tomto zejména: Petrovi Skalickému, Janu Fířtovi, Janu Klípovi, Aleši Mudrovi, Michaele Ottové, Lence Panuškové, Miladě Studničkové, Ondřeji Faktorovi, Vratislavu Nejedlému, Michalu Patrnému, Janovi Beránkovi, Magdaleně Hamsíkové, Šárce Radostové, Tomáši Gaudkovi, Olze Kotkové, Františkovi Zárubovi, Martinu Šormovi, Vojtovi Bažantovi, Matouši Jaluškovi, Robertu Novotnému, Jardovi Svátkovi, Pavlíně Cermanové, Martinu Musílkovi, Jiřímu Petráškoví, Adéle Ebersonové, Michalu Dragounovi, Václavu Žůrkovi, Janu Kremerovi, Janu Kypťovi, Robertu Gájovi, Lukáši Reitingerovi, Zuzaně Vsetečkové, Jakubovi Sichálkovi, Janu Odstřčilíkovi, Matouši Turkovi, Kláře Petříkové, Janu Honovi, Romaně Petrákové, Petru Uličnému, Malcolmmu Jonesovi a dalším, na něž jsem si nedokázal v závěrečném chvatu vzpomenout. Práce by také nevznikla bez trpělivosti a podpory mých nadřízených Lucie Doležalové, Kláry Benešové a Pavly Machalíkové, jimž pochopitelně též patří můj dík. Rovněž chci poděkovat i těm, kdo na poslední chvíli přečetli alespoň část rukopisu a sdělili mi svoje názory, na nichž jsem mohl stavět: Lubomíru Konečnému, Janu Fířtovi a Petrovi Skalickému. Stejně děkuji Janu Honovi, jenž přehlédl moje překlady ze starší němčiny. Vedoucímu práce prof. Janu Roytovi bych pak rád poděkoval za trpělivost, neskutečnou vůli vyjít vstříc mým studijním problémům i za ochotu vést doktoranda bez pořádného uměleckohistorického zázemí. Jeho doslova nakažlivý zájem o problematiku středověkého umění mi byl celou dobu nedostižným vzorem, a v tomto duchu doufám, že i na tento můj pokus bude pohlížet blahosklonně. Nakonec pak děkuji za trpělivost své rodině, protože kvůli této mé kratochvíli často přišla zkrátka.

Abstrakt:

Práce přináší podrobnou analýzu pozdně středověkých nástěnných maleb v tzv. zelené světnici na hradě Žirovnice a dalších podobných pozdně středověkých komplexech nástěnných maleb. Oproti starší literatuře práce akcentuje vzájemné ikonografické souvislosti výjevů zobrazených na jednotlivých stěnách žirovnického sálu: výjevů Paridova soudu, Judity stínající Holoferna, exempla Bába je horší než čert i obrazu dříve považovaného za Šalamounův soud (patrně podobenství o manželském a nemanželském dítěti). Ty na základě komparací spojuje s podobnými vyobrazeními v zahraničí i jejich zpracováním v soudobé literatuře. Podrobně přitom ukazuje jejich spojitost s dobově oblíbeným konceptem kritiky moci žen (*Weibermacht*). Tento byl podobně jako jinde také na Žirovnici spojen s alegorií prchavosti lásky a pomíjivosti vůbec. V tomto smyslu pak práce interpretuje i i zdánlivě žánrová vyobrazení lovu a turnaje, k čemuž ukazuje celá řada detailů, které subverzivně převrací jejich význam. Práce dále přináší srovnání Žirovnice s dalšími obdobnými památkami v Čechách a na Moravě a zamýšlí se nad jejich funkcí. Zároveň se zabývá problematikou uměleckohistorického fenoménu zelených světnic, k jehož prosazení ve střeoevropském kontextu významně přispěl český historik umění Josef Krása. Práci je předeslán obsáhlý metodologický úvod, který sleduje nejen diskurzivní analýzu spojenou s pojmem zelených světnic, ale kriticky se snaží přehodnotit i ikonologické kořeny pojmu zelená světnice.

Abstract:

The thesis presents a detailed analysis of the late medieval murals in the so-called 'green chamber' of Žirovnice Castle and similar late-medieval mural paintings. Compared to the earlier literature the study focuses on the interrelations between the scenes depicted in the 'green chamber': the Judgement of Paris, Judith beheading Holofernes, the exemplum An Old Woman Is Worse than the Devil as well as an image which was previously described as the Judgement of Solomon (perhaps rather a parable about legitimate and illegitimate progeny). They are compared with other depictions of these themes and their treatment in contemporary literature. These comparisons link them with the popular concept of a critique of the power of women (Weibermacht). In Žirovnice, and similarly elsewhere, this concept was connected to the allegory of the transience of love and the ephemeral nature of the world overall. The ostensible genre depictions of the hunt and tournament can be interpreted in this sense as well. This is demonstrated by numerous details subverting the meaning of these images. The study then compares Žirovnice to other similar murals in Bohemia and addresses the questions of their function as well as of the art-historical phenomenon of 'green chambers' as various secular murals are called following the Czech art historian Josef Krása. The thesis has an extensive methodological introduction which covers not only discursive analysis but also tries to reassess the iconological root of the term called 'green chamber'.

„Love? What is it? Most natural painkiller what there is. LOVE“

— William Seward BURROUGHS: Last Words, 7.3.1997

„MEIN HERCZ LEIDET SCHMERCZ“

— Meister Casper, Regensburg, kolem 1485

Obsah

Úvod	3
Téma a vymezení práce	3
Fenomén českých dějin umění	5
Ikonologický vnitřní význam	10
Ikonologický iluzionismus	12
Symptomy a symbolické formy	17
Anachronismus a výtvarná produkce středověku.....	22
Ikonologie meziprostoru a význam jako shluk.....	26
Žirovnice	31
Sídlo pánů z Vrchovišť.....	31
Zelená světnice	32
V moci žen a lásky.....	34
Topos moci žen.....	34
Moc žen v Čechách	42
Judita a Holofernes	44
Paridův soud.....	49
Baba a čert.....	55
Alegorie manželského původu.....	64
Lov na lásku	66
Šašek	67
Muži a ženy na lovu.....	72
Divoká zvířata	78
Turnaj.....	84
Ženy a blázni	85
Turnajové knihy a emblémy	87
Turnajový svět.....	91

Hrad.....	94
Marná a pomíjivá radost tohoto světa	94
Realita ve středověkém obraze	100
Zelená.....	104
Kapitoly z problematiky zelených světnic	111
Zelená světnice nebo trinkstube?.....	111
Červená bašta na Švihově	111
Dolní Kounice.....	114
Zelená světnice na Blatné	119
Soudnice v Jindřichově Hradci	125
Staročeský šlechtický kvas	128
Poznámky k výzdobě rytířských sálů.....	130
Vojtěchův sál v Pardubicích.....	130
Rytířský sál na Blatné.....	132
Zbytky sálu v Poděbradech	136
Závěr.....	137
Bibliografie	142
Edice a prameny:.....	142
Sekundární literatura:	144

Úvod

Téma a vymezení práce

Svým širším zaměřením se práce věnuje světské nástěnné výmalbě v pozdně středověkých Čechách a na Moravě. Už toto omezení na světskou, sekulární, resp. profánní výmalbu je ale pro středověké umění do jisté míry problematické. Ostrá hranice mezi posvátným a každodenním neexistovala, obě kategorie se běžně prolínaly a překrývaly. U řady maleb, kterým se budu věnovat, se tak potkává křesťanská tematika a náměty z Bible nebo života světců, s žánrovými obrazy každodenního života, bajkami i antickou mytologií. Spojení profánní nástěnná výmalba tak pro mě znamená jen to, že mě zde budou zajímat jen ty malířské realizace, které nebyly vytvořeny pro kostel nebo jiný jasně oddělený prostor určený křesťanskému kultu. Stranou mé pozornosti tak zůstanou především hradní kaple, ať už byly v daném případě konsekrovány či ne. Přesto se nevyhnu případům, kde kaple, jako např. na zámku v Poděbradech, tvořila jen část navazujícího sálu vyzdobeného malbami, které sakrální prostor kaple bezprostředně neakcentovaly.

Budu se věnovat jak výmalbě figurativní, tak i čistě ornamentální. Ani zde přesná hranice neexistuje. Na straně jedné se i v rostlinných ornamentech leckdy skrývají figurativní scény, u nichž tak jako třeba v zelené světnici na Blatné, nelze vyloučit významové souvislosti, na straně druhé zase někdy vegetabilní ornament přechází až k mimetickému zpodobnění architektonických komponent, tak jako v Gablerově domě v Chebu, kde zelené rozviliny vytváří jakési plůtky a branky členící nejen prostor místnosti ale přímo i jeho dekoraci. Vyhnu se proto jen jednoduchému geometricky členěnému dekoru a prostému barevnému tónování místností. Složitější vegetabilní ornamenty a iluzivní draperie mě však zajímat budou.

Jedním dechem musím ale dodat, že vzhledem ke snaze pojmut období více než dvě stě let, sv této práci nechci činit nárok na úplnost. Je tak velmi pravděpodobné, že některé zajímavé drobnosti pominu. Mým cílem ovšem není přinést vyčerpávající katalog dochované profánní výmalby v našich zemích, ale pokusit se synteticky poodhalit jejich smysl a pravidla, kterých se drželi jejich anonymní tvůrci.

Problémem, kterého se bude práce chtít nechtít neustále dotýkat je kategorie významu a jeho vymezení v rámci dějin umění. Nerad bych podléhal magické moci tohoto slova, a proto musím hned na začátku upozornit na problematické aspekty tohoto pojmu. Ty se hned v několika rovinách dotýkají i mého výkladu. K ambicím historiků umění obvykle patří nejen prostá

identifikace námětu, což už samo o sobě může být problematické, ale i snaha přinést vysvětlení dané obrazové konfigurace na pozadí kontextu, v němž vznikala. Této ambice se sice zříkat nechci, jak ale ukážu v jedné z úvodních kapitol, parametry, jaké může odpověď mít, aby nebyla jen „iluzionistickým trikem“, je nutné podrobně omezit. Ani zde není možné se problému věnovat do hloubky, půjde tak jen o upozornění na některé skutečnosti, které plynou ze samotné povahy zkoumaného materiálu.

V případě malovaných sálů pozdního středověku, je totiž nutné mluvit nejen o jednotlivých námětech ale zároveň i o programu, plánu, který propojuje hned několik scén do jednoho celku sevřeného prostorem dané místnosti nebo jejich souboru. Teprve celkový program dává jednotlivým scénám smysl a nutně proměňuje i jejich významy. Při neexistenci podrobnějších dobových popisů maleb lze přitom významovou roli jednotlivých scén v rámci celku odvozovat z vizuálních hledisek a komparace s dalšími obdobnými památkami.

Jakkoli se jednotlivé malované prostory liší a na žádných dvou místech nenajdeme identicky koncipovanou výmalbu, přeci jen je zřejmé se některé motivy nacházejí vedle sebe častěji než jiné. Jak ukážu, tato pravidla propojování jsou spíše volná než striktně daná; spíše než o zákony jde o obrazové tradice, výtvarná řešení předávaná od jednoho malíře k druhému. Abych s touto sítí odkazů a tradic mohl pracovat, bude proto nutné opustit kategorii významu v úzkém smyslu a místo explicitní formulace ji pojmout pouze implicitně. Význam pro mě tak nebude symbolická forma ale spíše volný tvar, vznikající na základě analýzy shluků obrazů, znaků a námětů tak, jak se v celcích maleb objevují. Důsledkem tohoto pohledu však zároveň je fakt, že takto pojatý význam je závislý na úhlu pohledu pozorovatele, na jeho rozhodnutích a jeho kulturním zázemí. Nelze už mluvit o jeho univerzální platnosti tak, jak kdysi tento ideál ambiciózně pojala Panofského ikonologie. Tento závěr se pokusím krátce obhájit, především na základě reflexe textů Georgese Didi-Hubermana.

Vlastní uspořádání práce pak vychází z pojetí tématu obsaženého již v názvu. Jestliže ústředním pojmem, s nímž má být v mé práci výklad středověké výmalby svázán, je zelená světnice, přišlo mi vhodné podřídit mu i chronologii výkladu. Výklad proto rozvíjím od ústřední památky, která – jak ukážu hned v následující kapitole – vlastně dala skupině těchto maleb své jméno – a to souboru maleb v tzv. zelené světnici zámku Žirovnice. Výklad těchto maleb zároveň představuje demonstraci mé metody. Ukazuji na nich širší významové souvislosti jednotlivých scén i jejich vzájemné spoje. Žirovnická světnice tak nevystupuje jen jako jedna konkrétní památka, ale zároveň jako typ, vymezující celý problém. Proto jí věnuji celou první část práce.

V části druhé se pak pokusím získanou teorií aplikovat na další výtvarné celky, které jsou u nás nazývány jako zelené světnice. Cílem bude ukázat fungování těch samých principů, na nichž byl postaven program žirovnických maleb, v širokém časovém okně od konce 14. století do počátku 16. století.

Příklad Žirovnice mi tak umožní počáteční řez do problematiky. Z hlediska uměleckého vývoje jde o čistě arbitrární rozhodnutí, nic nenasvědčuje, že by žirovnické malby byly pro další vývoj nějakým výrazným předělem. Pro mou volbu však hovoří hned více důvodů, z nichž patrně nejdůležitější je aspekt dochování – na rozdíl od jiných příkladů jde v případě žirovnických maleb nejen o soubor bohatý, ale zároveň i komplexně dochovaný – v žirovnické zelené světnici se i přes určité ztráty, ke kterým zde došlo, dochovaly malby na všech stěnách místnosti. Lze tak víceméně pracovat s celým programem a nikoli jen jeho torzem jako jinde (např. Švihov, Poděbrady, Pardubice aj.). Druhý důvod zvolit počáteční řez do problému právě zde, je pozornost, kterou Žirovnici věnoval Josef Krása a po něm i další autoři, kteří s termínem zelená světnice pracovali. Tradice výkladu jsou v historiografii dějin umění zásadně důležité a formují soubor obvyklých diskursivních strategií, které je nesnadné překonat. Příklad zelených světnic to ukazuje velmi silně, protože jde o tradici vysloveně lokální, pevně spjatou s uvažováním jedné epochy nebo dokonce jedné silné osobnosti.

Fenomén českých dějin umění

Sousloví „zelené světnice“, které se objevuje i v záhlaví této práce není ničím samozřejmým. Jde o uměleckohistorický konstrukt, který je navíc pevně svázaný s českým vývojem. Zběžný pohled do zahraniční literatury odhalí, že v Německu, Francii, Itálii nebo Anglii pojem „zelené světnice“ či jeho ekvivalent neexistuje, ačkoli i zde najdeme četné příklady sekulární výmalby šlechtických a měšťanských sídel, které se těmi středoevropskými pojí četné souvislosti. Nejbližším do jisté míry příbuzným termínem je německé *Rankenmalerei* označující malovaný vegetabilní ornament. Na rozdíl od sousloví „zelená světnice“ ale leží smysl německého termínu pouze v bližším určení použitého motivu dekorace – coby *Rankenmalerei* jsou tak označovány veškeré malované rostlinné ornamenty i ty, které se objevují na zdech kostelů nebo v rámci artefaktů uměleckého řemesla.¹

V Čechách se označení zelená světnice pro malované sály pozdní gotiky postupně prosadilo od roku 1964, kdy jej ve svém článku poprvé výrazně uplatnil tehdy mladý historik

¹ KUSTATSCHER/MÖLLER/STAMPFER 1992, 117–122.; MÖLLER 1995; DÜLBERG 2001; DÜLBERG 2006. K českým a slovenským příspěvkům založeným na německém pojmu viz ĎURDIAKOVÁ 1971 nebo DVOŘÁK 1951.

umění Josef Krása.² Ten tehdy spojil několik známých památek pozdně středověké profánní výmalby do jediné skupiny, když konstatoval nejen shody v jejich barevném řešení, ale i ve volbě námětů. K zeleným světnicím čili profánním sálům charakterizovaným rostlinnými rozvilinami a zelenou barvou, Krása připojil i další malby, jako ty v Červené baště na Švihově, v nichž se sice zelená barva příliš neprosazuje, ale u kterých konstatoval, že se k ostatním malbám „*námětově přimykají*“.³ Krása sice vyšel z historických pramenů, ovšem ty se často nevztahovaly k památkám, na něž se zaměřil ve svém článku – víme tak třeba o „*zelené světnici*“ na Pražském hradě nebo o obdobně označeném sálu českokrumlovského hradu, ale náměty jejich výzdoby neznáme, protože se z nich dochovaly jen nepatrné fragmenty. Zda se „*námětově přimykají*“ k ostatním členům Krásovy skupiny tak nelze soudit. Z dodnes zachovaných maleb historické prameny popisují jako „*zelenou světnici*“ tzv. Svatební síň na Zvíkově a zmiňují dokonce celé „*stavení zelených pokojů*“ na hradě v Jindřichově Hradci, v křídle, kde se kromě nejrůznějších fragmentů dochovala i známá Soudnice.⁴ Pro jiné dnes už s pojmem pevně spojené památky jako třeba pro zelenou světnici na Žirovnici, však toto označení v historických pramenech hledáme marně.

Krásův text tak tvoří nepochybný diskursivní předěl, díky němuž se původně historické označení změnilo v uměleckohistorický pojem. Ten se postupně rozšířil a dnes je, jak ještě uvidíme, vesměs obecně přijímán a osobitě reflektován i mimo vlastní obor třeba obecnými historiky. K prosazení pojmu nepochybně přispěl Krásův podíl na dvou velkých přehledových projektech středověkého umění – knize *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, kde zpracovával obsáhlou kapitolu o nástěnných malbách, a *Dějínách českého výtvarného umění*, pro něž o něco později připravil stat' na obdobné téma.⁵ Krása zde znovu opakoval a rozšiřoval stejný koncept, který poprvé zazněl ve zmíněném článku v Umění. S jeho závěry se mohli do jisté míry seznámit i jeho zahraniční kolegové a to skrze německy psaný příspěvek do sborníku o gotickém nástěnném malířství publikovaném v Poznani.⁶ Pojem proto zcela přirozeně přejímali i další

² KRÁSA 1964. Zjistit, zda byl Josef Krása opravdu první, kdo sousloví „zelená světnice“ v tomto smyslu použil samozřejmě není lehké. Udivuje samozřejmost, s jakým se označení v jeho článku vynoří. Je tak dost dobře možné, že označení bylo používáno v Krásově okolí už dříve, například ústně při přednáškách a diskuzích na Ústavu pro dějiny umění, systematické použití ve starší literatuře se mi však objevit nepovedlo – např. Krása hodně vycházel z přehledného zpracování pozdně středověké nástěnné malby DVOŘÁK 1951, odkud cituje řadu pramenů, ale sousloví „zelená světnice“ zde takto použito není. V dalším textu budu pro jednoduchost termín zelená světnice psát bez uvozovek. Jakkoli, jak ještě ukážu, jde o termín problematický, přeci jen je alespoň do jisté míry díky uměleckohistorické tradici funkční.

³ KRÁSA 1964, 289.

⁴ Ke Zvíkovu SEDLÁČEK 1897, s. 35, zprávy pochází z let 1504–1512. K Jindřichově Hradci NOVÁK 1905, 50.

⁵ KRÁSA 1978; KRÁSA 1984.

⁶ KRÁSA 1971.

badatelé – takřka okamžitě se vžil pro malby na Žirovnici, postupně jej patrně s ohledem na další zmíněné Krásovy publikace převzali i pro další památky. Do vznikajícího korpusu zelených světnic se zároveň podařilo zařadit i nové objevy – např. zelenou světnicí se tak stal třeba rytířský sál na Blatné, jehož malby byly v 60. letech známé jen prostřednictvím několika sond, který ale Krása podrobně popsal do přehledové kapitoly *Pozdně gotického umění v Čechách*. Úspěšně završenou kanonizaci pojmu lze pak demonstrovat na článku Vratislava Nejedlého z počátku 90. let.⁷ Nejedlý se problémem pozdně gotické sekulární výmalby zabýval dlouhodobě, na toto téma napsal již začátkem 70. let diplomovou práci, kterou vzápětí překlopil do práce dizertační.⁸ Postupně tak shromáždil rozsáhlý soubor zahraničních maleb, jejichž programy odpovídaly tomu, co Krása označoval pojmem zelená světnice. Třebaže ve svých starších pracích Nejedlý termín zelená světnice zdaleka takto široce nepoužíval, ve svém článku z počátku 90. let z něj již učinil osu svého výkladu. Rozdíl spočívá snad jen v tom, že Nejedlý mluví o zelených světnicích v podstatně širších hranicích, fenomén pro něj představuje výraz sociální reality pozdně středověké střední Evropy – „v geografickém prostoru od širšího Podunají pod Balt“.⁹ Nenápadně tak překonává původní Krásovy hranice termínu, který v něm viděl jen viděl spíše reakci na husitský konzervativismus, byť uznával že podobná „*recidiva*“ se objevuje i jinde třeba u „*Maximiliánského rytířského romantismu*“.¹⁰

Jistá ambicióznost jednotného názvu pro víceméně všechny malby v profánních prostorech střední Evropy souvisí patrně i s tím, že pojem zelená světnice v té době dokázal překročit i hranice českých dějin umění – díky četným vazbám i projektu zpracovávajícím zdejší středověkou nástěnnou malbu, na němž se podílel přímo i Josef Krása, zabydlelo toto označení i na Slovensku, např. pro malby zasazené do zeleného vegetabilního ornamentu v síni v tzv. Thurzova domu v Banské Bystrici.¹¹ Částečně pak byl termín přijat i v Polsku, kde se zejména badatelé zkoumající středověké umění Slezska ohlíželi právě na situaci v sousedních Čechách. Souslovím zelená světnice s přímým odkazem na Krásovy práce je tak označovaná výmalba

⁷ NEJEDLÝ 1993.

⁸ NEJEDLÝ 1974a; NEJEDLÝ 1974b. Bohužel práce nikdy nevyšla tiskem, byť přinesla celou řadu nových poznatků, které se v literatuře objevily až mnohem později, např. Nejedlý důkladně zpracoval vztah utrakvistů k obrazům.

⁹ NEJEDLÝ 1993, 208. Ibidem: „*Podstatné je však to, že malby zelených světnic jsou výtvarnou zhmotnělou součástí modu vivendi, pocitů lidí tehdejší doby. Plně souznejí s tehdejším kultem lovu, tak rozšířeným ve vyšší společnosti, s významem masopustu s jeho kolbami, tanci a veselím v ročním koloběhu, a s obnovováním pozdních rytířských kultů dvorské lásky, turnajů. K těmto dobovým ideálům se blásili jak někteří příslušníci starých českých rodů, tak teprve nedávní zbobatlíci, ať čerstvě nobilitovaní nebo ještě v řadách měšťanů.*“

¹⁰ KRÁSA 1964, 286.

¹¹ MEGYEŠI 2014 mluví o tzv. „*zelených izbách*“ obdobně DORICA 2007: „*V priebehu 15. storočia bolo budovanie zelených miestností rozšíreným zvykom šľachty a bobatého mešťanstva.*“ Že jde o přejímání pojmu pocházejícího z českých dějin umění ukazuje i starší slovenská práce ĎURDIAKOVÁ 1971, která pracuje s problémem vegetabilního ornamentu v liniích německé literatury a termínu *Rankenmalerei*.

s tématem devíti hrdinů zasazených do rostlinných rozvilin na zámku v Lehnici.¹² Naopak u německých badatelů nedoznal Krásův pojem velkého ohlasu, byť třeba i jeho práce znali a citovali je i při diskusi rozšíření *Rankenmalerei* v rámci pozdně středověkého umění.¹³

Na přelomu 20. a 21. století se v českém dějepisu umění stalo označení samozřejmým „technickým termínem“, o jehož obsahu obvykle nebývá pochybováno – na téma nejrůznějších zelených světnic vznikají jak četné vysokoškolské kvalifikační práce, tak i vzácnější samostatné odborné příspěvky.¹⁴ Přesto nejméně dvakrát došlo i ke snaze obsah zdánlivě samozřejmého pojmu přehodnotit. Martin Vaněk tak ve své diplomové práci o malovaných místnostech na zámku v Jindřichově Hradci bystře konstatoval, že zelené světnice jsou „*skupinou nesourodou, uměle a zvenčí sestavenou na základě abistorických interpretací a kladení měřítek, které jsou podle našeho názoru formálně uměleckohistorické, ale ne historicky funkční.*“¹⁵ Podobný postoj pak zaujal ve své práci o reprezentaci české středověké šlechty i historik Robert Šimůnek.¹⁶ Oběma lze dát snadno za pravdu: široké, takřka automatické používání pojmu zelená světnice pro celou řadu památek šlechtické i měšťanské nástěnné malby pozdního středověku jen stírá rozdíly mezi jednotlivým příklady a jejich často odlišnou funkcí. Domnívám se však, že jen akt rituálního přesunutí Krásova pojmu na smetiště dějin nás sám o sobě k většímu pochopení maleb, které jsou s tímto označením spojovány, nepřivede. Stejným způsobem jako Vaněk šmahem odmítl Nejedlého vývody o specifičnosti skupiny zelených světnic pro jihočeské prostředí,¹⁷ lze totiž odmítnout i jistou prezíravost, kterou Vaněk ukázal při hodnocení výmalby jindřichohradecké Soudnice – téměř zničená scéna lovu a použití akantového dekoru v místnosti jsou pro něj jen „*malé výjimky*“, které nijak nezpochybňují zařazení maleb podle dalších, v jeho případě funkčních, kritérií.¹⁸ Jinými slovy tak ale Vaněk vlastně vybízí zavřít před částí problému oči (považovat část výmalby za nahodilý jev), snad proto, že takto ho lze lépe zařadit do jiných, reprezentačních schémat.

Vaněk má však pravdu v tom, že laciná identifikace „zelených světnic“ se „*změnami v tehdejšími společenské situací v Čechách*“, jak o tom mluví třeba Nejedlý,¹⁹ je spíš prázdnou proklamací než seriózním pokusem o historickou analýzu. Charakteristika podobná těm, které najdeme už u Krásy, totiž kromě jisté vágnosti vychází ze zjednodušených premis, že umění musí být tak či onak výrazem panujícího společenského pořádku, aniž by bylo vzato v úvahu, že i ten

¹² GUMIŇSKI 1988.

¹³ Tak je tomu např. v práci MÖLLER 1995, kde autor přímo cituje KRÁSA 1978.

¹⁴ Např. CHALUPNÁ 2010; SEVEROVÁ 2013; VRBOVÁ 2017. Z článků např. HOROVÁ 2017 řadící malby na Novém hradě v Jímlíně právě do kontextu zelených světnic.

¹⁵ VANĚK 2009, 70.

¹⁶ ŠIMŮNEK 2013, 339, pozn. 27.

¹⁷ VANĚK 2009, 70.

¹⁸ VANĚK 2009, 71.

¹⁹ NEJEDLÝ 1993, 207

je naší historickou konstrukcí. V tomto postoji tak zaznívá jistá historická přezíravost či neochota brát v úvahu výtvarná specifika jednotlivých památek. V zásadě pak lze v tomto duchu jakoukoliv profánní výmalbu šlechtického nebo měšťanského domu zařadit do kategorie „vyjádření dané společenské třídy“ bez ohledu na její konkrétní námětové i stylové souvislosti. Takové dějiny umění, ale pochopitelně ztrácejí svou autonomii a stávají se jen jakýmsi proudem kulturní historie, aniž by je skutečně zajímala analýza vizuálních děl. Nejedlého generalizaci problému, byť přinesla mimořádné množství zajímavých komparací pro domácí situaci, je tak ve svých důsledcích nutné zavrhnout právě tak, jak to navrhuje Vaněk a naznačuje Šimůnek.²⁰

Navzdory tomu tu však stále zůstává základní otázka: Co je příčinou oné námětové homogenity, které si kdysi Krása povšiml? Vztáhneme-li ji pak na konkrétní příklad jindřichohradecké Soudnice: Co spojilo podobenství o sněmu ptačím a stavovském s vyobrazením lovu a vegetabilní dekorací?

Odpověď jsem zejména s ohledem na zelenou světlici na Žirovnici nedávno hledal ve svém článku a tato práce není ničím jiným než pokusem nabízené řešení dotáhnout rozvinout a popsat do jeho důsledků.²¹ V dalších kapitolách mi tak půjde o to postihnout různé motivy, které se v naší pozdně středověké profánní malbě objevují, a snažit se najít pravidla, která stojí za jejich vzájemným propojováním v rámci jednotlivých souborů maleb. Podobně jako ve zmíněném článku, mě v širším hledisku budou kromě nástěnných maleb zajímat i další výtvarné celky – kromě grafiky, která často byla přímým vzorem nástěnných maleb, to pak budou především zástupci rozsáhlé skupiny památek, kterou nazýváme ne zcela šťastným pojmem „umělecké řemeslo“.²² Právě ve výzdobě těchto předmětů, např. malovaných skříněk, kachlových těles, se objevují podobné kombinace motivů, které najdeme i u nástěnných maleb spojovaných se zelenými světlicemi. Homogenita skupiny zelených světlic je proto v mém pojetí obsahová homogenita profánního umění. Jde o homogenitu tapisérií, vyřezávaných a malovaných skříněk, kachlí, oděvů, šperků nebo dalších v dějinách umění často přehlížených předmětů jako jsou vyšívání přehozy, formičky na pečení sušenek nebo malované stolky. Studovat pravidla utváření významu v zelených světlicích tak neznamená nic menšího než studovat tato pravidla v rámci celého profánního umění pozdního středověku, navíc při základním vědomí toho, že sakrální a profánní se neustále překračují. Důraz na nástěnné malby je proto daný spíše tématem a

²⁰ VANĚK 2009, 70.

²¹ DIENSTBIER 2017a.

²² Označení je matoucí zvláště pro dobu středověku, kdy ještě nedošlo k oddělení řemesla a umění. Např. malované skřínky a stolky tak běžně vytvářeli i malíři jinak se specializující na deskové malby. Nemá tak často velký smysl dít „uměleckého řemesla“ oddělovat od „vysokého umění“. To se pak odráží i v tom, že nelze hledat odlišnost obou druhů jen na základě námětu.

vymezením práce. Snad mi proto laskavý čtenář odpustí, stejně tak i to, že se od něj neustále budu snažit utíkat, abych snesl další a další komparace a s pomocí nich vyložil dané fragmenty nástěnné výzdoby.

Ikonologický vnitřní význam

Jak bylo řečeno výše, Krásu nezajímalo v rámci souboru zelených světlic jen propojení barevné, ale i obsahové – kult rytířství a idealizované přírody se v jeho textu stal prostředkem „stavovské reprezentace objednavatelů“ a projevem „mocenských a stavovských zájmů“ zasahujících i do oblasti výtvarného umění.²³ V těchto strukturách Krása viděl „poslání“ a „funkci“ těchto prostor, která odpovídá celkovému „programu“ skládajícímu se z jednotlivých „námetů“. Co je ale obsahem oněch samozřejmých slov jako „program“ a „námet“? Jde vlastně o dvě roviny významu, které se v problému uplatňují: jsou zde významy jednotlivých scén samy o sobě, a pak jejich zapojení do celkového kontextu. Třebaže Krása postupoval při výkladu programu z jednotlivých námětů spíše aditivně, je vhodné si hned na začátku uvědomit, že celek nemusí být jen adicí jednotlivých částí. Může totiž jednotlivé náměty a jejich významy radikálně proměňovat právě tím, jak se v něm skládají za sebou a proti sobě.

Jednotlivé náměty nástěnných maleb chápe Krása v jejich symbolické funkci – výjevy na Žirovnici tak pro něj mají „alegorické poslání: Šalamounův soud jako symbol spravedlnosti a moudrosti, vedlejší obraz *Judity a Holoferna jako symbol statečnosti*.“²⁴ Tento přístup odráží tehdy vládnoucí ikonologické paradigma, které musel Krása velmi dobře znát už tehdy a jež bylo pro jeho práci zásadně inspirativní. Později, v doslovu k českému překladu Panofského *Významu ve výtvarném umění* zmiňuje nejen první publikace Rudolfa Chadraby vztahující se k ikonologickému rozboru Dürerovy Apokalypsy ale zároveň i práci na Pešinově semináři v polovině 50. let, tedy v době, kdy byl sám coby student dějin umění jeho členem.²⁵

Ještě více se ale Krása blíží Panofského ikonologii v interpretaci celkového programu maleb – v tom, jak v něm hledá výraz duchovních a mocenských pozic české šlechty v epoše, kterou staví do protikladu k předchozímu vypjatě nábožensky orientovanému a obrazově umírněnému husitství. Postavíme-li ale vedle tohoto Krásova stanoviska známou Panofského definici: „*Vnitřní význam nebolí obsah rozpoznáme, zjistíme-li podstatné principy, které prozrazují základní*

²³ KRÁSA 1964, 284 a 286,

²⁴ KRÁSA 1964, 294.

²⁵ PANOFSKY 1981, 339. Ke Krásově vztahu k ikonologii srovnej též předmluvu Petra Wittlicha v knize KRÁSA 1990, 8.

*postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností.*²⁶, je zřejmé, že Krásova výpověď o zelených světnicích není ničím jiným než úspěšně završeným hledáním vnitřního významu ve smyslu Panofského ikonologické triády. Podobně jako ve stejné době nachází Rudolf Chadraba v Dürerově Apokalypse odkaz na přirozené a mravní uspořádání světa, tak jak si jej měl norimberský malíř představovat, objevuje i Josef Krása v zelených světnicích objednávaných předními šlechtici odraz jejich politických a kulturních představ.²⁷

Tuto koncepci lze přitom jen stěží oddělit od vlastního pojmu zelené světlice. O třicet let později to dokazuje práce Vratislava Nejedlého, v níž autor mluví o „*zřetelné součásti modu vivendi, pocitů lidí tehdejší doby*“, k níž se hlásili jak „*někteří příslušníci starých českých rodů, tak teprve nedávná zbohatlíci, ať čerstvě nobilitovaní nebo ještě v řadách měšťanů.*“²⁸ Kromě pochopitelného rozšíření spektra objednavatelů – Nejedlý si na rozdíl od Kráasy všiml více podobných památek právě z měšťanského prostředí – tak i toto pojetí zelených světnic splývá s ikonologickým vnitřním významem. Stejně se zelenými světnicemi pracuje ve svých pracích i Jakub Vítovský, byť ty vznikaly už v době metodologického pluralismu po roce 1989. Krásův pojem se sice pokouší spojit s profánním malířstvím *per se*, ale hned vzápětí konstatuje, že „*bybnou silou vývoje profánní malby byla snaha objednavatelů o elitářské a společenské sebeurčení.*“²⁹

Neproblematicky přijímané Krásovo vymezení problému tak znovu potvrzuje silnou a dosud jen málo diskutovanou závislost českých dějin umění na ikonologické metodě, kterou si v poslední době všimli i jiní.³⁰ Pro případ středověkého umění je to tendence veskrze dominantní. Třebaže sémiotická kritika logocentrické povahy ikonologie není žádnou novinkou a v zahraničí byla diskutována již od 70. let 20. století, v domácím pojetí středověkého umění zůstalo toto hnutí vesměs bez odezvy.³¹ Jsou však tyto nedostatky vyplývající v ukotvení domácího diskursu v Panofského ikonologii skutečně tak zásadní?

Odpověď na tuto otázku je podle mého kladná. Ikonologie tak, jak k nám byla Josefem Krásou, Rudolfem Chadrabou, Karlem Stejskalem a dalšími z jejich generace přinesena, v sobě totiž zároveň přináší řadu nevyřečeného a málo diskutovaného. Mimo jiné dodnes vnáší do analýzy výtvarných děl různá rezidua pojmů marxistické historiografie, které se skrze ikonologii

²⁶ PANOFSKÝ 1955a, s. 28–30. Vzhledem k českému kontextu jsem přímo použil citát z PANOFSKÝ 1981, 35

²⁷ CHADRABA 1964, 25. Krása přímo cituje tuto Chadrabovu knihu, když mluví o přírodní podstatě, kterou prý tehdejší člověk objevoval přirovnáním k rostlině, KRÁSA 1964, 284.

²⁸ NEJEDLÝ 1993, 208.

²⁹ VÍTOVSKÝ 2008, 60.

³⁰ RAKUŠANOVÁ 2017, 480.

³¹ Námitky shrnuje kompaktně už DAMISCH 1975.

staly základem pojmů, jako je právě zelená světnice. Dost možná jsou přitom tyto pevné základy jedním z důvodů, proč se ikonologii podařilo se etablovat v nepříliš metodologicky pohostinném prostředí 50. a začátku 60. let. Při pokusu demonstrovat tyto skutečnosti se opírá o kritiku ikonologie v pojetí Georgese Didi-Hubermana.

Ikonologický iluzionismus

Jaké jsou principy ikonologické metody, která tak inspirovala Krásu a jeho generaci? Centrem všech ikonologických úvah je ústřední pojem „významu“ (*meaning*), opisovaný v češtině též slovy „obsah“ a „smysl“. Historik umění se k němu podle Panofského dostává pomocí třístupňového postupu – na počátku popsany „přirozený význam“, čili konfigurace jednotlivých figurativních zobrazení, je v druhém kroku pomocí „přesné identifikace motivů“ čili ikonografického popisu blíže určen, aby konečně bylo možné v kroku třetím přistoupit k hledání „vnitřního významu“ (*intrinsic meaning*) analyzované scény. Jak už bylo řečeno, cílem je zjistit „podstatné principy“ a „základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení“, které mají být v daném uměleckém dílu zhuštěné.³²

Je dobře známé, že při konstrukci této stupnice a zejména v pojetí vnitřního významu Erwin Panofsky silně vycházel z tradice Kantovy filosofie tak, jak ji rozvíjel Ernst Cassirer. Panofsky se s Cassirerem osobně poznal už ve dvacátých letech, v době svého hamburského působení a o míře jeho obdivu k staršímu kolegovi svědčí i fakt, že jeden čas dokonce navštěvoval jeho přednášky, byť to znamenalo jisté porušení nepsaných pravidel o vztahu dvou kolegů v tehdejší německém akademickém prostředí.³³ Když o mnoho let později Panofsky mluví o *vnitřním významu*, tvrdí, že to není nic jiného než „symbolická“ hodnota (*'symbolical' value*), čímž se zřetelně hlásí právě ke Cassirerovu programu filosofie symbolických forem.³⁴ Hledání vnitřního významu a třístupňový postup, který k němu vede, ilustruje princetonský historik umění na známém případě interpretace gesta muže smekajícího klobouk. Od identifikace gesta jako vyjádření zdvořilosti, přes historickou tradici jeho vzniku odkazující k rytířství a někdejší potřebě zvednout kryt přilbice, aby se mohli jednotliví válečníci poznat, se snaží dojít až k postižení gesta jako vyjádření osobnostních charakteristik smekajícího muže. Panofsky připouští, že národnostní a společenské zařazení muže s kloboukem není možné ze samotného gesta odhalit, zároveň však tvrdí, že to lze z většího množství podobných pozorování

³² PANOFSKY 1955a, 28–30. Opět přejímám překlad PANOFSKY 1981, 34–35.

³³ HOLLY 1985, 114–115.

³⁴ PANOFSKY 1955a, 31.

odhadnout. Podle Panofského jsou každé takové akci zmíněné kvality „*implicitně inherentní*“, čili každá podobná vizuální situace může být interpretována v jejich smyslu. Práce historika umění se tak má odehrávat v racionálním, cassirerovském světě symbolických funkcí, jejichž analýza vede k odhalení obecných zákonitostí. Odkrýt všechny možné fazety významu sice nemusí být snadné, ale je zjevné, že podle Panofského to kvantitativní zhodnocení evidence do jisté míry umožňuje.

Pro Didi-Hubermanovu kritiku ikonologie je důležitá původní německá verze textu o významu ve výtvarném umění, kterou už v roce 1931 Panofsky publikoval v časopise *Logos*, a jež dobře ukazuje postupný vývoj jeho názorů.³⁵ Na rozdíl od pozdější verze anglické totiž německá nevyznívá zdaleka tak jednoznačně. A nesouvisí to jen s tím, že Panofsky se místo popisu gesta smekajícího muže snaží v rámci svého modelu popsat komplikovanou vizuální skutečnost Isenheimského oltáře Matthiase Grünewalda. Už v německy psaném článku mluví o třístupňovém postupu odkrývání systému významů – nejdříve toho, který je odvozený ze samotného fenoménu (*Phänomensinn*), pak toho, který je odvozen ze své významové role (*Bedeutungssinn*) a konečně toho, který je odvozen z dalších dokladů (*Dokumentsinn*). Poslední význam, též nazývaný vnitřní (*Wesensinn*) je opět klíčovým završením celé metody neoddelitelně už tehdy spojené se světem Cassirerových symbolických forem.³⁶

V kontrastu k pozdější anglické verzi však Panofsky není tak jednoznačný v přesvědčení o možnosti oddělení jednotlivých tří poznávacích kroků. Přiznává totiž, že už jednoduchý popis vizuální skutečnosti je její interpretací.³⁷ Třebaže Cassirer byl pro Panofského zásadním zdrojem inspirace již tehdy, jeho jméno v článku ještě chybí. Naopak se zde však objevuje jméno dalšího filosofa, který se v té době svébytně zabýval Kantovou filosofií – Martina Heideggera. Panofsky přímo cituje Heideggerovu knihu *Kant a problém metafyziky*, aby upozornil na limity svého vlastního přímočarého interpretačního postupu. Podle Heideggera totiž každá interpretace není jen jednoduché odhalení něčeho, co pouze stačí odkrýt, učinit viditelným, ale je založená na jistém násilí (*Gewalt*).³⁸ Právě tato Panofským citovaná věta však vlastně znamená rozchod nejen

³⁵ Didi-Huberman se Panofského metodě věnuje zejména v DIDI-HUBERMAN 1990, s kterou jsem pracoval především v anglickém překladu DIDI-HUBERMAN 2005b a přihlížel i k českému DIDI-HUBERMAN 2010. Narážky lze ale najít i v jeho dalších knihách, jako např. DIDI-HUBERMAN 2008, s. 10–11. Panofského stať z časopisu *Logos* znovu vyšla PANOFSKY 1964, s. 85–98, odkud ji cituji.

³⁶ PANOFSKY 1964, 95. Panofsky v té době už dobře znal Cassirerovu práci, která v té době ale ještě nedospěla do svého završení, srov. HOLLY 1984, 125–126.

³⁷ PANOFSKY 1964, 89: „*Aus dem bisher Entwickelten folgt, dass schon die primitive Deskription eines Kunstwerkes (um unsern Terminus zu wiederholen: die Aufdeckung des bloßen Phänomensinns) in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist, oder zumindest implizit einschließt.*“

³⁸ PANOFSKY 1964, s. 92: „*Gibt nun eine Interpretation lediglich das wieder, was Kant ausdrücklich gesagt hat, dann ist sie von vornherein keine Auslegung, sofern eine solchen die Aufgabe gestellt bleibt, dasjenige eigens sichtbar zu machen, was Kant über die ausdrückliche Formulierung hinaus in seiner Grundlegung ans Licht gebracht hat; dieses aber vermochte Kant nicht mehr zu sagen, wie den überhaupt in jeder philosophischen Erkenntnis nicht das entscheidend werden muß, was sie in den ausgesprochenen Sätzen sagt, sondern was sie als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen legt... Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen,*

s Kantovým programem ale i s Cassirerovým světem filosofických forem. V anglické verzi práce však tato pasáž už chybí stejně jako jakákoliv zmínka o Heideggerovi. Roli v tom bezpochyby hrála Panofského životní zkušenost – pro svůj židovský původ musel (stejně jako Cassirer) uprchnout z Německa, zatímco z Heideggera se naopak stal proponent nacionálního socialismu. Není proto nijak překvapivé, že úvaha německého filosofa o násilí coby principu interpretace, ztratila pro Panofského v roce 1940, kdy psal první verzi svého anglického textu, svou někdejší přitažlivost.³⁹

Etické ukotvení dějin umění totiž hraje v Panofského konstrukci nemalou úlohu. Soubor statí o významu výtvarného umění otevírá anekdota z posledních dnů Immanuela Kanta, která ukazuje umírajícího filosofa jako muže lpícího až do posledních okamžiků na ohleduplném chování coby výrazu univerzální lidskosti.⁴⁰ Panofsky pokračuje, že re-kreativní zkušenost vizuálního díla nezávisí pouze na přirozené senzitivě a vizuální zkušenosti, ale vstupuje do ní i kulturní vybavenost pozorovatele. Přiznává, že i historik umění může být zasažen afektivní mocí uměleckého díla pocházejícího z historicky vzdálené epochy (středověk) nebo radikálně odlišné kulturní situace (tzv. primitivní umění), od naivního pozorovatele se ale liší tím, že má tento zážitek pod kontrolou a je si „*vědom*“ své situace. Zná svou vlastní kulturní výbavu, ví, že ta není v harmonii s tou, z níž vycházel tvůrce/první diváci objektu v odlišné epoše a situaci. Namísto podlehnutí afektivní složce tak historik umění usiluje o „*objektivní*“ ocenění kvality a s podezřením hledí na „*aprecionismus*“ – snahu porozumět umění bez „*klasických jazyků, úmorných historických metod a zaprášených dokumentů*“.⁴¹ Ve smyslu toho, co bylo výše řečeno o třístupňovém postupu, je tedy Panofského historik umění humanista, který má „*v návaznosti na Kantova slova*“ postupovat ve svých analýzách „*objektivním způsobem*“ (*‘disinterested’ manner*).⁴² Neokantovská objektivita se tak v Panofského ikonologii pozoruhodně kloubí s pojetím humanismu jako zdroje humanitních věd, z nichž jednou jsou i dějiny umění. V souvislosti s touto humanistickou tradicí proto nemá být smyslem dějin umění nic menšího než podílet se na hledání moudrosti chápané v etické dimenzi, k čemuž k čemuž implicitně odkazuje Panofského citát z dopisu Marsilia Ficina, který stat’ o dějinách umění jako humanistické disciplíně uzavírá.⁴³

was sie sagen wollen, muß jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen.“ cit. podle Martin Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik, 1929, s. 192ff.

³⁹ Panofsky např. v té době přestal zcela publikovat v němčině a k tomuto jazyku se už do konce života nevrátil, DIDI-HUBERMAN 2005, s. XXIV.

⁴⁰ PANOFSKY 1955a, s. 1.

⁴¹ PANOFSKY 1955a, s. 17.

⁴² Explicitně tento Kantův postoj k poznávání Panofsky připomíná v hodnocení Vasariho, PANOFSKY 1955a, s. 224.

⁴³ PANOFSKY 1955a, s. 25. Ficino v dopise určeném synovi Poggia Braccoliniho obhajuje historii jako soubor příkladů, jejichž znalost umožňuje lidem zvyšovat moudrost, jinak dosažitelnou jen životní zkušeností.

Tento „humanismus“ pevně napojený na neokantovskou konstrukci uměleckohistorické disciplíny Didi-Huberman po právu označuje za magický, konejšivý konstrukt, který předstírá, že vytváří přísně racionální strukturu, ačkoli popřít své iracionální základy nedokáže.⁴⁴ Jeden ze zdrojů iluzionistického aspektu ikonologie spočívá v „*disinterested manner*“, v tom, že metoda předstírá odstranění oné svévolné násilnosti každé interpretace, které si byl Panofsky v návaznosti na Heideggera ještě v německé verzi své práce vědom. Heidegger zde totiž principiálně popírá existenci nezaujatého pozorovatele, což znamená negaci principu, k němuž se Panofsky později obrátil v těsné návaznosti na Kanta. Pakliže navíc etický rozměr humanismu propojený s vědomým přiřazováním symbolických forem vyčerpává re-kreativní zkušenost z umění, pak je z umění a analýz historiků umění vyloučena veškerá ne-lidská, divoká, či temná zkušenost. Jak konstatuje jinými slovy Didi-Huberman, v Panofského systému tak není místo pro podvědomí. To má být potlačeno historickým racionalismem skloubeným s humanismem vytvářející výkladový klíč nejen k dějinám, ale i k proměnám výtvarných děl.

Není ale právě tento ikonologický iluzionismus podstatou samotného pojmu zelených světlic? Není vlastně tím jediným, co jim dává místo ve vývojovém schématu společnosti? Když Krása, Nejedlý a další mluví o zelených světlicích jako o uměleckém výrazu vrstvy urozených objednavatelů, vytváří přesně onu zdánlivě racionální konstrukci, kterou Didi-Huberman kritizuje. Rámcem oné racionality, oním „humanismem“, jenž konstrukci dává smysl zde pak není nic jiného než tehdejší marxistická historiografie a její pojetí pokroku coby postupného rozkladu feudalismu na konci středověku. Důležitý je pro tento model střet jednotlivých stavů, což implikuje nutnost jejich sebedefinice probíhající i v rámci jakési propagandy skrze umění – v tomto rámci je tak snadno pochopitelné i Krásovo tvrzení, že zelené světlice měly „*reprezentovat svou výzdobou stavovskou (sic!) příslušnost fundátora*“.⁴⁵ Fenomén zelených světlic tak není a nemůže být ničím jiným, než potvrzení dějinného řádu chápaného v marxistickém pojetí, v němž sílící buržoazie zatlačuje třídu feudálů utíkající před realitou do ideálních a mytických fantazií. Je ale nutné dodat, že potvrzení pro tento názor Krása nehledá ve svém článku u marxistických klasiků, ale spíše v Huizingově *Podzimu středověku*.⁴⁶ Jinak tomu však bylo v koncepci Chadrabové, na niž, jak už bylo řečeno, Krása odkazuje také, kde se podobně jako u Engelse pozdní středověk promění v předvečer výbuchu Selské války.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 133.

⁴⁵ Předmětem mé kritiky samozřejmě není Krásova slepá závislost na marxistické historiografii. Naopak z jeho textů je patrné, že rozhodně nebyl sympatizantem přepjaté marxistického přístupu. Přesto, zde ale pojmy a koncepty marxistické historiografie vystupují, resp. lépe řečeno vystupovat musí – nebyly v té době nejen možnosti ale dost možná ani informace.

⁴⁶ KRÁSA 1964, 282, pozn. 7.

Jak jsem už poznamenal výše, toto pojetí je prakticky neoddělitelně spjaté se samotným pojmem zelené světnice – to, co jí je, je spjaté s ideálem jisté retardace vlastní třídy vlastníků těchto prostor. Nelze se tak divit, že i Jakub Vítovský ve svém článku o blatenském rytířském sálu vzniklém po roce 1989 stále mluví o „*elitářském společenském sebeurčení*“ jako o „*hybné síle*“ (rozuměj uměleckého, pozn. JD) *vývoje*.⁴⁷ Nabízí se přitom, že to byl právě pojem třídy, který se objevuje v Panofského definici vnitřního významu – a sice, že odhaluje „*základní postoj národa, období nebo třídy*“ („*basic attitude of a nation, a period, a class*“) byl právě tím, co tolik zaujalo mladé české historiky umění v 50. letech.⁴⁸ Panofského ikonologie jim vlastně umožnila přiklonit se k tehdy nejmodernější západní historiografické tradici a přitom ji smířit s domácí marxistickou historiografií. Chadrabovo ikonologické pojetí Albrechta Dürera, jehož dílo má být výrazem pnutí v reformační společnosti Německa doby selského povstání., tomu v každém případě odpovídá. V méně extrémním pojetí se ale tato metoda výkladu stala i podstatou pojmu zelených světnic.

Třídní souvislosti jsou pak patrné i přímo ve výkladu jednotlivých obrazů. Lov nebo turnaj tak v tomto rámci přirozeně hrají roli žánrového obrazu, resp. mimetického vyobrazení oblíbených šlechtických kratochvílí. Malby jsou tak přihlášením se k postavení šlechtice (ovšemže v psychologizaci 20. století a nikoli dobové). Není to ale málo už třeba vzhledem k faktu, jak často tato vyobrazení najdeme v městském prostředí? Sice lze předpokládat snahu bohatých měšťanů napodobovat způsob života šlechticů, přesto ale zarazí, že v obrazech chybí celé spektrum dalších motivů, které by podobu úspěšného života měšťana a aspirujícího šlechtice ukazovaly – zcela minimálně se tak setkáváme třeba s vyobrazením soudobých válečných scén nebo s obrazy politického života měšťanů.

Hloubka problému je však mnohem hlubší, než by se mohlo zdát. To, co dává ikonologickým kategoriím smysl je totiž právě tento historický program. Ikonologická identifikace obrazů jako symbolů a alegorií tak studium problému ještě více uzavírá dalšímu poznání. Redukujeme-li vyobrazení Juditina příběhu na jednoduchý symbol statečnosti, jak to učinil Krása, nutně ignorujeme další kontexty, kde se příběh vyskytuje např. soubory obrazů kritizujících přílišnou moc žen. Jednoduchá operace opravy „významu“ tím, že jej nahradíme jiným, proto není dostatečná. Ani dobře poznáný kontext vyobrazení, který ovšem v daném

⁴⁷ VÍTOVSKÝ 2008, 60.

⁴⁸ PANOFSKÝ 1981, 35

případně známe jen nedostatečně, totiž nedokáže vyloučit ambivalenci. Jedno jediné obrazové téma tak mohlo, byť odkazovalo ke stále stejnému příběhu, význam ohýbat na řadu způsobů.⁴⁹

Přílišná závislost ikonologické metody na jednostranně a neproblematicky pojímané symbolické funkci je ještě více markantní v případě, kdy je samotný kontext vykládán alegoricky jako symbol. Tvzení, že „*zelená barva je (...) symbolem celé přírody*“,“⁵⁰ sice lze potvrdit konceptem idealizace přírody u šlechticů, ale tím právě jen uzavřeme kruh sebe potvrzujících se dedukcí. Takto založená teorie umění už nemluví o vlastním umění, ale naopak do něj slepě přenáší dedukce z jiných oblastí tak trochu ve stylu toho, co bylo kritizováno u sociologů umění jako Frederika Antala nebo Arnolda Hausera.

Lze uzavřít, že ikonologický výklad a s tím spojeným pojem zelených světlic selhal v podchycení možné polysémantičnosti a neustálosti významů obrazů. Jeho vesměs opomíjené propojení s marxistickou historiografií a jejím chápáním feudální třídy pak podle všeho má přímý důsledek v nadhodnocení žánrové role řady obrazů. Skupinové podvědomí zůstalo z interpretace vyloučeno, dokonce se vzhledem k racionálním aspiracím ikonologické metody se zdá být poněkud nadbytečné. Jak však ve své kritice Panofského ikonologie upozorňuje Didi-Huberman, jde spíše o iluzionistický trik „*Princetonského čaroděje*“ než o komplexní zhodnocení všech skutečností.

Symptomy a symbolické formy

Co to ale znamená zbavit se symbolů a alegorií, které se skládají v „*základní postoj či filozofické přesvědčení*“? Lze pak ještě zachovat relační charakter uměleckohistorického tázání propojující vizuální a textovou skutečnost konstituovaný už u Carla Friedricha von Rumohra? Podle Didi-Hubermana to znamená pokusit se překonat závislost dějin umění na Kantově filosofii a z ní vycházející logiky symbolických forem. Francouzský filosof přitom akcentuje hned několik myšlenkových tradic, z nichž se vzhledem k povaze problému zelených světlic zaměřím především na tři – zajímat mě bude pojetí významu, symbolu a práce s obrazy a figurami u Aby Warburga, Waltera Benjamina a Sigmunda Freuda.⁵¹

⁴⁹ Srov. různá pojetí vizuálního *exempla* Aristotela osedlaného Phyllis, SMITH 1995, 105, o nichž bude řeč dále.

⁵⁰ KRÁSA 1964, 284

⁵¹ V DIDI-HUBERMAN 2008 jsou to např. přístupy Aby Warburga, Waltera Benjamina a Carla Einsteina. Autor zde např. vysvětluje překvapivě chladnou Panofského reakci na Benjaminovu práci o původu německého barokní truchlohry zásadní odlišností jejich přístupů Ibidem, s. 96–97. K Benjaminovi se v textu ještě vrátím.

Práce vídeňského psychologa byla pro dějiny umění zásadní hned v několika ohledech. Kromě široce inspirativního pokusu přenést psychoanalýzu do výkladu obrazů Leonarda da Vinci nebo šířeji italské renesance,⁵² to jsou přímo obecné zásady jeho práce na poli výkladu snů.⁵³ Zakladatel psychoanalýzy se totiž ve své přelomové knize musel vyrovnávat s podobným problémem, který stojí i v základech tazání historiků umění: s interpretací vizuálně strukturovaných zkušeností a s tím související nesnadno uchopitelnou kategorií jejich významu. Freud si byl přitom vědom, že vztahy mezi jednotlivými snovými obrazy a významovými souvislostmi, které jim přiřazujeme, nejsou jednoznačné: společná přítomnost dvou snových obrazů může značit jejich souhlas, ale i nesouhlas, přítomnost jednoho může odkazovat k němu samému, ale i jeho antitezi anebo i obrazu, který se s ním obvykle objevuje. Obrazy se navíc skládají a vytváří tak hybridní tvary, slepence (*Mischbildungen*) typické pro fantastický charakter snů. Logika snu – lze-li podle Didi-Hubermana mluvit ještě o jeho logice – proto „*narušuje klidné jistoty myšlení, které se vyjadřují v klasickém termínu disegno, anebo v kantovských termínech schématu a monogramu.*“⁵⁴ Oproti pojmům znak, symbol nebo manifestace stylistických skutečností se tak Didi-Huberman obrací k chápání vizuálních skutečností přes původně klinický pojem symptomu.⁵⁵

Nechápe přitom symptom v bezprostředním klinickém smyslu, ale v přeneseném významu spíše jako uzel či větvení, v němž se jednotlivé asociace a často protikladné významy rozdělují.⁵⁶ Na rozdíl od Panofského řetězení implikací (spíše však jen zdánlivě) vedoucích k vnitřnímu významu se tak Didi-Hubermanův konstrukt otevírá do struktury stromu zachycujícího různé možnosti významu obsažené ve vizuální skutečnosti. Rozdělování řetězců asociací spojených se symptomy se odráží i v dalším pojetí, které Didi-Huberman razí, a sice obrazu jako trhlíny (*déchirure*). Zde mimochodem, jako by opět ožíval i Panofským vzpomenutý

⁵² DAMISCH 2007, SCHAPIRO 2006, 101-131.

⁵³ Kromě Didi-Hubermana na Freudův koncept upozorňuje už DAMISCH 1975, 242.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 181.

⁵⁵ Je nutné přiznat, že do jisté míry může vést k překonání jednostranné logiky symbolu i původně Panofského termín *habitu*, PANOFSKY 1951, 36–39. Ukazuje to Michael Baxandall, který se snaží vrátit k historickému paracelsovskému významu termínu. Uplatnil jej třeba při popisu manýristicky rozvlákněných řezb Hanse Leinbergera. Složitě řezanou otevřenou knihu Leinbergerova sv. Jakuba v Bayerisches Nationalmuseum tak vidí zcela jinak než coby mimetickou figuraci nebo symbol, BAXANDALL 1980, 216: „*A Leinberger Sign is not an emblem just to be read off on the model of figure = book = Gospel: thus the Virgin is not, say, a chalice (front), womb (left), or pedestal (right) for the Child. The case is rather one of Leinberger's mobile and radical pattern-making stimulating the Paracelsian eye to look for hidden virtues in the forms, and that eye grasps temporarily at formal analogies, lungwort and lung or St James and book, as approximations of more complex intuitions.*“ Při výkladu otevřené knihy ale stále uplatňuje reprezentační pohled, *habitus* úplně snadno neumožňuje otevřenost výkladu nebo původ v podvědomém nahromaděním obrazových skutečností.

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 195–196. Jak uvidíme, překonání klinického pohledu k symptomu jako rozporu hledá Didi-Huberman návaznost na dílo Aby Warburga a jeho termíny přežívání (*Nachleben*) či formy pathosu (*Pathosformeln*). Např. přežíváním se Warburg podle francouzského autora pokoušel zachytit časovost symptomu, DIDI-HUBERMAN 2017, 175.

citát Martina Heideggera vztahující se k jisté násilnosti aktu interpretace. Didi-Huberman totiž aktu tázání přisuzuje řezavý, incisivní charakter, spojený s jistou bolestí. Tento charakter chce proto zachovat i pro tázání povahy vizuální skutečnosti.⁵⁷

Pojem trhliny či roztržení přitom chápe francouzský filosof jako první aproximaci, náhradu příliš reduktivního, zároveň však na první pohled spektakulárně působivého termínu význam. Symptomy tedy v tomto systému znamenají potenciál roztržení a na rozdíl od ustálených relací symbolu a funkce neokantovské ikonologie Didi-Huberman akcentuje neustálý, neukončitelný anadyomenický pohyb, který v sobě pojem symptomu nese.⁵⁸ Omezením síly svých předpokladů, tak Didi-Huberman zavádí model, který umožňuje popsat bohatší konfigurace relací mezi symptomy coby jakýmsi jednotlivými uzly významu, resp. jeho možností. Zároveň to však znamená, že dějiny umění v Didi-Hubermanově pojetí nemohou přinášet svůdně jednoznačné závěry týkající se významu obrazů. Nelze je ustálit, jsou v neustálém pohybu. Model postavený na „*podvědomých formacích*“ nás Didi-Hubermanovými slovy místo toho nutí pracovat s otevřenými strukturami (*structures ouvertes*). Francouzský filosof vysvětluje možnosti a omezení tohoto modelu metaforou rybářské sítě – jestliže rybáři „*ke sobě (čili ke naší touze po poznání) vytáhnou z moře síť, musí konstatovat, že moře se stáblo na svou stranu.*“ V síti zůstanou pouze „*dobře zformované ryby (zformované figury, reprezentace), ale nikoli samotné moře.*“ To uniká oky sítě, byť jeho přítomnost a někdejší bohatství stále potvrzují „*kusy řas*“ zachycené tu a tam v uzlech sítě.⁵⁹

Svůj názor, že aplikace otevřených struktur a analýza symptomů identifikovaných v obraze, může přinést nové pohledy i pro kanonická a mnohokrát analyzovaná díla výtvarného umění, dokazuje Didi-Huberman na příkladu Dürerovy *Melancholie*. Enigmatickému grafickému listu věnoval velkou pozornost už Erwin Panofsky, který se Dürerovou osobností a dílem zabýval dlouhodobě.⁶⁰ Princetonský historik umění v listu viděl podobu renesančního umělce, který sám sebe považuje za inspirovaného nebeskými idejemi, zároveň si však uvědomuje svou lidskou slabost a omezenost. Podle Panofského je vyobrazení nejen vyjádřením neoplatonské teorie Agrippy z Nettensheimu o saturnském géniovi, ale zároveň svým způsobem přímo představuje „*spirituální autoportrét Albrechta Dürera.*“⁶¹ Už před Didi-Hubermanem si však uměleckohistorická literatura všimla teleologické role Dürerovi osobnosti v Panofského díle.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 171: „*une espèce de valeur intempestive, ou mieux incisive. Qu'au moins la simple question ait, a quelque moment, pris cette valeur incisive et critique : tel serait le premier voeu.*“

⁵⁸ Ten zjevně vychází z jeho (možné) antiteticnosti, DIDI-HUBERMAN 2017, 192–193.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 204,

⁶⁰ Panofsky se Dürerem začal zabývat už ve dvacátých letech, znovu intenzivněji pak v době druhé světové války, završením tohoto zájmu je kniha PANOFSKY 1955b.

⁶¹ PANOFSKY 1955b, s. 171.

Právě na příkladu *Melancholie* Keith Moxey ukázal, jak se do výkladu Dürerova díla promítaly vlastní Panofského ideály.⁶² Ústřední role grafického listu coby duchovního portréту a zároveň symbolu Dürerova boje s nerozumem je podle Moxeyho zjevně produktem dějinných okolností, v níž analýza vznikala – autorovy snahy ukázat Dürera jako ideální příspěvek německé renesance kulturním dějinám Západu. Panofskému šlo o to najít v Dürerovi a tradici německého humanismu protiklad „*satanoκραtie*“ nacionálního socialismu, jenž tehdy zachvátil jeho rodnou zemi.⁶³

Už samotná sebe-identifikace s Dürerem, at' již vědomá nebo nevědomá, sama o sobě zpochybňuje pozici (ikonologického) historika umění, který dokáže přistupovat k problému objektivně („*disinterested*“), protože si je vědom své situace při vnímání umění (Panofského vlastními slovy: „*He knows*“). Didi-Huberman však jde ještě dál a ukazuje to, co v Panofského výkladu *Melancholie* zůstalo stranou, a sice nápadná podobnost postoje ústřední postavy *Melancholie* a Odpočívajícího Krista na titulním listě Dürerových *Malých pašjí*. Proč Panofsky tento christologický význam listu neakcentoval, když si musel být dobře vědom hned několika kreseb, v nichž Dürer zobrazil sám sebe v podobě Bolestného Krista? Podle Didi-Hubermana to bylo do jisté míry vědomé rozhodnutí – kdyby Panofsky připustil tuto možnost výkladu, znamenalo by to připustit i mnohoznačnější, komplikovanější strukturovaný význam *Melancholie*. V tomto pohledu se totiž list nejeví jen jako ztělesnění saturnské ideje pohanského původu, ale spíš jako mnohoznačné dílo dost možná prodchnuté i křesťanskými, ba přímo christologickými konotacemi. Tím by nutně utrpěla samozřejmost a průhlednost autorova řetězu deduktivních implikací. Jinými slovy Panofsky zvolil syntézu za cenu toho, že zamítl symptom a jeho potenciál rozdělení významu, což ovšem znamená jistou dávku dobrovolné slepoty před charakterem vizuálních skutečností.⁶⁴ Odtud pramení i Didi-Hubermanovo nařknutí Panofského a jeho ikonologického postupu z jistého iluzionismu, které jsem zmínil už výše – Panofsky dělá svět jednodušší, než doopravdy je, aby se tématem dějin umění mohly stát jen jasně vymezené ideje.

Vrátíme-li se ke klčovému problému zelených světlic, je patrné, že stávající literaturu zajímaly především „dobře zformované ideje“, které nepropadnou oky sítě, jejíž parametry, jak už víme, definoval tehdy převládající historiografický model společnosti. Celá řada figur, ale díky tomuto přístupu zůstala stranou. Nejenže nemohly být zachyceny, ale zůstaly vesměs ignorovány právě tak jako ony „*chumáče řas, zachycené v okách sítě*“. Těmito figurami konkrétně myslím

⁶² MOXEY 2005.

⁶³ K hitlerovskému Německu coby „*satanoκραtie*“ a protikladu humanitně orientovaných dějin umění PANOFSKY 1955a, s. 25.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN 1990, s. 212–213.

nejrůznější slepence obrazů, které někdy nabývají groteskních forem jako je třeba zajíc hrající na dudy namalovaný v rohu obrazu lovu na hradu Žirovnice nebo postavičky vpletené do dekorativního listoví v zelené světlici na Blatné.⁶⁵ Jakkoli u nich nemá smysl předstírat, že jde o dobře zformované ideje – symboly jasně spojující abstraktní význam a svého referenta, přesto nelze pominout dlouhou výtvarnou tradici, z nichž vycházejí.⁶⁶ Ta je vytváří coby usazeniny jednotlivých opakujících se obrazových řešení, ale částečně i relací mezi slovy a obrazy (např. u zmíněného zajíce je takovou relací erotická konotace dud, která patří k folklórnímu rozměru středověké kultury).⁶⁷ Pro studium těchto slepenců tak je důležité trvání a přežívání řízené spíše snovou, podvědomou logikou. Naopak studium daného společenského řádu obvykle může na tyto mechanismy vrhnout jen minimální světlo.

Logický systém snu spojující neslučitelné a stavící na základě tušené souvislosti dva různé obrazy vedle sebe, se pak projevuje i na těch obrazech, které jsme si zvykli vykládat symbolicky nebo mimeticky – jsou šašci objevující se na zelených světlicích symboly nebo pokusem o žánrové zpodobnění prchavého okamžiku? Jak se pokusím ukázat, ani jedno vysvětlení není vzhledem k dalším souvislostem, v nichž se tyto obrazy objevují, uspokojivé. To samozřejmě v daném případě neznamena, že má být na straně jedné opomíjená společenská role hlupáka a šaška a na straně druhé, že mají být pominuty jeho symbolické role. Naopak je nutné vyrovnat se s mnohoznačností této figury, která může být vykládána jak v pozitivním, tak i negativním smyslu, a která vlastně nemusí mít ani význam sama o sobě, ale být pouze jeho inverzí, obrtlíkem.⁶⁸ Výjevy zelených světlic se proto nebudu pokoušet pomocí symbolických forem vyložit, ale spíše popsat, roztrždit a částečně fixovat i při vědomí jejich mnohoznačnosti tak, aby s nimi bylo možné pracovat v dalším výkladu. Budu tak pro ně běžně používat pojem symptomu a chápat je jako projevy něčeho, co není úplně přístupné našemu poznání, a o čem se můžeme pouze dohadovat. Ve stopách Didi-Hubermana se tak pokusím symptom uchopit, aniž bych příliš podléhal jeho přísně klinické kategorizaci ve smyslu přesné indikace konkrétní nemoci.⁶⁹

⁶⁵ Je charakteristické, že Krása ve svém jinak detailním popise tento motiv zcela pominul, srov. KRÁSA 1964, 293–294. Patrně šlo v jeho očích jen o marginální ornament.

⁶⁶ NEJEDLÝ 1979 se je sice snaží vidět jako bajky, ale na konkrétní reprezentaci bajky na v blatenské zelené světlici ukázat nedokáže. Spokojí se tak s výkladem často vyobrazované bajky o čápu a lišce, která se ale v blatenských rozvilinách neobjevuje.

⁶⁷ JONES 2002, 269. Více o tom níže.

⁶⁸ DIENSTBIER 2016, 367.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN 2017, 187–188. Dle mého názoru zde jde ovšem také o naši představu, čeho může být symptom projevem, resp. jaká kategorie je “nemoc”.

Anachronismus a výtvarná produkce středověku

Oproti snům lze ale při analýze středověkých výtvarných děl vyjít z toho, že přeci jen lépe dokážeme zachytit okolnosti jejich vzniku. U konkrétních realizací sice většinou tápeme ve tmě, obecné podmínky, za nichž výtvarná produkce vznikala, však popsat umíme. Profesionalita provedení profánních nástěnných maleb ukazuje, že i anonymní malíři zelených světnic vyšli z prostředí středověkých malířských dílen, které dokážeme zachytit v městských pramenech. V Čechách pak úzké propojení malířů nástěnných maleb s městskými malířskými organizacemi dokazuje stížnost zapsaná k roku 1471 v *Cechovní knize pražských malířů*. Členové svatolukášského bratrstva zde přijímají opatření proti tovaryšům, kteří údajně uprchli od svých mistrů a nyní se bez jejich kontroly živí malováním „na braděch“. Konkrétně je zmiňován případ dnes zaniklých maleb na zámku v Buštěhradě.⁷⁰ Ze zápisu je zřejmé nejen to, že si pražští malíři nárokovali cechovní monopol i na zakázky v okolí hlavního města, ale i to, že i ti, kteří takové nároky ohrožovali, sami z prostředí městských malířských dílen vyšli. Jména a přízviska těch, kdo nařízení přestoupili (patrně právě účastí na výmalbě Buštěhradu) pak naznačují, že šlo se vsí pravděpodobností o putující umělce pocházející z německy mluvících katolických zemích, kteří se z nám neznámých důvodů rozhodli hledat štěstí v srdci utrakvistického království: Vavřinec z Mísně, Gabriel ze Žitavy, Hanuš z Laufu, Oldřich ze Žitavy.⁷¹ Zmínka tak přinejmenším dokládá, že u malířů zelených světnic můžeme očekávat stejné postupy jako u jejich kolegů pracujících spíše v oblasti deskového malířství nebo knižní iluminace. Jak pak naznačují nečetně dochované dílenské postupy, konkrétně třeba známá kniha Cennino Cenniniho, malíři museli být často schopní mezi jednotlivými médii plynule přecházet.⁷²

Práce a školení středověkého malíře úzce souvisí s pamětí středověké výtvarné produkce. Spočívala v neustálém kopírování a vylepšování kompozic dostupných ze starších realizací.⁷³ Kopie se přitom patrně šířily prostřednictvím malířských vzorníků předávaných a vznikajících v rámci jednotlivých dílen než přímým kopírováním uměleckých děl.⁷⁴ Před polovinou 15. století pak tento způsob radikálně proměnilo masivní rozšíření grafických listů. Třebaže už předtím máme příklady vzdáleného přenosu mezi jednotlivými uměleckými centry,⁷⁵ tehdy se stal takový

⁷⁰ PÁTKOVÁ 1996, 15–16.

⁷¹ PÁTKOVÁ 1996, 16. Žádného z nich nemáme doloženého na jiném místě cechovní knihy.

⁷² Cennini věnuje technice nástěnné malby hned první část své knihy, CENNINI 1946, 100–135.

⁷³ CENNINI 1946, 63: „Když jsi se napřed naučil kreslení, jak jsem ti svrchu doporučil, tj. na tabulce, snaž se – a to s potěšením – kreslit pořád lepší věci, jež můžeš po velkých mistrech zanechané nalézt. A když jsi v místě, kde velcí mistři pobývali, tím lepší pro tebe.“

⁷⁴ Cennini věnuje obkreslování „blavy nebo postavy, nebo poloviční postavy, kterou najdeš někde namalovanou rukou velkého mistra“ poměrně velkou pozornost a vysvětluje jak postavy obkreslovat za použití průsvitného papíru Cennini 1946, 60–62. K teorii jejich fungování SCHELLER 1995, 48–61, zde také přehled dochovaných exemplářů.

⁷⁵ GUINOMET 2012 třeba ukazuje, jak v Paříži působící Bratři z Limburka těsně kopírovali kompozice Simona Martiniho a dalších italských umělců. Znamená to, že už kreslené vzorníky cestovaly napříč kontinentem.

přenos spíše pravidlem než výjimkou. Malířství střední Evropy tak skrze grafiku rychle recipovalo výtvarnou produkci dolního Porýní a Nizozemí, odkud řada předloh pocházela. Zásadním předělem se přitom stalo především dílo Mistra E.S., jehož grafiky se do Čech musely dostávat už krátce po svém vzniku. Vlna kopírování těchto předloh pak definitivně překryla starší závislost na dílech krásného slohu z doby před rozšířením grafiky, jak to můžeme vidět třeba v Modlitební knize krále Jiřího z Poděbrad. Ve výzdobě tohoto rukopisu vzniklého v roce 1466 se sice ještě objevuje krásnoslohá orientace Mistra Šellenberské bible, tu ale radikálně opouštějí celostránkové iluminace vzniklé jako jakési koláže poskládané z grafik Mistra E.S.⁷⁶ V dalších desetiletích se závislost malby na grafice měla v našem prostředí ještě více prohloubit. Jak u vidíme i na příkladech zelených světnic, motivy z grafik Mistra E.S., Israela van Meckenem, Martina Schongauera nebo dalších mistrů grafiky nechyběly ani v repertoáru malířů zdobících profánní prostory. Kopírování grafiky i působení ze zahraničí příšlých autorů, o nichž máme tu a tam zprávy, pak znamenají, že umělecké prostředí, v němž pracovali malíři zelených světnic bylo přes trvalou uzavřenost Čech mezinárodní a otevřené soudobým evropským trendům.⁷⁷ Zde třeba leží důvod, proč má smysl hledat předlohy a analogie v rámci širšího prostoru středověkého Západu.

Obecný proces kopírování grafiky a malířských sborníků však nestojí jen za rychlou recepcí módních uměleckých přístupů i v oblastech (dočasně) stojících mimo hlavní proud vývoje ale i za jistým konzervativismem maleb. Nejen, že bylo možné přenášet zavedené a často užívané motivy a dávat jim novou stylovou podobu, jak se leckdy dělo, ale postupným kopírováním a upravováním se aktualizovaly a neustále vracely do oběhu i poměrně staré a neaktuální náměty. Toto přežívání lze pozorovat především u marginálních motivů, které se objevovaly nejen v bordurách iluminovaných rukopisů ale třeba i v okrajových částech nástěnných maleb.

Pro výtvarnou tradici tak není důležitý jen vývoj jednotlivých forem ale i neustálý regresní proces, které přenáší do současné produkce relikty minulosti. Ty ale většinou nepřichází v původních kontextech, ale objevují se jako vytržené zlomky zbavené původního smyslu. Jejich význam se během přenosu posunul nebo jsou dokonce původního významu zcela zbavené. Příkladů je celá řada. Jedním, který se volně dotýká sledovaného tématu, může být několik pražských kachlů, jejichž dekorace někdy v polovině 15. století kopírovala dávno zmizelou

⁷⁶ Masivní recepci grafiky, kdy na čtyři z pěti celostránkových iluminací použil jejich iluminátor (patrně Valentin Noh) hned šest grafik Mistra E.S., které všechny musel mít k dispozici, zatímco předlohou páte iluminace se stala grafika jiného autora, ukazují v DIENSTBIER 2018.

⁷⁷ Známy je např. případ tajemného florentského malíře Romana Vlacha, který v roce 1502 vyzdobil nástěnnými malbami královský letohrádek v královské Oboře, srov. KRÁSA 1978, 258

emblematickou dvorského řádu Václava IV.⁷⁸ S tímto jevem se setkáváme přímo i u nástěnných maleb zelených světnic – uvidíme tak, že pro už zmíněnou groteskní figurku zajíce hrajícího na dudy lze najít komparace na anglických a francouzských rukopisech přelomu 13. a 14. století, aniž by samozřejmě bylo na místě předpokládat, že je autoři znali a vycházeli z nich. Obrazy, které se skládají do jednotlivých programů jsou tak z hlediska času heterogenní – „*setkávají se v jednom předmětu, dostávají se do kolize, nebo se jedny v druhých plasticky rozpouštějí.*“⁷⁹ Tento anachronistický proces je patrný i v obrazových konfiguracích konstituující velké, a přece z hlediska idejí pozoruhodně nezformované obrazy, jako jsou velkoryse pojaté výjevy lovů a turnajů. Stejně jako groteskní postavy, jsou i ony plny nejrůznějších nánosů, vyloučených kousků vizuality, které ve svých nových inkarnacích slouží nejen k jejich ornamentalizaci ale mohou nést i kusy významů.⁸⁰

Připustit ale princip vzniku obrazů z anachronických nánosů, doslova odpadků vizuality, znamená ještě více se odklonit od syntetického, (zdánlivě) racionálního programu ikonologie. Jako cestu k uchopení tohoto aspektu historie věcí staví Didi-Huberman proti Panofského projektu nedokončenou knihu o pasážích (*Passagenwerke*) Waltera Benjamina. Německý myslitel se v ní pokusil zachytit kulturní dějiny Paříže 19. století, jejichž výrazem se pro něj staly stavby krytých pasáží. Ve snaze zachytit jejich totální podstatu si ale brzo uvědomil, že svému projektu nemůže vtisknout racionálně syntetickou podobu, protože právě té by se nepodařilo zachytit totalitu útržků každodennosti. O svém přístupu proto mluví jako o „*filozofickém využití surrealismu – a tím i jeho odstranění – jakoby pokusu zachytit obraz historie v nenápadných fixacích jeho existence, doslova v jeho odpadcích.*“⁸¹ Benjamin se tak prohlašuje nejen za sběratele nejrůznějších veteše, doslova za hadráře (*Lumpensammler*), ale zároveň si uvědomuje, že jeho postup nemůže být nezávislý na jisté míře autorské licence – obraz a jeho konstrukce nejsou ničím jiným než montážemi.⁸²

Benjaminovy montáže, ale nemají kopírovat iluzivní řetězení historických faktů, naopak mají historii rozbíjet – skutečný „*historický materialismus*“, o nějž Benjamin usiluje, a jehož falešnou

⁷⁸ BRYCH 2004, 18 a 111; PAVLÍK/VITANOVSKÝ 2004, 252, č. 660. Ještě pozoruhodnější příklad survivalu (Václavova řádu anebo ještě něčeho dalšího?) je výskyt lazebnice s věníky spolu s králem na pozdně středověkých kachlích v Bukovině, srov. BATARIUC 1999, 240, fig. 52. Za upozornění na tento soubor děkuji Janu Kypťovi.

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN 2008, 42.

⁸⁰ Příkladem může být několika tahy štětce provedená šibenice zcela v pozadí žirovnického výjevu lovu. Můžeme v ní totiž vidět nejen symbol úsilí o realističnost zobrazení, ale třeba i symptom geografické totality, jaká se uplatňuje třeba na Gerungově obrazu *Melancholie*, o němž bude ještě řeč.

⁸¹ BENJAMIN 1978, 685, č. 264 Gerhadu Scholemovi: „*Die Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinem Abfällen gleichsam festzuhalten.*“

⁸² BENJAMIN 1982, 572: „*Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen*“

nápodobu kritizuje, má historii „kartáčovat proti srsti“.⁸³ Znamená to distancovaný pohled, který se nebude vcítovat do těch, kdo zvítězili. Inkarnace Benjaminovy historie, již se v jeho esejí *O pojmu dějin* stal Angelus Novus Paula Kleea, se tak obrací zády k budoucnosti a čelem k troskám minulosti, od nichž ho charakteristicky unáší vichřice – pokrok současnosti.

Tento přístup má své důsledky. Historie postavená na montážích nebo roztržených významech samozřejmě nemůže usilovat o výklad společnosti, který je i součástí ikonologie. Benjamin si to patrně uvědomil mnohem dříve, než začal pracovat na projektu Pasáží, už v roce 1923, kdy v dopisu Christianu Rangovi napsal: „*Především se zabývám myšlenkou, jak se umělecká díla vztahují k historickému životu. Z toho mi vychází, že dějiny umění neexistují. (...) Jsou totiž ve své podstatě ahistorické.*“⁸⁴ Souhlasím s Didi-Hubermanem, že Benjamin patrně nechce říct, že umělecká díla stojí mimo čas anebo, že samotná disciplína nemá nárok na existenci, ale jen to, že nemůže být formulována ve vývojových tendencích pevně propojených s ještě osvícenským konceptem společenského pokroku.⁸⁵

Charakter obrazů je totiž jiný. Významy odvozené z montáží odpadků, které chtě nechtě každý historik vytváří, a snové logiky, která tak často ovládá obrazové pole, totiž neumožňují vztah se společenským vývojem nikdy fixovat. Vysvětlení společnosti z obrazu proto musí zůstat roztržené a otevřené jako obraz sám. V tomto paradigmatu si pak lze jen stěží představit, že by se *Melancholie* mohla stát spirituálním portrétem svého tvůrce nebo i jen ideálním spojením dvou velkých tradic – teorie o čtyřech tělesných šťávách a pojetí geometrie jako jednoho ze svobodných umění.⁸⁶ Heterogenita obrazu rozbíjí jeho jednoduché výklady. Uzavření trhliny, o které se pokusil Panofsky a jeho následovníci, uzavírá nejen hravost montáže, ale zanechává podstatné části obsahu mimo analýzu, aniž by jejich existence byla jakkoli adresována.⁸⁷

Benjaminovy úvahy nás dostávají k důvodů, proč zelené světlice nemohou být ani výtvarným výrazem pozdně středověké šlechty. Takový syntetizující pohled nejen, že je ahistorický, ale nelze ho „spravit“ ani pomocí funkčních hledisek, na něž se pokusily upozornit nedávné příspěvky. Stále zde totiž zůstává hravá, heterogenní skutečnost programu obrazů, vycházející výtvarné podstaty malovaných programů-montáží. Tu můžeme postihnout jen našimi přístupy, které sice lze opřít o archeologický přístup, ale ani ten nevytěsňuje náš přístup hadrářů

⁸³ BENJAMIN 2011, 310.

⁸⁴ BENJAMIN 1978, 322, č. 126 Christianu Rangovi: „*Mich beschäftigt nämlich der Gedanke, wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt. (...) Es ist seinem Wesentlichen nach geschichtslos.*“

⁸⁵ Ke kritice kulturního pokroku u Benjaminu a Warburga RAMPLEY 1999, 109.

⁸⁶ PANOFSKY 1955b, 171 „*Thus Durer's most perplexing engraving (...) fuses, and transforms, two great representational and literary traditions, that of Melancholy as one of the four humors and that of Geometry as one of the Seven Liberal Arts. (...)*“

⁸⁷ Opět se tak vracíme k Didi-Hubermanově příměru sítě.

paměti slepujících vlastní montáže. Necháme-li vstoupit do analýzy historiografické pojmy a struktury, chápání obrazu jako reprezentace objednavatele, najdeme jejich potvrzení s trochou ekvilibristiky v jakémkoliv sledovaném obraze. To ale vůbec neznamená, že získáme bližší vědomost o obrazu a o jeho tvůrcích i objednavatelích. Pakliže obrazy zelených světlic použijeme jako zrcadlo odrážející uplynulé časy, odrazí se nám v něm spíše naše vlastní tváře – náš koncept minulosti přebraný z našeho historiografického modelu, nikoli vlastní minulost obrazu. Nezbyvá tak podle mého názoru nic jiného než se pokusit postavit problému čelem, poskládat obraz zelených světlic z útržků vizuality spíše než ze společenských forem.

Ikonologie meziprostoru a význam jako shluk

Pakliže jsme se při studiu problému zbavili bezprostředního propojení se společenským vývojem a tím i obsahové syntézy, kterou nabízí ikonologie, je třeba se podívat, jaké prostředky dějinám umění postavených na symptomatickém chápání obrazů zůstaly. Co to vlastně znamená skládat montáže vizuálních skutečností?

V odpovědi na tuto otázku je třeba se dotknout další velké myšlenkové tradice, na kterou Didi-Huberman ve svých pracích soustavně upozorňuje, a sice na dílo Aby Warburga, které zároveň leží i u kořenů metody Erwina Panofského. Ve světle montáží „hadráře“ Benjamina ale i Freudovy snahy klasifikovat sny si přitom zaslouží pozornost hlavně poslední Warburgův projekt obrazového atlasu *Mnemosyne*.⁸⁸ Jednotlivé tabule, do nichž od roku 1927 hamburský historik vedle sebe nejrůznější obrazy z historie i současnosti, lze totiž přímo prohlásit za nejvlastnějších aplikací metody obrazové montáže, jako o ní mluví Benjamin i přesto, že východiska obou se v řadě věcí lišila.⁸⁹ V jistém smyslu jde totiž nedokončený atlas ke kořenům toho, co odděluje dějiny umění od historie – jednotlivé obrazy totiž měly skrze svou montáž demonstrovat vizuální propojení jednotlivých vyfocených objektů v podstatě beze slov.⁹⁰

Listujeme-li atlasem lze pozorovat rejstřík nejrůznějších přístupů, které obrazy na jednotlivých tabulích spojují. Jsou zde především pojítka, která bychom dnes nazvali ikonografická – např. podoby obrazů kosmických těles. Nechybí ale ani pojítka lokální, úzce vázaná k jednomu výtvarnému dílu a potažmo autorovi – např. výmalba Sálu měsíců v paláci

⁸⁸ DIDI-HUBERMAN 2017, 295–332. WARBURG 2012. Při citacích budu odkazovat na původní Warburgovo číslování i pracovní popisy jednotlivých tabulí ještě rozšířené Gertrud Big, které představují relativně autentický doklad jejich smyslu, WARBURG 2012, X.

⁸⁹ Na rozdílné základy, ale zároveň společné rysy poukazuje RAMPLEY 1999.

⁹⁰ Jak upozorňuje DIDI-HUBERMAN 2017, 304, neznamená to, že jde o nějaké „němé“ dějiny umění – Warburg usiloval o popsání spojení na obrazech prostřednictvím rozsáhlých komentářů, které ale vesměs už nestihl dokončit.

Schifanoia nebo vyobrazení antických bohů v rukopisu Nozze di Pesaro.⁹¹ Řada tabulí se pak vztahovala k přenášení, nebo přesněji řečeno současnému výskytu různých obrazových motivů, v nichž Warburg hledal potvrzení své teorie o základních formách patosu (*Pathosformeln*).⁹² V ještě dalších tabulích se ale patrně snažil své přesvědčení rozvinout ještě šířeji, univerzálněji za bezprostřední aplikaci teorie o formách patosu a ukázat v obrazech třeba projev něčeho, co by šlo nazvat symptomy extenze figur.⁹³ Co je ale základním principem, který jednotlivé tabule spojuje? Je to komparační postup založený na podobnosti obrazů, které Warburg vytrhal z jejich kontextů (rozmontoval z původních výtvarných děl čili obrazových montáží) a znovu je poskládal (smontoval) do nových celků.⁹⁴ Klíčem se stalo měřítko blízkosti a podobnosti chápané ovšem v dialektickém smyslu (protiklady se mohou právě na základě negace chápané coby logická relace ocitnout blízko sebe). Atlas coby soubor jednotlivých tabulí však v každém případě demonstruje, že to, čemu říkáme „podobnost“, lze definovat různými způsoby. V některých případech se pak zdá, že to bylo spíše tušení podobnosti, které teprve předcházelo Warburgově snaze najít pro ně správný výkladový klíč či definici tohoto podvědomě vnímaného propojení. Když se tedy ptáme, čím nahradit jistou rigiditu ikonologických úvah postavených na řetězu implikací, které by měly odhalit správný referenční model, lze se obrátit k těmto základním Warburgovým demonstracím síly široce založené komparace, za níž je ovšem vidět vždy i realizaci konkrétní montáže. Tabule atlasu *Mnemosyne* totiž ve své primitivnosti zahrnují nejen procesy ikonologického přenášení symbolických forem, ale i další spojitosti, které lze zachytit pomocí jinak definovaného měřítka podobnosti.

Pokusím se rozdíl obou přístupů, Panofského a Warburgova ilustrovat pomocí různých chápání statistického popisu dat.⁹⁵ Jestliže ikonologická metoda je postavena na symbolických

⁹¹ Srov. WARBURG 2012, Tafel 2 „*Griechen Vorstellung vom Kosmos. Mythologische Gestalten am Himmel. Apollo. Mussen als Begleiterinnen des Apollo*“, Tafel 27 „*Palazzo Schifanoia*“, Tafel 36 „*Pesaro = Antike alla francese im Süden*“.

⁹² WARBURG 2012, Tafel 41a, přímo označený „*Leidenspathos. Tod des Priesters*.“, na němž se vedle sebe objevují podoby umírajícího Laokoóna, Krista, ale třeba i umírající kentaur Nessus unášející Deianeru.

⁹³ Srov. např. WARBURG 2012, Tafel 77, která vedle sebe klade ženu hrající golf i dítě sající mléko z prsu mrtvé matky Delacroixova Vraždění na ostrově Chiu. Spojení napjatých, protažených postav do prodloužení pohybu je patrné jak u golfistky a reklamy na „*Seefisch-Kochbuch*“, tak u antických mincí s vozataji, kteří nataženou rukou pohání své čtyřspřeží, ale konečně i u dítěte na Delacroixově obraze. Nápis tabule tentokrát shrnul spíše jednotlivé motivy a v moderních vyobrazeních vidí transformace antických obrazů: „*Delacroix. Medea u. Kindermord. Marke: Barbados – Quos ego tandam, Frankreich – Semuse, Arethusa. Nike und Tobinzzolo in der Reklame. Hindenburg-Denkmal als umgekehrte Apotheose. Goethe „24 Beine*““

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN 2017, 318–320 to přesvědčivě ukazuje na tabuli 43, která se vztahuje k výzdobě kaple Sassetiů v Santa Trinita ve Florenci.

⁹⁵ Snad se tento průměr může zdát vzdálený – vždyť copak lze vznik obrazů označit za náhodný? Je ale nutné si uvědomit, že samotná matematická definice náhody, která je základem statistiky, nevidí nutné v náhodě jen realizaci bytostně neuchopitelných sil jako při hodů kostkou, ale třeba i realizaci sil, které zůstávají mimo zorné pole pozorovatele. Např. třebaže by bylo možné pohyb akcií na burze odvodit z jednotlivých rozhodnutí jejich vlastníků a zájemců o jejich koupi, není tato totalita dosažitelná, a naopak je užitečné na pohyb akcií nahlížet jako na náhodný, byť svázaný celou řadou pravidel a závislostí.

funkcích čili jakési vývojové kontinuitě ideálních předobrazů a lze ji tak srovnat s hledáním toho správného z omezené řady předpokládaných modelů, tak hledání souvislosti mezi obrazy na základě nějaké míry podobnosti se podobá analýze shluků. Shluková analýza nepředpokládá model stojící za pozorovanými daty a vysvětlující jejich genezi, pouze konstatuje blízkost, rozděluje celkovou populaci do podskupin na základě stanovených měřítek. Nedokáže sice odhalit zákony (o nichž ale v případě inference založené na modelu stejně musíme nejdříve předem předpokládat, že existují), ale dokáže stále ještě ukázat na „podezřelé“. Ty lze pak podrobit dalšímu „vyšetřování“ a třeba se ptát, zda nejsou podobny dalším, do analýzy dosud nezahrnutým objektům.⁹⁶ Měřítka podobnosti či blízkosti zároveň ale mohou zároveň vést přes „staré knihy o teologii a mytologii“, na nichž postavil Panofský svou vlastní metodu.⁹⁷ Zásadní ale je, že nemusí, čímž umožňují otevírat nová spojení i tam, kde obrazy nejsou dostatečně „zformované“, aby mohly být vtěsnány do kabátků symbolických forem, a jen z těchto důvodů snadno vypadávají mimo zorné pole historika umění. V těchto případech stále ještě existují nevyčerpatelné metriky blízkosti, které stojí za to sledovat. Ostatně, co jiného je symptom než vlastnost, která se opakuje v nějaké skupině anebo vlastnost, která daný objekt ze skupiny vylučuje?

Dějiny umění opřené o shluky obrazů pospojované montážemi tak v tomto světle nemusí být chápány jen jako popření Panofského ikonologie, ale do jisté míry i jako její nadstavba či jedna z možných generalizací umožňujících pracovat s větším prostorem nejrůznějších jevů i forem jejich popisů. V rámci této otevřenější dialektiky se nabízí nově hovořit i o kategorii významu. Ta už pak totiž není abstraktní symbolickou formou, ke které by měly výtvarná díla odkazovat, ale středem (*milieu*), intervalem mezi jednotlivými obrazy zahrnutými do srovnání.⁹⁸ Warburgova ikonologie meziprostoru (*Ikonologie des Zwischenraums*) tak splývá se snahou zachytit kategorii shluku, montáže, kterou na základě předem zvoleného pravidla její autor poskládal.⁹⁹ Vždyť, co je meziprostor než, to, co se nalézá mezi objekty, které vytýčují jeho hranice? Vzdáme-li se proto svůdné moci zákonitostí, projekcí společenských forem do obrazů, lze se mimo jejich hranice ponořit do světa meziprostorů čili dějin umění, kde význam nebude reprezentací slov, ale bude povstávat na základě obrazové komparace.

⁹⁶ Warburg zákonitosti vývoje umění předpokládal, ale tím, že u nich zároveň předpokládal dialektiku plnou protikladů, nutně musel směřovat k otevřenějším modelům umění než Panofsky.

⁹⁷ PANOFSKY 1955a, 17.

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN 2015a, 496–497.

⁹⁹ Srov. DIDI-HUBERMAN 2017, 327–329, kde autor mluví o vizuálních „čepech“, doslova dle Didi-Huberman 2015, 498: „*Tout cela nous donne bien à comprendre les »intervalles« comme réseau des charnières figurales organisant le système entier de la représentation.*“

Didi-Hubermanovy vlastní práce jsou přitom důkazem, že mimo jevový prostor popsateľný Panofského ikonologií je toho stále dost co objevovat i na poli předmoderního umění. V tomto smyslu lze připomenout především Didi-Hubermanovo tázání po tom, co se stává na obrazech se spadlou drapérií, která se od podob šatů odhozených nahými nymfami postupně proměňuje až k stočeným hovězím jazykům, které na jatkách fotil Eli Lotar, nebo nezáměrným „sochám“ Lucy Brassaïe.¹⁰⁰ Zmačkaná drapérie, zbavená podstaty, a tak vlastně i těla, které kdysi obklopovala, je čirým symptomem něčeho, co se vzpírá pojmenování, byť to můžeme zvenčí vymezit slovy jako odhození a pád k zemi. Tento symptom se ale může pro své spojnice s podvědomím společnosti stát tématem pouze mimo hájemství ikonologické metody. Francouzský filosof tak ukazuje, že stejně jako dějiny symbolu, i dějiny symptomatiky jsou relevantním předmětem dějin umění coby disciplíny popisující proměny lidské touhy výtvarně tvořit.

Jaké důsledky přináší souhrn těchto pozorování pro vlastní téma této práce? Především je nutné si uvědomit, že „syntéza“ zelených světnic, o kterou kdysi usiloval Josef Krása, a kterou jako jakýsi implicitní program sledovali i jeho následovníci, není možná. „Zelená světnice“ je totiž sám o sobě syntetický pojem, který díky ikonologickému iluzionismu vznikl ve snaze projektovat myšlení objednavatelů výtvarných děl do obrazů. Nejde o nic jiného než o pokus nahlédnout do hlavy, když už ne malíři,¹⁰¹ tak alespoň objednavatelí, v němž je hledán vlastně výkonný umělec v modernistickém duchu toho slova.¹⁰² Přesto jde alespoň v domácí (umělecko)historické produkci o převládající postup, který se uplatňuje i v současné literatuře vztahující se k zeleným světnicím.¹⁰³ Jeho aplikace stojí na často až fetišistické oblibě termínů „šlechtické“ či „panovnické reprezentace“, za nimiž se ale neskrývá přesná analýza moci přenesené do obrazu, ale spíše jen už zmíněná povrchní psychologizace majitelů. V tomto podřízení výtvarných děl principům „sociální stratifikace“ pak leckdy doslova ožívá marxistické pojetí konkurujících si tříd, jež kdysi stálo u počátků domácí aplikace ikonologické metody.¹⁰⁴ At' tak nebo tak zde získávají moc historicistická pravidla, která se snaží spoutat obraz zvnějšku z hlediska společenské reality, aniž by si všímaly protikladných sil a významových vírů uvnitř vlastních obrazů.

¹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN 2009, 118–125 a 131–137.

¹⁰¹ Srov. kritiku tohoto v BAXANDALL 1985, 41–73.

¹⁰² BARTLOVÁ 2012, 62–65, zejména pro případ Karla IV., ale toto pozorování lze rozšířit obecněji. Na nedostatečné reflektování této skutečnosti v domácích dějinách umění jsem se snažil upozornit v DIENSTBIER 2017b, 119–120.

¹⁰³ Např. ŠIMŮNEK 2014, 34–35, který vidí v zelených světnicích „rozšířenou dobovou módu, a (tudíž) svého druhu i výraz sociálního statutu.“ Podobně KUTHAN 2010, 388, který v malovaných turnajích a lovech na Žirovnici vidí „atributy životního stylu aristokracie, do jejichž řad majitel bradu a objednavatel maleb chtěl vejít.“

¹⁰⁴ Za všechny takové příklady např. KUTHAN 2010, 574–575.

Snahou mé práce tak bude přenést studium zpět k obrazům i za tu cenu, že funkčním a historickým souvislostem těchto malovaných prostor budu věnovat podstatně méně místa a vyplují spíše mimoděk tu a tam na okraji mého výkladu. Místo toho se budu snažit vymezit obsah obrazu obrazem, resp. dalšími obrazy, pojímat význam nikoli jako výsledek vcítění se do jeho objednavatele, ale jako to, co o něm vypovídají další kontexty, v nichž se objevují. Spíše, než abych se snažil pedanticky vystopovat přesné kroky vývoje, což dochovaný materiál, jenž je pravděpodobně jen zlomečkem původního bohatství, stejně neumožňuje, budu usilovat o postihnutí anachronismů, dlouhého přežívání a významových nánosů, které podobu středověkého profánního umění utvářely. Odtud i důraz na ostatní výtvarná média, který vychází z přesvědčení (jež bude postupně během práce dokazovat podoba materiálu, s nímž budu pracovat), že to, co se realizovalo v nástěnných malbách zelených světnic, se stejně tak dobře může vynořit i v jiném médiu. Prostředkem tohoto zkoumání mi pak bude demontáž obrazových celků na menší části, které budu samostatně srovnávat a porovnávat s dalšími obrazy jinde, jen abych se je opět pokoušel sesadit do jejich vazeb. Cílem pak bude popsat meziprostor významu tak, jak se projevuje v nástěnných malbách coby svých symptomech.

Žirovnice

Sídlo pánů z Vrchovišť

Vznik zelené světnice na Žirovnici je spojen s pozoruhodnou postavou Vencelíka z Vrchovišť, který hrad koupil v roce 1485 od předchozích majitelů, zemanů z Lukavce. Byl to jeden z důležitých kroků Vencelíkovy strmé kariéry. On a jeho příbuzní, páni z Vrchovišť, zbohatli díky hornímu podnikání v Kutné Hoře. Šlo o měšťanský rod, který se pohyboval na okraji nižší šlechty a jenž patrně už od začátku 15. století používal svůj erb s jednorožcem.¹⁰⁵ Držba měšťských živností jim však navzdory rychle narůstajícímu bohatství dlouho bránila proniknout do vyššího šlechtického stavu. Teprve Vencelíkovým nákupem Žirovnice rodina konečně získala svobodný deskový statek, díky němuž v roce 1492 prostřednictvím císařského privilegia Fridricha III. její členové dosáhli stavu říšských pánů. Nové důstojenství se později pokusili uplatnit i v Čechách, kde na jeho základě žádali o přijetí do panského stavu. Ze zachovaných pramenů se přitom zdá, že to byl právě Vencelík coby nejstarší ze čtyř bratrů, kdo hrál vůdčí úlohu při prosazování těchto nákladných ambic.¹⁰⁶ Žirovnice se mezitím stala centrem rychle se rozvíjejícího Vencelíkova panství, které dále rozšířil v roce 1493 zakoupením Třešti a v roce 1503 i Stráže nad Nežárkou. Rychlý vzestup pánů z Vrchovišť se však zastavil, když české stavy odmítly jejich povýšení do panského stavu a oni sami navíc v souvislosti se změnami v Kutné Hoře a s útlumem zdejší těžby přišli i o základnu svého bohatství. Vencelíkovou smrtí v polovině druhého desetiletí 16. století tak vlastně končí i doba největšího rozmachu rodu, kterou reprezentoval ještě jeho bratr Michal z Vrchovišť a pravděpodobný strýc Jan z Vrchovišť, řečený Smíšek.¹⁰⁷ Úpadek moci rodu nastal brzo. Už krátce po smrti Vencelíkova syna Petra museli jeho dědicové v roce 1544 prodat za Žirovnice prodány pánům z Gutštejna.

Mladší přestavby naštěstí Žirovnici zásadně neproměnily, a tak hradní areál dodnes zůstal pozoruhodným dokladem unikátního vzestupu někdejšího horního podnikatele na šlechtice. Na svou dobu moderní, pozdně gotická rezidence, v níž Vencelík žirovnický hrad proměnil, je

¹⁰⁵ Vycházím zde z práce MATĚJKOVÁ 2012, 117–149. Starší literatura oproti tomu existenci rodu „z Vrchovišť“ již v této době nepřipouští na základě zpochybnění zprávy o dnes ztraceném náhrobku Jana Knocha z Vrchovišť datovaném do roku 1420, který popisuje DEVOTY 1824, 73. Srov. ŠTROBLOVÁ 1992.

¹⁰⁶ Dokládají to stížnosti Doroty z Duběnek, manželky Michala z Vrchovišť, na to, že Vencelík od rodiny převzal a pak zpronevěřil finanční prostředky určené na prosazení nobilitace u českých stavů, AČ XXXIII, č. 5464, s. 120 a č. 5415, s. 75–76.

¹⁰⁷ V literatuře se neustále opakuje už Sedláčkův omyl, že Vencelík zemřel až 1518, například ŠIMŮNEK 2013, 257. Prameny však o něm již v roce 1515 hovoří jako o nebožtíkovi, AČ XIX, č. 2691, s. 386. Ještě v roce 1513 přitom zapisuje svému synovi Třešť jako svobodný statek do moravských zemských desek KALINA 1950, 145, č. 108. Musel tedy zemřít někdy mezi lety 1514–1515.

pozoruhodná především malířskou výzdobu. Navzdory zchátrání v 19. století a na začátku 20. století se v objektu zachovalo hned několik celků nástěnných maleb. Malby přitom kdysi zdobily dokonce i exteriéry zámku – kromě iluzivní geometrické výmalby se ve dvoře hradu uplatnily i figurální malby zobrazující lov, postavu sv. Kryštofa a další výjevy narativního charakteru.¹⁰⁸ Uvnitř paláce, v prvním patře, najdeme tři kompletně vymalované místnosti. Jde o hradní kapli s malbami datovanými dle nápisu do roku 1490, zelenou světnici a jakési předsálí (nazývané rytířským sálem), které ji propojovalo nejen s kaplí, ale i s pavlačí ve dvoře. Z heraldické výzdoby i lehce odlišného stylového podání se přitom zdá, že malby nevznikly najednou, ale postupně. Jsou však dle všeho dílem jediné malířské dílny. Spojuje je jednotný systém podkreseb bravurně provedených nervně vedenými tahy. Stejnou ruku prozrazují charakteristické kulové oči postav, které malíř teprve později zakrýval barevnou modelací. Typický je i motiv uříznutého stromu, z jehož pahýlu raší další ratolesti. Ten se objevuje jak v zelené světnici, tak i na podstatně více poškozených malbách v předsálí.

Zelená světnice

Jako zelená světnice se dnes označuje sál v jižním křídle hradu, potvrzení, že by tento název byl již historický, ovšem nemáme. Jde o místnost zaklenutou valenou klenbou, kdysi přístupnou třemi vstupy akcentovanými malířskou výzdobou, která se dochovala dodnes. Tyto portály vedly na sever do předsálí, na východ do komory spojené s hradní kaplí a na západ do později výrazně přestavěného západního křídla hradu. Sál osvětlovalo v době vzniku jen jediné okno na jihu, do jehož špalety zasahovala i výmalba. Jak prozrazuje přerušení maleb na jižní stěně, dnešní druhé jižní okno směrem k západu vzniklo druhotně.

Dominantním prvkem výmalby je protiklad rozsáhlých výjevů na západní a východní stěně, které v místnosti tvoří jediné větší nezakřivené plochy. Na západě neznámí malíři vyobrazili zápas dvou turnajových bojovníků před tribunou s diváky, na východě pak rozvinuli rozsáhlou scénu lovu s řadou postav a lovených zvířat – jelenů, prasat i zajíců. Na stěně s lovem se výrazně uplatnil i vstup, jež korunuje iluzivní malovaná architektura se čtveřicí heraldických znaků.¹⁰⁹ Do zbývajícího prostoru v rohu malíři vtěsnali alespoň postavu šaška s bubnem, kterého doprovází trojice zvířat – zajíc hrající na dudy, pes a kočka. Rozvržení maleb na severní stěně ovlivnilo zakřivení stěny přecházející v oblouk klenby a umístění vstupu do severního předsálí. I ten je

¹⁰⁸ Tyto fragmenty bohužel není možné s jistotou určit. Jeden z fragmentů ve dvoře ukazuje stanový tábor s rytíři a lze rozeznat, že zde probíhá komunikace dvou postav obklopených dalšími před jedním ústředním stanem. Z fragmentu nejsou patrné ale už žádné další podrobnosti

¹⁰⁹ Vzhledem k poškození maleb kolem dveří není jasné, zda nechybějí další asi dva znaky. Erby se dosud pro poškození a barevné změny nepodařilo určit, TOMEK 2006, 87–113 spekuluje o rakouském, uherském a českém znaku. Hierarchie řazení znaků však zcela neodpovídá.

heraldicky zdůrazněn, tentokrát znakem s moravskou šachovanou orlicí dochovanou dnes z větší části pouze v podkresbě. Znak mezi sebou drží dva heroldi pojatí jako bojovníci.¹¹⁰ K západu výmalba pokračuje známou vedutou Žirovnice, která patří k našim nejstarším realistickým vyobrazením krajiny, s prubířskou dílnou v popředí. Menší část stěny směrem k východu zabírá výjev Paridova soudu, provedený, jak už si všiml Krása, podle rytiny Mistra nápisových pásek.¹¹¹ Huře dochovány jsou malby na jižní stěně. Na východě zde navazuje na scénu lovu enigmatická scéna se dvěma muži, dvěma ženami a dvěma dětmi, kterou se Krása pokusil opatrně spojit se Šalamounovým soudem. Figurativní scéna je tu přerušena původní okenní špaletou a výmalba pokračuje v západní části jižní stěny. Patrně šlo o jediný celistvý výjev s Juditou odnášející hlavu setnutého Holoferna na jedné straně a s biblickou Betulí, kterou identifikuje kopí s nabodnutou hlavou asyrského vojevůdce trčící z hradeb, na straně druhé. Střed výjevu však později zanikl při vestavbě dalšího okenního otvoru. Nejspíš se zde nacházelo vojsko Izraelitů vítězí nad vojskem babylonským, jak jej najdeme například na grafikách od Israela van Meckenem.¹¹² Konečně v původní okenní špaletě se nachází na protilehlých stěnách dva fragmenty. Jednou jde o líbající se pár a podruhé o exemplární výjev Bába je horší než čert. Celek potom dotváří propletený vegetabilní ornament v klenbě a typický pás s iluzivními tkaninami, které oddělují figurální malby od podlahy, ve spodních partiích.

Jaký je však klíč, jenž tyto jednotlivé výjevy skládá do jediného celku? Jak jsem už předeslal, Krásovo řešení spočívalo v psychologickém portrétu Vencelíka coby zbohatlíka snažícího se proniknout do šlechtického stavu. V duchu ikonologie se Krása pak pokouší tento dílčí příběh představit jako sociologický portrét celé vrstvy, která chtěla malbami dát najevo své bohatství. Krása si totiž byl dobře vědom toho, že podobné motivy jako na Žirovnici najdeme i ve výmalbě dalších šlechtických sálů, především na Švihově a Blatné, o nichž budu mluvit dále. Ty však patřily starým panským rodinám, a proto je jen stěží můžeme prohlásit za projev mentality čerstvého zbohatlíka. S výjevy Paridova soudu, Juditina vítězství nad Holofernem a předpokládaného Šalamounova soudu se badatel pokusil vypořádat tak, že poslední dva výjevy označil za alegorie statečnosti a spravedlnosti a postavil je do protikladu k nešťastnému soudu Paridovu. S řešením však zjevně úplně spokojen nebyl, protože když se později k problematice žirovnické zelené světnice vrátil, nabídl i další možné interpretace, například alchymistické

¹¹⁰ Žirovnice stojí na samé hranici mezi Moravou a Čechami, ale stále ještě v Čechách. Přítomnost znaku by proto mohla odkazovat na Vencelíkovo třešťské panství, které už bylo na Moravě. Měla snad být Třešť centrem Vencelíkova rozsáhlého majetku?

¹¹¹ HERNAD 1990, 288–289, kat. č. 102.

¹¹² Existují hned tři verze: dvě velice podobné rytiny (jedna vznikla z druhé pouhým zkrácením obrazu) a kruhový dřevoryt, The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number 2012.136.719. S žirovnickými malbami je spojuje podobné pojetí, kdy Judita stojí již mimo stan, v němž leží bezhlavé Holofernovo tělo.

souvislosti Paridova soudu.¹¹³ Scéně Bába je horší než čert, kterou Krása tehdy ještě nerozpoznal, tak mimo jiné ve výkladu alegorických protikladů zůstává jen role marginální satiry.

V moci žen a lásky

Juditin biblický příběh však nebyl v pozdním středověku chápán jen jako alegorie statečnosti. Často nabýval i radikálně odlišného významu, když býval řazen do kontextu kritiky přílišné moci žen nad muži (*Weibermacht*). Domnívám se, že právě tento topos, širěji vykládaný jako podobenství o moci lásky, je jedním ze základních principů, na nichž výzdoba žirovnické zelené světlice stojí. Obraz vítězící Judity je tak na Žirovnici symptomem obecného konceptu, ke kterému zároveň odkazují i další obrazy – Paridův soud nebo Bába je horší než čert. To, že zmíněné scény se nabízí chápat právě takto ukazují i souvislosti scény Krásou vykládané jako Šalamounův soud stejně jako na první pohled žánrová vyobrazení lovu a turnaje.

Topos moci žen

Patriarchální středověká společnost byla obavou o zmatení rolí mezi tradičně dominantním mužem a jemu podřízenou ženou doslova posedlá. Namísto rovnosti pohlaví byla ideálem nevyvážená „harmonie“, která po obou pohlavích požadovala rozvíjení jejich „přirozenosti“ – u mužů statečnosti a aktivity opřené o racionální úsudek, u žen pasivitu, něhu a striktní dodržování cudnosti a manželské věrnosti. Milostný cit, jakkoli mohl být oslavován, představoval z tohoto hlediska nebezpečí překročení hranic a pravidel. Figura zamilovaného muže, který, podléhaje svému citu, vnáší disharmonii do společenských vazeb, se tak stala základní konstantou středověké mentality.¹¹⁴

Kořeny tohoto přesvědčení leží až ve starověké literární tradici. Rámec negativních představ o nebezpečných ženách, jejichž obětí se stali i slavní a mocní muži, pak využila i patristika, jen na místo příkladů z mytologie a antické historie dosadila děje biblické. Ve středověku se pak texty církevních otců staly základem misogynních představ, široce sdílených zejména v uzavřených mnišských komunitách. Ty se na konci 12. století transformují do nových, postupně se posouvajících rolí a stávají se i součástí tehdejší dvorské kultury. Snad nejdůležitějším spisem, který dokládá tuto tendenci je *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat* Waltera Mapa, který působil jako světský klerik na dvoře Jindřicha II. a Eleanor Akvitánské.¹¹⁵ Kritika manželství obsažená v *Dissuasio* bylo široce citována dalšími autory a zmiňuje ji ještě Geoffrey Chaucer v *Canterburských povídkách*. O Mapově práci se konkrétně mluví v příběhu ženy

¹¹³ KRÁSA 1978, 291–293. V těchto pozdějších příspěvcích Krása tihl k opakování svých starších závěrů, srov. též KRÁSA 1984, 569.

¹¹⁴ ZENON DAVIS 1978.

¹¹⁵ SMITH 1995, 34–35.

z Bathu, která vypráví, jak se zle obořila na svého manžela Janíčka („*Jankyn*“), když se příliš zabral do četby „*book of wikked nyves*“ obsahující prý právě „*Valerie and Theofraste*“¹¹⁶

Nebezpečí žen bylo už od 12. století ilustrováno především na příkladech biblických, oproti nimž se teprve později, a ne tak často, prosazovaly i další exemplární příběhy. Jednotlivé příběhy pak byly používány jako rétorická ozdoba umožňující prohloubit spojení mezi vypravěčem a posluchačem. Susan L. Smith upozorňuje v tomto smyslu na ve středověku populární Ciceronův spisek *Rbetorica ad Herennium*. Podobenství odkázaná na nějakou dobře známou postavu historie náleží podle Cicera mezi doporučené rétorická ozdoby (*exornatio*), které podporují sílu argumentů řečníka a vytváří obecně srozumitelný participativní rámec mezi ním a posluchačem. Zajímavé je, že už v tomto díle je postulováno propojení mezi rétorickými příklady a jejich výtvarným zpodobněním.¹¹⁷

Na rozdíl od antiky však pro středověk nebyla referenčním rámcem suma antických dějin a mytologie, ale Bible. V souvislosti s mocí žen se tak zásadně uplatnily starozákonní děje: především příběh Davidovy lásky k Betsábě, Samsonovo oslepení, k němuž vedla jeho láska k Dalile nebo Šalamounova idolatrie, k níž ho ve stáří přemluvily jeho mladé ženy. Později, na přelomu 12. a 13. století, rozšiřují řady exemplárních obětí slabšího pohlaví především hrdinové rytířských románů – Tristan, Lancelot nebo Gawain. Populární koncept kurtoázní lásky, *amour courtois* nebo *minne*, o níž bude ještě řeč dále, zároveň přetvořil tyto *Frauensklaven* na *Minnesklaven* – krutý osud, který muže pro jejich lásku k ženám čeká již nemusí být jen předmětem varování ale i jistého oslavení. Utrpení a smrt jsou povýšeny až na absolutní ideál milostného citu. Hrdinové rytířských románů se tak doslova stávají mučedníky pro lásku, což je trend, dobře doložitelný od klasického rozkvětu trubadúrské poezie.¹¹⁸ V méně extrémním podání pak moc lásky, která činí z mužů hlupáky, není již jen zatracována, ale do jisté míry i obdivována.

Tento proces souvisí s tím, že se exemplární řada hrdinů na přelomu 12. a 13. století pevněji fixuje a ze sady argumentů používaných k různé misogynní argumentaci se utváří *topos*, soubor dobře známých příkladů, které byly srozumitelné posluchačům i divákům výtvarných děl napříč středověkou Evropou. To, že sloužily jako rétorický argument, však zároveň znamenalo, že nemusely být vykládány jen v úzkém negativním, misogynním smyslu. Ukazuje to dobře *stanza* Peira Vidala, v níž se dovolává právě tři nejpoužívanějších příkladů starozákonních mužů, kteří

¹¹⁶ SMITH 1995, 1–2: „*He cleped it Valerie and Theofrastes*“ – druhý zmiňovaný text, je *Liber aureolus de nuptiis*, který sv. Jeroným připisoval řeckému filozofovi Theofrastovi a zahrnul do své polemiky *Adversus Jovinianum*.

¹¹⁷ SMITH 1995, 6–7.

¹¹⁸ GAUNT 2005, 21–28 ukazuje, jak Bertrand de Ventadorn přímo ve své poezii vyjadřuje svou touhu pro lásku zemřít.

síle lásky propadli: „*Láska, která zlákala Šalamouna a Davida, která porazila i mocného Samsona, a spoutala je svým řetězem, z něž může osvobodit jen smrt, ta teď drží i mě a já se můžu jen vzdát její milosti.*“¹¹⁹

Báseň proslulého truvéra přitom jmenuje právě tři muže, kteří jsou v souvislosti s konceptem moci žen zmiňováni nejčastěji. Kromě už zmíněných hrdinů rytířských románů, kteří se v této roli objevují spíše méně často, k nim však ve 13. století přibyli především dva další muži – básník Vergilius uvězněný císařovou dcerou v koši, takže se mu vysmál celý Řím, a Aristoteles osedlaný Alexandrovou milenkou Phyllis.

Byl to právě příběh Alexandrova učitele, který býval spolu se Samsonem zobrazován nejčastěji. Nejstarší zpracování, o jejichž prioritě se dodnes vedou spory vznikla před polovinou 13. století: fragmentální německá *Märe* (snad už kolem roku 1200), latinské exemplum Jacquese de Vitry (asi někdy mezi 1228–1240) a francouzské *Lai d'Aristotle* Henri d'Andeliho (asi 1200–1240). Jádro příběhu pak dotváří a nově interpretují i další texty, jako německá báseň *Aristoteles und Phillis*. Příběh v němž, se filosof nechá osedlat Alexandrovou milenkou (nebo v některých verzích manželkou), takže se stane terčem výsměchu svého žáka, byl v každém z textů vykládán jinak. Zatímco kanovník a teolog Jacques de Vitry jej vykládá jako exemplární příklad hlouposti mužů v tváři v tvář nebezpečnosti žen, Henri d'Andeli jej naopak představuje v souřadnicích dvorského příběhu o všeovládající moci lásky. Tuto mnohoznačnost příběhu je pak nutné mít na mysli i při interpretaci jednotlivých vizuálních zobrazení, ať už se vztahují přímo k osedlanému Aristotelovi nebo i dalším vyobrazením ženami ovládnutých mužů.

Příkladem mohou být reliéfy při centrálním západním vchodu katedrály Auxerre, které vypravují příběh biblického podobenství o marnotratném synovi. Obraz Aristotela a Phyllis, resp. muže osedlaného ženou, se zde objevuje vedle výjevů líčících, jak marnotratný syn ztratil veškerý svůj majetek, když se veselil s nevěstkami. Ve obraze lze tak vidět jeden ze symptomů moci žen nad muži stejně jako v sousedních drolériích s monstrózním světem (např. siréna či pštros s podkovou v zobáku chápaný coby zvláštní, k zemi upoutaný pták) nebo postavě Luxurie s dvěma draky přisátými na prsou.

Rétorickou figuraci výtvarných podob pak dobře ukazují reliéfy osedlaného Aristotela a Samsona(?) zabíjejícího lva na vrcholu portálu jižního transeptu katedrály v Rouenu – Portail de la Calende (konec 13. století). Podobně jako v Auxerre i zde hrají oba příklady marginální roli, která doplňuje příběh Kristova umučení či spíše starozákonní reliéfy ze života Joba, Josefa Egyptského, Judity nebo podobenství o Boháči a Lazarovi. Důležitá je juxtapozice obou reliéfů,

¹¹⁹ Cit. dle SMITH 1995, 43–44: „*Amors, que Salamo, / E Davi atressi / Venquet e.l fort Samso / E.ls ten en son grilho, / Qu'anc non ac rezemso / Tro qu'a la mort, e pos mi te, / Ad estar m'er a s amerce.*“

kteřá patrně umožňuje i jejich implicitní výklad. Ten, kdo znal Samsonův příběh o lvu roztrženém holýma rukama, musel zároveň znát i příběh hrdinova oslepení a konce. Aristoteles na němž sedí žena tak tvoří převrácenou paralelu k biblickému hrdinovi, jenž stojí na lvu. Relační vztah obrazů tak lze shrnout: Samson (muž): lev (zvíře) – Phyllis (žena) : Aristoteles (muž-zvíře). Zároveň lze poukázat i na životní role jež oba hrdinové hrají – oběti žen se stane jak bojovník (rytíř) Samson, tak i učenec (kněz) Aristoteles.¹²⁰

Oba příklady z katedrální gotiky ukazují důležitost, jakou hraje výtvarná konfigurace, juxtapozice či aditivní řazení, pro vymezení významů daného výtvarného celku. Od sakrálního umění bych ale rád obrátil pozornost k památkám uměleckého řemesla spjatým s profánním využitím. Budu argumentovat, že právě tato díla – především vzácně dochované tapisérie nebo drobné skříňky, které byly jak v Itálii, tak i v Záalpi dávány ženám při svatbě, hrají zásadní roli při odvozování významů Žirovnických maleb a dalších zelených světnic. Principy, především epithalamické (tj. k manželství se vztahující) vazby těchto výtvarných děl poskytují vodítka i pro výklad programů nástěnných maleb.

Způsob, jakým bylo možné topos o moci žen rozvinout do širšího programu, ukazuje tapisérie z počátku 14. století uchovávaná dnes v Augustinenmuseum ve Freiburgu.¹²¹ Dva vyšívané erby na okrajích ji jednoznačně spojují s rodinou Maltererů, zdejších bankéřů. Mezi erby doprovázenými jmény „Anna“ a „Johannes“ se rozvíjí devět figurálních scén uzavřených do kvadrilobů. Všechny se vztahují k moci žen. Je zde Samson zabíjející lva i scéna jeho ostrhání, Aristoteles, jehož nejdříve svádí, a pak i osedlává Phyllis. Cyklus pokračuje Vergiliem dvořícím se císařově dceři, která ho nechává na dalším obraze viset v koši na posměch všem obyvatelům Říma. Následují dva příběhy z románu o Iwainovi: na jednom obraze zabíjí hrdina krále Ascalona, na dalším se vzdává na milost jeho manželce Laudině, do níž se zamiloval. Jedině poslední obraz, zcela napravo před erbem se jménem muže, není koncipován jako párový. Ukazuje pannu, do jejíhož klína skládá hlavu jednorožec.

Tapiserie Maltererů, která podle formátu a srovnání s dalšími podobnými textiliemi patrně sloužila k dekoraci stěny za velkou lavicí, ukazuje nejen na tendenci propojovat jednotlivé topické obrazy do větších celků, ale zároveň i na polysémantickou elasticitu, kterou téma umožňovalo. Velmi dobře dochovaný artefakt je obtížné interpretovat bez historického kontextu, který v tomto případě známe jen nedostatečně, navzdory tomu, že mužem, jehož

¹²⁰ Takto o něm mluví např. Henri d'Andeli, podle nějž byl Aristoteles „*le meilleur clerc du mont*“, cit. dle SMITH 1995, 84.

¹²¹ Starší literaturu shrnuje SMITH 1995, 152–154. Nověji GOURLAY 1999.

jméno se na tapiserii objevuje, je patrně Johann Malterer, doložený hned několika historickými záznamy z první poloviny 14. století. Přesto je nesnadné přesně vymezit jeho vazbu k tapiserii. Část literatury poukazuje na to, že jejím pořizovatelem by mohla být Johannova sestra Anna, jeptiška kláštera Adelhausen, a snaží se proto jednotlivé scény vykládat alegoricky až christologicky.¹²² Naopak jiní autoři předpokládají, že tapiserie vznikla v souvislosti s manželstvím Johanna s jeho předpokládanou první manželkou, již však nemáme přímo doloženou. Obrazy by pak bylo možné vykládat nejen jako varování před mocí žen, které samozřejmě mohlo být při sňatku aktuální, ale i jako oslavu moci mladé ženy nad svým manželem.

Taková interpretace vychází ze symbolické roli, kterou hrálo manželství ve středověké společnosti podstatně vzdálené dnešnímu civilnímu pojetí občanského práva a rovnosti obou pohlaví. Žena se manželstvím vzdávala moci nad svým tělem, jednáním i společenskými vztahy, které sňatkem přecházely pod kontrolu jejího manžela. Oproti podřízenosti svému otci ji však sňatek zároveň přeci jen dával symbolickou moc nad mužem, byť ta byla samozřejmě s ohledem na tradiční společenské i církevní zákony vesměs iluzorní.¹²³ Výzdoba tapiserie tak může odkazovat právě na tuto symbolickou „transakci“ – muž požadoval po ženě její lásku a věrnost, za což sliboval svou „poslušnost“ a „věrnost“.

K tomuto aspektu ukazuje celá řada dalších památek, na nichž je žena představována jako bytost, která dokáže zkrotit a usměrnit mužovu vrozenou divokost. Např. na hornorýnských tapiseriích tak ženy krotí nejen jednorožce a další divoká zvířata, ale přímo i divé muže.¹²⁴ Muž, který na sebe tyto podoby bere, pak leckdy doslovně vyjadřuje svou touhu být „zkrocen“: „*Už nebudu hnát divoká zvířata, když mě spoutala žena!*“ Společnice tohoto konkrétního divokého muže, která jej drží za řetěz, přitom vysvětluje, jak si vzájemný vztah představuje: „*Věřím, že tě zkerotím, jak se na mě sluší*“¹²⁵ Interpretaci tapiserie Maltererů v tomto duchu by pak potvrzoval fakt, že jméno ženy je tu neobvykle umístěno na heraldicky čestnějším místě – právě tento fakt další badatele vedl k tomu, že ji spojovali s jeptiškou Annou coby objednavatelkou. Tapiserie Maltererů v každém případě demonstruje skutečnost, že význam se neschovává v samotném příběhu, ale teprve v diskursivním kontextu, v němž je příběh vykládán. Příběhy, v tomto případě ztuhlé to topické podoby, jsou otevřeným polem, „kulisami“, jimž ale dává smysl teprve

¹²² SMITH 1995, 154.

¹²³ Shrnuje SMITH 1995, 183–184.

¹²⁴ Např. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, č.k. 122, 124 (jednorožec), 1,2 73 (divoká zvířata), 31 (divý muž).

¹²⁵ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, 185–186: „*ich . wil . iemer . wesen . wild . bisz . mich . zemet . ein frouwen bild .*“ a „*ich . truw . ich . wil . dich . zemen . wol . als . ich . billich . soll*“ Tapiserie pochází z pozdější doby, vznikla kolem roku 1470 nebo 1480.

„divadlo“, které se v nich „hraje“. Ikonografická interpretace, resp. její akt přiřazení významu, se tak stává bytostně individuální záležitostí vztahující se k danému konkrétnímu artefaktu, před nímž by se náš výklad neměl zastavit. Roztržený obraz vzdoruje interpretaci už v druhém Panofského kroku, aniž bychom měli naději tuto ambivalenci usměrnit do převládajícího přesvědčení období nebo třídy. Jestliže lze totiž tapiserii Maltererů vyložit v epithalamickém smyslu, jiné středověké památky. např. hlavice sloupu v katedrále St. Pierre v Caen z konce 14. století, ukazují, že stejné obrazy (Aristoteles, Samson, Vergilius v koši, panna s jednorožcem) podle všeho středověcí umělci naopak zasadili do obecně alegorického kontextu s christologickým přesahem.¹²⁶ Jednorožec v klíně panny tak může odkazovat jak ke Kristu, tak k milenci. To samé však do určité míry, resp. četnosti zobrazení, platí i pro pelikána a fénixe.¹²⁷

Na roli, kterou topos o moci žen hrál v rámci epithalamických programů, ukazují především nejrůznější skříňky, které muži dávali svým vyvoleným během sňatku nebo před ním. Funkci těchto prací uměleckého řemesla přitom kromě vlastních prvků výzdoby, především nápisů a erbů, potvrzují i tu a tam dochované písemné prameny.¹²⁸ Interpretace jednotlivých scén se opět úzce váže na jejich zapojení do celkového programu. Na francouzských slonovinových skříňkách z první poloviny 14. století jsou to zřetelně scény vztahující ke všemocné moci lásky a nejrůznějším skutkům, které legendární hrdinové vykonali ve službě ženám. Právě takto lze totiž vysvětlit kombinaci scén třeba na slonovinové skříňce z Victoria and Albert Museum, která propojuje příběh Aristotelova ponížení s útokem rytířů na „hrad lásky“ (místo vojáků jej brání ženy často podporované přímo okřídleným Bohem lásky – *Dieu d'Amour*), studnou mládí, lovem na jednorožce a scénami z rytířských románů (Galahad dostávající od poustevníka klíč k Hradu žen, rytíř bojující se lvem, Lancelot na mečovém mostě, Gawain na tzv. nebezpečné posteli, Tristan a Izolda pod stromem, na němž se ukrývá král Marek).¹²⁹ Velmi podobnou skladbu scén mají i další skříňky např. exemplář z Walters Art Museum v Maryland, Metropolitního muzea v New Yorku nebo z Musée de Cluny v Paříži.¹³⁰ Láska je zde vykládána jako ambivalentní cit mající potenciál zbavit oba milence (příběh Pírama a Thysbe na skříňce z New Yorku) nejen

¹²⁶ SMITH 1995, 186–190.

¹²⁷ Ibidem. Kromě těchto příkladů opřených o dobovou literaturu lze poukázat na další konkrétní výtvarné realizace: bájná zvířata krocená (divými) ženami na dolnorýnských tapiseriích, WILHELMY 2000, 23–24 a 35–44. Pelikán a fénix se objevují na hornorýnské *minnekästchen* v Historisches Museum v Basileji, WURST 2005, 218–222, k.č. 4.2.1, na jejichž dalších scénách sedí žena s dvořicím se mužem u pramene, líčí na ptáky a bije kladivem do mužova srdce položeného na kovadlině.

¹²⁸ SMITH 1995, 169–170; KOHLHAUSEN 1928, 11.

¹²⁹ Victoria and Albert Museum, Inv. č. 146-1866, Paříž, 1320–1330. WILLIAMSON/DAVIES 2014, 656–661, kat. č. 227.

¹³⁰ Walters Art Museum, Baltimore, Walters 71264, Paříž, 1330–1350. Metropolitan Museum of Arts, New York, Accession Number:17.190.173a, b; 1988.16, Paříž, 1310–1330, Musée de Cluny, Paris, N° Inventaire : Cl. 23840, Paříž, 1310–1330.

kontroly sama nad sebou ale i jejich života. Klam se zde stává neoddelitelným symptomem lásky (král Marek oklamáný Tristanem a Izoldou, jednořezec zabíjený lovcem, poté co složil svou hlavu do klína panny), jejíž opravdovost bývá podrobována nejrůznějším zkouškám (Lancelot na mečovém mostě, Gawain na nebezpečné posteli nebo třeba i synové střelící šípy na mrtvolu svého otce na skřínce z Musée Cluny).

Na hřišti Boha lásky je mužům povoleno i násilí převlečené do kurtoazních forem (rytíři dobývající hrad lásky bráněný ženami vrhajícími proti útočníkům květiny). Příslušníci silnějšího pohlaví však mohou stejně tak snadno i prohrát a dostat se do područí „slabších protivníků“ (kromě topických obrazů o moci žen Aristoteles a Phyllis či Vergilius v koši na skřínce ze sbírek Winnipeg Art Gallery, třeba i žena která se s turnajovým rytířem střetává pomocí vztyčené květiny na skřínce z Waltersova muzea).¹³¹ Skupina pařížských slonovinových skříněk tak vymezuje široký okruh spolu se objevujícími náměty, které najdeme i na dalších předmětech. Mezi ty patří další příbuzné slonovinové a kostěné předměty často užívané právě ženami – rámy na zrcátka, obaly voskových tabulek, hrací žetony, hřebeny atp.¹³² Materiál, resp. zvolené médium přitom hrály spíše sekundární roli – kromě kosti a slonoviny mohly být skřínky ze dřeva, kovu kombinovaného s emailem či kůže; jejich bočnice a víčko zdobily malby, ale stejně tak i řezby nebo reliéfy tlačené či plasticky modelované s pomocí pastiglií.

Motivy, které se objevují ve francouzských příkladech se používaly ovšem i v německy mluvících zemích nebo na Apeninském poloostrově. Ve všech těchto regionech je pak najdeme i na nástěnných malbách. Charakteristické, výše zmíněné dobývání „hradu lásky“ bráněného ženami tak kromě slonovinových skříněk a příbuzných rámu na zrcátka zdobí např. dřevěnou hornorýnskou skříňku s pastigliemi ve sbírkách Musea für Angewandte Kunst ve Frankfurtu nad Mohanem,¹³³ zároveň se však uplatnilo i v rámci nástěnných maleb v budově někdejší Rinegg'sche Kurie v Kostnici.¹³⁴ To samé platí i o dalších námětech – např. o vyobrazeních tzv. Studny mládí (studna do níž přicházejí staří muži a ženy a po koupeli se stávají znovu mladými a mužou se znovu těšit z milostných radovánek). Ta dokonce úzce souvisí i s domácím prostředím – kromě vzdáleného hradu Manta v Piemontu byly totiž nedávno objeveny dva exempláře tohoto motivu na nástěnných malbách v Horní Lužici, ve Zhořelci a v Žitavě.¹³⁵

¹³¹ Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, inv. č. G-73-60, Paříž, první polovina 14. století, též známá jako Lord Gort Casket, SMITH 1995, 185

¹³² MICHLER 1992, 24–25. Dnes dochovány v transferech WOLLKOPF 1988, 114 a 50, Abb. 55.

¹³³ DREIER 2006, 24–25, č. kat. 8

¹³⁴ WÜTHRICH 1980, 51–70.

¹³⁵ K Piemontu DUNLOP 2009, 1–13. Obecně RAPP BURI 2011, 31–47, srov. též seznam 32 vyobrazení v rámci starší práce autory k tématu RAPP 1976, 121–135.

Právě z těchto důvodů se budu neustále k předmětům uměleckého řemesla vracet při svých komparacích. Vytváří kontext pro interpretaci důležitých principů přítomných i ve výzdobě zelených světnic.¹³⁶ Jak už bylo řečeno, nejde přitom tolik ani o jednotlivé motivy ztuhlé do topických figur, jež bylo možné vykládat a chápat v různém smyslu, ale o vazby mezi nimi. Právě ty totiž určují, či přesněji ukazují na úlohy, kterou příběh v daném případě hraje (obraz sám zůstává „roztržen“ a otevřen dalším významům, které do něj divák musí vložit). To je důležité zejména pro interpretaci spojování kusů narativů (rytířské romány, příběhy o moci žen) se zdánlivými obrazy šlechtické každodennosti – zobrazeními loveckých motivů, turnajů nebo zápasů. Zdánlivě žánrové scény totiž nejsou ničím jiným než symptomy složitějších antropologických kategorií či diskurzivních formací přežívajících v podvědomí středověké společnosti, např. dvorské lásky (*minne*) nebo etického imperativu pomíjivosti všech věcí.

Vraťme se ale zpět k topickým obrazům moci žen v užším slova smyslu. Hned několik památek ukazuje, že tato tematika byla dobře známá i malířům nástěnných maleb. Kromě spíše okrajového uplatnění se mohla stát i jedním z ústředních námětů výmalby, jak ukazují dnes zničené malby v třetím patře domu U vřetene (*Zur Kunkel*) v Kostnici. Program nástěnných maleb pocházejících z doby kolem roku 1320 dnes známe jen útržkovitě díky kopiím z 19. století, které tehdy ještě dochované fragmenty zachytily.¹³⁷ Ty zachycují kromě řady loveckých scén (lov na kance, medvědy a jelena) a muže zápasícího holýma rukama s divokým zvířetem (medvědem?) řadu medailónů s vyobrazením *Minnesklaven*, mužských otroků lásky. Dvanáct v kopiích zachycených scén vytvářelo patrně největší soubor příběhů vztahujících se k tomu mocným žen známý z monumentálního umění. Je zde Adam oklamáný Evou, Samson osedlaný Dalilou, David svedený koupající se Betšabé, Šalamoun uctívající modly, Holofernes sťatý Juditou, Vergilius uzavřený v koši i Aristoteles osedlaný Phyllis. K nim neznámí malíři přidali i další, spíše jen ojediněle se vyskytující scény – zajetí Achillea, Asahela se ženou, Parzivala s Condwiramurs, Artuše zesměšněného Guineverou nebo Alexandra málem utopeného vlastní ženou při sestupu na mořské dno.¹³⁸ Každý z medailónů pak doprovázel nápis vycházející z anonymní německé básně, která výčet příběhů podvedených mužů ukončuje povzdechem: „*Cožpak tedy škodí, když mě čistá žena nechá hořet nebo mrznout?*“¹³⁹ Malíři kostnického domu ale dost

¹³⁶ V tomto přesvědčení nejsem zdaleka osamocen, na podobné skutečnosti poukazují i další autoři. Stejný klíč použila nedávno pro výklad scén v Palazzo Galganetti v toskánském městě Colle di Val d'Elsa třeba ZACHMANN 2016, 154–176.

¹³⁷ WUNDERLICH 1996, 104–156, srov. popis u SMITH 1995, 138–141, který je ale v dílčích případech zavádějící (např. hledá k malbám ve třetím patře protipól v jiných scénách, které se dodnes nachází v druhém patře domu).

¹³⁸ Určitou analogií pro takto široký cyklus je německý rukopis z doby kolem roku 1420 dnes uložený ve Washingtonu, srov. Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, ms. 4, fol. 7v, srov. LUTZ 2002, 188.

¹³⁹ WUNDERLICH 1996, 124–125: „*Wāz schadet, ob ein reinez wîp mich brennet unde vroeret?*“

možná podobností o podvedených mužích chápali trochu jinak. V souboru kopií maleb se nachází i vyobrazení malého, v době pořízení kopií zjevně již jen částečně dochovaného medailonu, na němž se sedící žena objímá se dvěma muži, zatímco nad ní stojí další muž v klobouku, snad držící v ruce ještě vajíčko.¹⁴⁰ Částečně dochovaný nápis „...ERS WIBS UNTRIW“ čili „? ženská nevěra“ patrně dává i vodítko ke čtení ostatních medailonů, které bychom tak mohli chápat jako vyobrazení ženské zrady a nestálosti.¹⁴¹

At' je tomu však jakkoli, nástěnné malby z domu U vřetene ukazují, nakolik bylo téma moci žen populární i v nástěnné malbě a ukazuje k dalším příkladům, kdy se jednotlivé scény objevují výběrově. Najdeme je třeba v Itálii – např. sváděný a osedlaný Aristoteles se objevuje na malbách v Camera del Podestà v Palazzo del Popolo v San Gimignano (1305–1315) nebo v Palazzo Galganetti v Cole di Val d'Elsa (druhá polovina 14. století).¹⁴² Nechybí ovšem ani v německy mluvících zemích. Jedním z příkladů je např. výzdoba Hoferhausu ve štyrském Bad Aussee (kolem 1510).¹⁴³ Z výzdoby sálu v horním patře se kromě malovaných ornamentálních závěsů a krajiny s loveckou scénou zachovaly dva obrazy Samsona na levé a pravé straně okna ve východní stěně. Na jednom hrdina bojuje holýma rukama se lvem, na druhém leží v klíně Dalily, která jej stříhá. Navzdory dnes nečitelné nápisové pásce je poselství maleb jasné – juxtapozice obou obrazů vytváří kontrast mezi Samsonovou silou a slabostí, vítězstvím nad nebezpečným zvířetem a porážkou, které se mu dostalo z rukou zdánlivě slabé ženy.

Moc žen v Čechách

Kritika přílišné moci žen se přirozeně objevuje i v literatuře staročeské. Typické nahromadění jednotlivých exemplů ženské proradnosti najdeme třeba v Tkadlečkově, kde staročeský autor lamentuje, že žena zklamala Šalamouna, Davida, Samsona, Aristotela i Ovidia. Uvedena jsou jen jména mužských hrdinů, přičemž autor staročeského dialogu zjevně počítá s tím, že čtenář zná kontexty těchto příběhů.¹⁴⁴ O několik řádků dále se výčet nešťastných mužských hrdinů opakuje: Šalomoun, Samson, David, Aristoteles, Vergilius a Ovidius.¹⁴⁵ Na základě dalších literární příkladů i výtvarných celků jako jsou třeba kostnické malby v domě U

¹⁴⁰ Mohlo by tak jít o zobrazení muže ...

¹⁴¹ Přesto i zde je nutné počítat s širším kontextem, jak ukazují scény David a Betšabé nebo Parzival s Condwiramurs.

¹⁴² ZACHMANN 2016, 163–167.

¹⁴³ LANC 2002, 15–17.

¹⁴⁴ ŠIMEK 1974, 69: „žena jest někdy zklamala Šalomouna, pravie že žena zklamala Davida, pravie, že žena jest zklamala Samsona, pravie, že žena jest někdy zklamala Aristotileše, pravie, že žena zklamala Ovidiáše, pravie, že žena zklamala mnoho jiných múdrych lidí, císaře, krále, kniežata, rytieře, panoše, staré i mladé, bohaté chudé“

¹⁴⁵ ŠIMEK 1974, 70: „Šalamún, Sampson, David, Aristotileš, Virgilius, Ovidiáš a k tomu jiní mudrci nebo jiní mužie, tiť sú o nic jiné nebyli zklamáni nežli o příhodnú věc...“

vřetena snadno dovodíme příběhy, které nám autor zamlčuje – jde o Šalamouna přinuceného k idolatrii, Samsona ostráhaného Dalilou, Davida svedeného Betsabé, Aristotela osedlaného Phyllis a Virgilius uzavřeného do koše. Určit exemplární význam je těžké snad jen u posledního ze zmiňovaných hrdinů, Ovidia. Snad se v tomto pořadí objevuje vzhledem ke svým básním, v nichž o sobě mluví jako o vězni lásky.¹⁴⁶

Motiv proradnosti žen, spojovaný často i s konkrétními exemplary, ale kromě Tkadlečka najdeme v celé řadě dalších děl staročeské literatury. Přímo je mu věnovaná mysogynní *Píseň o ženách* zapsaná v Oldřichem Křížem z Telče do rukopisu třeboňského archivu A 7: „*Stráž se toho každý člověk, buď kněz, žák nebo ktoz kolivěk, žáda-li mieti dlúhý věk, varuj se ženské chytrosti,*“ zahajuje anonymní autor svou tirádu proti ženám a hned vysvětluje: „*Neb mnoho písma o tom jest, že mnohé zklamá ženská lest: stratili pro ni múdří čest, zapomněvše své múdrosti.*“¹⁴⁷ V písni pak najdeme řadu obvyklých příkladů převzatých z Bible, coby dokladů pro toto přesvědčení – klamala prý už Eva, když Adamovi „*jablko sbrýžiti dala*“. Následují nám už dobře známí hrdinové David, Šalamoun, Samson a Absolon. Pro ženu prý ztratil hlavu Jan Křtitel, Nábót byl ukamenován a Josef alespoň uvržen do žaláře. *Píseň* se neomezuje jen na příklady biblické, stejně vykládá i příběh Trójské války: „*Pro tebe také, lstivá ženo, Trója město jest zrušeno.*“¹⁴⁸ Třeboňský text tak jen rozvíjí jiné, kratší příklady biblických hrdinů překonaných ženami se už předtím objevovaly na okraji latinských i vernakulárních rukopisů bohemikálního původu – „*Mladíky přiškerťi vždy žena, to memento smrti: Na smrt Šalomouna i Samsona poslala ona.*“ nebo „*Adam se Samsonem, král David se Šalomounem se chytili na ženskou lest... Kobo vůbec mine ten trest?*“¹⁴⁹

Nešťastná moc ženy nad mužem se objevuje ale i v dalších textech, kde vyhraněně myzogynní tendence chybí. Příkladem může být třeba *Píseň o Štemberkovi*, jejíž nešťastný hrdina zavražděný mělnickými měšťany přisuzuje svůj smutný osud nikoli proradným měšťanům, ale své milé Aničce: „*A všeckot' já toto mám pro pěknú Aničku, ješto' mi jest dala perlovú tkaničku, a za toť jí slúžím svú milú hlavičkú.*“¹⁵⁰ Anička z textu básně líčená jako měšťanská dcera je podána sice jako příčina hrdinovy smrti, ale bez otevřeně negativních charakteristik. Svým pláčem sice osudově táhne hrdinu zpět k Mělníku a tím i k proradným měšťanům, ale na úkladné vraždě svého milence se nepodílí.

¹⁴⁶ SMITH 1995, 46.

¹⁴⁷ LEHÁR 1990, 213.

¹⁴⁸ LEHÁR 1990, 214.

¹⁴⁹ Překlad dle SPUNAR 1987, 47, jde o citát z latinského bohosloveckého rukopisu pocházejícího z Českého Krumlova. KNM X D 5, fol. 180b.

¹⁵⁰ LEHÁR 1990, 242

Na přelomu 15. a 16. století, kdy vznikaly malby na Žirovnici a další příbuzné památky označované dnes jako zelené světlice, hraje topos svázaný s hlubokým přesvědčením o nebezpečnosti žen v literatuře snad ještě větší roli než kdy předtím. Kromě zájmu Oldřicha Kříže z Telče o tato témata to dokládá i Hádání Pravdy se Lží Ctibora Tovačovského z Cimburka (1463), jemuž příklady Šalamouna, Davida a Samsona slouží jako varování proti smilství: „*Tváře ženy cizí mnozí se divili a zavrženi jsou neb človieku překáží království nebeskému: (...) Mudré zblázní. Jako na Šalamounovic o sobie svaté potrhlá, jako Davida Bersabé: silné přemáhá. Jako Samsona Dalida.*“¹⁵¹ V tomto si je jistý i český překlad *Kroniky sedmi mudrců*, který vyšel někdy mezi lety 1501–1508 u Mikuláše Bakaláře a během 16. století byl hned několikrát přetištěn.¹⁵² Populárního dílo z větší části stojí právě na nejrůznějších příbězích, v nichž ženy klamou muže. Představuje soubor vyprávění sedmi mudrců, učitelů císařova syna, která coby exempla mají svědčit v jeho prospěch ve sporu s jeho macechou, která jej falešně obvinila, že jí svádí. Císařovna na každý z příběhů odpovídá příběhem vlastním, v nichž vesměs ukazuje proradnost „rádoby“ mudrců a mužů vůbec. Příběh symptomaticky končí „happy-endem“, v němž je nevěrná císařova manželka usvědčena a upálena spolu s „chlapem“ s nímž cizoložila, zatímco mladík se po otcově smrti sám stává moudrým císařem.

Motiv žen, které skrze lstivost mohou získat nad svým muži neobyčejnou moc, se ale významně uplatnil i v satirických *Frantových právech* vydaných plzeňským měšťanem Janem Mantuánem roku 1518 v Norimberku.¹⁵³ V jednom ze zábavných příběhů knihy se tři selky handrkují, která z nich dokáže svého muže lépe podvést. V návaznosti na sázku o tuto věc pak první přesvědčí svého muže, že se už oblékl, i když nešťastník zůstal nahý, druhá zas dokáže ošálit toho svého, až si myslí, že se stal arcibiskupem. Vítězí však třetí, které se povede přesvědčit manžela, že už je mrtvý, což pak ústí v absurdní situaci, kdy se „nebožtík“ nechává odnést na hřbitov za účelem urychleného pohřbení.¹⁵⁴

Judita a Holofernes

Na Žirovnici s tematikou moci žen nad muži souvisí především výjev Judity stínající Holoferna. Je nutné uznat, že se na první pohled tento význam, jenž Krása zcela pomínil, nemusí zdát vůbec pravděpodobný.¹⁵⁵ Cudná vdova, která svou odvahou a lstí zachránila svůj lid

¹⁵¹ TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA 1539, CVb.

¹⁵² VOIT 2017, 79.

¹⁵³ VOIT 2017, 54 a 90–91.

¹⁵⁴ KOLÁR 1959, 43–49.

¹⁵⁵ KRÁSA 1964, 294; KRÁSA 1978, 291.

před pohanem Holofernem byla vždy chápána především jako kladná hrdinka. Roli mocných a osudových žen tak především hrály Dalila, Betsabé a mladé manželky stárnoucího Šalamouna, případně Eva. Krásovo pojetí Judity jako alegorie statečnosti se tak může opřít o starší domácí příklady, které jí přisuzují právě tuto roli. Významná je především obrazová tradice spjatá s pražským klášterem Na Slovanech, v jehož cyklu nástěnných maleb se Judita objevuje jako předobraz Panny Marie. Zdá se, že podobně jako další emauzské obrazy se i tento motiv šířil prostřednictvím vzorníků dostupných v prostředí pražských malířských dílen, čímž vzniklo více jeho kopií a reinterpretací včetně neobvyklého motivu koruny na Juditině hlavě.¹⁵⁶

Pro Čechy konce 15. století ale nelze pominout ani další význam Judity, se kterým se setkáváme na řadě vyobrazení na západ od našich hranic, kde ji najdeme právě ve společnosti exemplárních vyobrazení mocných žen. Zdá se přitom, že na začátku 16. století se Judita objevuje v této roli stále více. Jedním důvodů může být popularita Juditina příběhu v rámci souboru devíti silných žen, coby protikladu podobného souboru hrdinů, o němž ještě bude řeč – Judita tak bývá zobrazována po boku Jáel a Ester.¹⁵⁷ Jiným důvodem mohla být ale i dobově aktuální naléhavost příběhu jako kritiky opilství. (podle biblického příběhu Holofernes usnul poté, co se opil). Ve stejné době totiž rostla i popularita podobně interpretovaného námětu Lota svedeného vlastními dcerami, u nějž malíři jako Albrecht Altdorfer nebo Lucas Cranach zdůrazňovali erotický rozměr příběhu starce podléhajícího skrze víno něžnostem svých mladých dcer, aniž by nějak akcentovali účelovost příběhu ve Starém zákoně a nutnost zajistit ovdovělému Lotovi potomstvo.¹⁵⁸

Juditu ovšem najdeme v kontextu nebezpečných žen už mnohem dříve. Už jsem například výše upozornil na anonymní báseň, která se stala předlohou pro malby v kostnickém domě U vřetene, kde se vítězství židovské hrdinky ocitlo hned vedle příběhu Vergilia zavěšeného v koši a Aristotela osedlaného Phyllis.¹⁵⁹ Příslušný medailon v kostnickém domě zachycoval muže ležícího na posteli, jemuž kladla na krk meč žena doprovázená dvěma rytíři. Scénu dobře identifikoval nápis zachycený na kopii v 19. století: „OLOFER WART VERSCHNITTEN“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Náčrt analýzy této Judity jsem publikoval v DIENSTBIER 2017b, 136.

¹⁵⁷ SCHROEDER 1971, 173–178. Ester, Judita a Jáel se objevují až v druhém rozšířeném kánonu, který podle Schroedera patrně vznikl v 15. století někde v Německu, zatímco první, v němž se biblické hrdinky neobjevují, a místo toho zde najdeme antické příklady vládkyň a bojovnic vychází patrně z díla francouzského básníka Eustacha Deschamps (90. léta 14. století), srov. SCHROEDER 1971, 168–173.

¹⁵⁸ BLEYERVELD 2000, 71; OZMENT 2011, 231–235.

¹⁵⁹ Citováno dle SMITH 1995, 138: „*Virgilius, wart betrogen mit valschen sitten. Olofer versnitten; dár war ouch Aristoteles von eim wibe geritten*“

¹⁶⁰ WUNDERLICH 1996, 144–145.

O něco pozdější případ spojení tématu moci lásky s vyobrazením Holoferna setnutého Juditou představuje jihoněmecká *minnekästchen* z doby před polovinou 15. století uchovávaná ve Franziskanermuseum ve Villingen-Schwenningen (Bádensko-Württembersko).¹⁶¹ Na delších bočnicích se nachází dva muzicírující páry. Na přední straně je to král s královnou v uzavřené zahradě, jež doprovází jednorožec (u ženy) a lev (u muže). Na straně zadní pak milenci koruny na hlavě nemají a na své nástroje hrají v lese u fontánky. Obvyklé erotické čtení motivu společné hry na hudební nástroje potvrzují i kratší bočnice – známá je především pravá, na níž královna čese strom obsypaný ztopořenými faly.¹⁶² Muž s módním kloboukem na hlavě vyřezaný na levé bočnici pak stojí mezi dvěma stromy, z nichž listy jednoho připomínají svým tvarem vulvy.¹⁶³ Konečně víčko skříňky pokrývá řezba s velkým městem na levé straně a stanem na pravé straně, v němž se žena sklání nad korunovaným mužem ležícím v posteli. Přítomnost další ženy (služky) a meč v ruce ženy stojící nad králem dokládají, že jde opravdu o vyobrazení Juditina příběhu. Kontext příběhu, to, jak je zařazen výjev s Juditou do souboru ostatních obrazů, ukazují i k jeho interpretaci – jestliže bočnice vypovídají o síle erotického pouta mezi mužem a ženou, v ideální (jednorožec spojovaný s panenstvím zkrocený u nohou ženy a lev, symptomaticky spojený s odvahou ležící u nohou muže) a snad i méně ideální podobě (penisy rostoucí na stromě jsou zcela v moci ženy, která je trhá a zjevně se nespokojuje s jediným z těchto plodů), tak víčko symptomaticky ukazuje na erotickou moc ženy nad mužem.

Zařazení Judity mezi topické obrazy mocných žen potvrzují i další výtvarná díla, která jsou jen dalšími metamorfózami ikonografické tradice přítomné již v kostnickém domě u vřetene. Rád bych v tomto smyslu upozornil především na dvě švýcarské textilie z počátku 16. století. První je vyšívaný ubrus z roku 1510 v Historisches Museum v Bernu. Akantové rozviliny vyplňující jeho plochu na něm vymezují čtyři medailony s figurálními scénami – na ubrusu se tak vedle sebe ocitly scény Samson a Dalila, Judita stínající Holofernovou hlavu, Vergilius v koši a Aristoteles osedlaný Phyllis.¹⁶⁴ Podobná sestava zdobí i tapisérii z roku 1522 nacházející se ve Schweizerisches Landesmuseum v Curychu – rostlinné ornamenty skrývající prchajícího jelena obkružují patero medailonů s obvyklou sestavou zhoubných žen – Samson a Dalila, Judita a Holofernes, David pozorující Betsabé, Šalamoun uctívající modly a Vergilius uvězněný v koši.¹⁶⁵

¹⁶¹ WURST 2005, 336–341, Nr. 4.10.1; KOHLHAUSEN 1928, Nr. 82

¹⁶² Ke kontextu stromů, na nichž rostou faly srov. JONES 2002, 268–269; HOCH 2006; MATTELAER 2010. Skříňka z Villingen-Schwenningen je zde často zmiňována.

¹⁶³ WURST 2005, 338. Tento výklad není ale nezbytně nutný. Komparace jsou poměrně omezené, na bočnici s mužem se navíc objevují stromy hned dva a listy s tvarem připomínající ženský orgán má jen jeden.

¹⁶⁴ BLEYERVELD 2000, 40–42, obr. 9.

¹⁶⁵ BLEYERVELD 2000, 40–42, obr. 10.

Výtvarná díla ze začátku 16. století přitom potvrzují i fakt, že u Judity byl stále častěji akcentován erotický rozměr příběhu, čemuž patrně odpovídá i stoupající četnosti obrazů jejího hrdinského činu. Albrecht Altdorfer ji tak někdy ve 20. letech 16. století nakreslil a vyryl jako bosou ženu jen nedbale oblečenou do šatů sotva zakrývajících její nahotu,¹⁶⁶ Sebald Beham, který zpracoval stejné téma od 20. až do 40. let hned několikrát, už ji neváhal zobrazit zcela nahou.¹⁶⁷ Do dvou cyklů žen ovládajících muže Lucasa van Leyden – většího (1516–1519) a menšího (1520–1530) — se sice Judita na rozdíl od obdobně vykládané Jáel nedostala, autorův zájem však dokládá jeho kresba, která byla později reprodukována Janem Saenredamem. Nápis této reedice pak obraz jasně obraz interpretují coby alegorii moci slabšího pohlaví nad muži.¹⁶⁸ V Leydenově okruhu vznikla i pozoruhodná grafika s vyobrazením nerovného páru dnes uložená v British Museum v Londýně.¹⁶⁹ Obraz Judity v ní hraje důležitou roli potvrzení celkového smyslu: starý muž sedící na pelesti postele objímá na grafice nahou mladou ženu, která vytahuje mince z jeho měšce a podává je vedle stojícímu mladíkovi. Vedle stojící šašek ukazuje jak na nerovný pár, tak na smrtku vykukující z okna. Zároveň tak však ukazuje i na výjev vyřezaný do čela postele: Juditu držící meč a hlavu nešťastného Holoferna. Judita se zde tak stává symptomem oklamání muže ženskou krásou a příběh dostává roli předobrazu toho, co se stane starému muži v centru obrazu. Ten ztratí zjevně nejen své peníze, ale promarní i svůj život, jehož konec už ohlašuje smrtka čekající za oknem. Postel je tak na grafice bojištěm, v němž i obvykle dominantní muž může se svou partnerkou snadno prohrát.

Popularitu Juditina obrazu pak v době počínající renesance dokládá celá řada jejích vyobrazení na malbách Lucase Cranacha a jeho dílny. Ty sice bývají tradičně vykládány coby alegorická vyobrazení triumfu reformované víry nad nespravedlností a bezbožností katolických oponentů a v biblické hrdince tak bývá hledána až jakási patronka sílícího protestanství,¹⁷⁰ ale nabízí se otázka, zde obraz neměl být kromě vítězství ženy-církve i mementem moci žen nad muži podléhajícími chťiči. Ukazuje k tomu srovnání s obrazem Salome s hlavou Jana Křtitele, který patřil k dalším populárním námětům Cranachovy dílny. Ne vždy lze totiž v rámci zpracování obou témat najít rozdíly mezi koketní Salome a cudnou Juditou, jak se to třeba podle velikosti výstřihu šatů obou žen pokouší ukázat někteří autoři.¹⁷¹

¹⁶⁶ MIELKE 1988, 248–249.

¹⁶⁷ MÜLLER/SCHAUERTE 2011, 249–251.

¹⁶⁸ BLEYERVELD 2000, 95–115 a 167. Rytinu vydanou kolem roku 1600 doprovází dva nápisy, latinský: „*Vincit inermis genus fortissimo corpora bello. Cum Deus in sontes horrida bella mouet*“ a ještě více vypovídající holandský: „*Het zwakke geslacht overvint de krachtigste kerels in oorlogstijd wanneer God met zondaars een gruwelijke strijd aanbind.*“

¹⁶⁹ Lucas van Leyden – okruh, Starý muž a nevěstka, cca 1530-1550, British Museum inv. č. 1845,0809.1012.

¹⁷⁰ OZMENT 2011, 226–229; BÜCKEN 2010, 56–57.

¹⁷¹ MESSLING 2010, 212–213.

V českém kontextu je přitom pozoruhodným vodítkem podoba tří obrazů anonymního Cranchova žáka, Mistra IW, s tématy Judity, Lukrécie a Salome. Pravděpodobné spojitosti obrazů Lukrécie a Judity si povšimla již Magdalena Hamsíková, třetí obraz Salome byl představen až na nedávné výstavě Lucase Cranacha a jeho následovníků v pražské Národní galerii.¹⁷² V obrazech není nutné vidět jen jednoznačné podoby reprezentací ctností (statečnosti a cudnosti), řada detailů naopak svědčí pro bohatější soubor významů. Jsou to třeba Juditiny prsty pohrávající si s Holofernovými vlasy (ruka na vlasech volně nespočívá ale jednotlivé prameny vlasy obtáčí) nebo její ústa vytočená do mírného úsměvu, podobně jako tomu je u koketní Salome. Juditu a Salome lze jen na základě jejich oblečení a fyzické podoby rozlišit jen stěží – kromě úsměvů jsou si podobné šaty obou žen s výrazným výstřihem, který je zároveň odlišuje od Cranachových obrazů světic, jak je najdeme třeba na fragmentech Svatovítského oltáře nebo i portrétů členek saské knížecí rodiny. Sofistikované výklady snad až příliš jednostranně spojující smrt Jana Křtitele s katolickou tyraní pak konkrétně v případě obrazu Salome od Mistra IW oslabuje přítomnost drobného medailonu srdce prostřeleného šípem na jejím krku.¹⁷³ Salome Mistra IW tak lze spojit s ambivalentní rolí mocných žen, v širším výkladu vyjadřující sílu a nebezpečí lásky, jak jsem na to už dříve upozornil. Jak ostatně veršuje už vzpomenuť staročeský autor: „*A hlava svatého Jana ženě plesající dána. Žena otce k tomu zbudi, že z pravdy keřivdu přisúdi*“¹⁷⁴ Nelze ale použít tento výklad i na podobný obraz Judity?

Žirovnická malba Judity v tomto světle jistým způsobem předznamenává obrazy nastupující renesance, doby o čtvrtstoletí později. Zároveň samozřejmě přímo navazuje na zahraniční tradici zájmu o tento příběh, jejíž kořeny jsou pevně spojené s topem mocných žen. Velmi pravděpodobně to byl právě tento důvod, proč téma zajímalo už před van Leydenem i další mistry grafiky, především Israhela van Meckenem. Podobně jako na Meckenemových grafikách je na Žirovnici do protikladu scény vraždy postavena samotná Betulie, z jejíchž hradeb už na kůlu trčí Holofernova hlava. Oproti grafice žirovnický malíř celý příběh propojil s krajinou komponentou podobně jako je tomu i na dalších scénách v místnosti (Paridův soud, lov, vlastní vyobrazení Žirovnice). Coby vzor pro Betúlii navíc použil vyobrazení Tróje z grafiky Mistra nápisových pásek, která se stala předlohou pro sousední výjev Paridova soudu. Ukazuje to shodný prvek vodní brány mezi dvěma věžemi, před níž kotví lodička, který se objevuje jak na grafice, tak na žirovnické malbě. Tento drobný detail spojující obě vyobrazení jen podtrhuje přesvědčení, že žirovníční malíři chápali výjevy v místnosti harmonicky, jako vzájemně se

¹⁷² Naposledy NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 196–199. KOTKOVÁ 2016, 140-143.

¹⁷³ BÜCKEN 2010, 58–59.

¹⁷⁴ LEHÁR 1990, 213.

doplňující části jednoho programového konceptu. Vzájemné porovnání jejich možných výpovědí tak odkazuje k tomu, jak mají být čteny. Obrátme proto pozornost k výjevu Paridova soudu. Ukáže se, že i ten je symptomem moci, kterou získávají ženy nad muži skrze milostný cit.

Paridův soud

Jak jsem už zmínil, podoba Paridova soudu na Žirovnici vychází ze dřevorezu Mistra nápisových pásek. Autoři maleb z něj přejali především postavení těl ústředních postav, bohyň a ležícího Parida. Předlohy se drželi spíše volně než otrocky. Bohyně v jejich pojetí ztratily ztuhlost původní grafiky, jejich těla se protáhla a po zádech jedné z nich se rozlily bohaté kadeře vlasů. Malíři volně přizpůsobili i drapérie postav, takže oproti dřevorytu působí uvolněnějším dojmem. Z „naškrobeně“ působících kaskád se volné cípy látky přeměnily spíše ve vlající oblouky podobné těm, které najdeme na vyobrazení turnaje na západní stěně místnosti. Oproti grafice zdvihá drapérie bohyní nahoru jarní větřík připomínající Warburgova pozorování o šatě *Nymfy* coby vyjádření touhy.¹⁷⁵ Sen šlechtice ležícího u fontány se tak naplnil roztoužením ještě před rozhodnutím, které z něj učiní jejího otroka. Snad právě tato touha mající v sobě něco z nedosažitelnosti proměnila i krajinu, v níž se výjev odehrává. Ta se stala uzavřenou zahradou a malíři museli této koncepci přizpůsobit i podobu města. Paridův soud se tak odehrává v implicitně definovaných kulisách zahrady lásky.

Zpracování příběhu na grafice i na nástěnných malbách ale v každém případě dobře odpovídá tomu, jak o příběhu mluví dobově nejpopulárnější verze příběhu Trójské války dostupná v *Liber destructionis Troiae* italského soudce a básníka Guida delle Collone. Ta byla nejen přeložena do němčiny a následně, již ve 14. století, vznikla i první staročeská verze. V době vzniku maleb pak existovaly hned dvě různé redakce staročeského překladu.¹⁷⁶ Středověké zpracování se od Homérovy verze liší v řadě bodů, třeba odlišnými hodnocením obou stran konfliktu – Trójané se ve středověku stali tragickými hrdiny celého příběhu a Guido i další autoři jejich činy vykládají s většími sympatiemi než činy Řeků. Priamovi synové tak dostali v románu úlohu vesměs pozitivních hrdinů, kteří však za některé své poklesky i špatná rozhodnutí svých nejbližších musí zaplatit nejvyšší cenu. Další odlišností spočívá v potlačení úlohy, kterou kdysi v příběhu měli bozi olympského panteonu. To se projevuje i na popisu Paridova soudu, který je transformován do ireálné podoby snu, jež se hrdinovi údajně zdál u lesního pramene, k němuž se

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN 2015, 65–71 a 81.

¹⁷⁶ DAÑHELKA 1951, 291.

dostal poté, co se hrdina ztratil na lovu svým společníkům. Lesní pramen, zobrazovaný jako fontánka, pak nechýbí skoro na žádném ze středověkých vyobrazení.

Když mu ve snu „*Mercuriáš*“ přivádí bohyně, aby rozsoudil, která z nich je nejkrásnější a náleží jí jablko, Paris zprvu váhá tento úkol přijmout, „*leč by ty se bohyně nahé přede mnú okázaly, abych, všecky údy jich opatře, pravý súd mohł vydati*“.¹⁷⁷ Svým požadavkem tak stanovuje hodnotový systém založený na tělesné kráse, na jehož základě zvolí i mezi nabídkami bohyní. Ty splní jeho přání a opravdu se mu nahé ukážou, čímž krása může splynout s hrdinovou touhou, resp. chtíčem. Proti tomu je do kontrastu postavena nabídka bohyní: Juno slibuje Paridovi moc, Pallas moudrost a Venus lásku.¹⁷⁸ Podobně jako u Herkulovy volby mezi ctností a rozkoší nebo obdobné volby ve snu Scipionově jde i u Parida o osudovou volbu, avšak s rozsáhlejšími důsledky – otevírá cestu k záhubě celé Troje. Paris se svým rozhodnutím vědomě vydá do moci lásky, unáší Helenu a takto spustí řetěz událostí vedoucích až ke skáze města. Středověcí autoři si to dobře uvědomovali a jak si zapsal Oldřich Kříž z Telče do jednoho rukopisu: „*Urit Amor Paridem, fit lis, Trojam rognus urit.*“ – „*Vzplál Paris láskou, vznikla rvačka, vzplána Trója na pohřební hranici.*“¹⁷⁹ Stejnou stížnost si ostatně v podobné době opsal spolu s *Písní o ženách*: „*Pro tebe také, lstivá ženo, Trója město jest zrušeno*“.¹⁸⁰ Osud Tróje se tak stává podobným exemplum, jakým jsou příběhy o nebezpečných a mocných ženách.

V souvislosti s žirovnickými malbami je tak možné dodat, že tak jako láska zvítězila nad Holofernem, vítězí i nad nešťastným Paridem. Ostatně v samotné *Trojánské kronice*, k níž obraz Paridova soudu nevyhnutelně odkazuje, se tento syžet zhoubné moci lásky mezi mužem a ženou opakuje hned několikrát: Helena se stává konečnou příčinou záhuby Parida, Briseida Troila a Polyxena Achilla.¹⁸¹ „*Neb jest ten obyčej horlivých milovníkuov, že milováním jsúce oslepeni, cti i všech puotek nešetříe, než jedno tobo vši pilností hledají, aby milíčkám svým se slibili, všebo dobrého zapomenúce,*“ povzdechne si v souvislosti s osudem zamilovaného Achilla autor české verze Trojánské kroniky.¹⁸² Achillova smrt, která opětovně přináší i krutou pomstu nešťastné Polyxeně, zároveň

¹⁷⁷ DAÑHELKA 1951, 68.

¹⁷⁸ V rukopise XVII B 6 Národní knihovny v Praze, z něhož byl pořízen přepis DAÑHELKA 1951, je písařská chyba – Pallas slibuje Paridovi nelogicky, že bude „*naymileyssie*“ (fol. 104r), ale ostatní rukopisy, například DG III 7, Strahovské knihovny, fol. 13v, uvádějí správněji, že Pallas jej učiní „*že vsiieb nayumieleyssiebo*“: Podobně je tomu i na grafice, která byla vzorem pro žirovnickou kompozici – Venuše nese pásek s nápisem „*O mea sunt dona amoris vincula*“, Juno „*Divicie mundi mea sunt dona dico tibi*“ a Pallas „*Tribus victoriam et praestatem ultra sampsonem*“, čili na rozdíl od českého překladu slibují zbylé bohyně bohatství a vítězství v boji. Právě tyto nápisy pak můžeme předpokládat v dnes prázdných nápisových páskách nad jednotlivými bohyněmi na Žirovnici.

¹⁷⁹ SOkA Třeboň, sign. A 4, fol. 128a.

¹⁸⁰ LEHÁR 1990, 214.

¹⁸¹ DAÑHELKA 1951, 171–172.

¹⁸² DAÑHELKA 1951, 202.

stojí jako exemplum hned vedle nešťastného osudu Tróje i v německé básni, jež se stala inspiračním zdrojem pro sestavu hrdinů v kostnickém domě U vřetene.¹⁸³

Pro podobu a možné kontexty žirovnického Paridova soudu existuje v zahraničí několik analogií. Asi nejbližší najdeme v Lübecku, v měšťanském domě na adrese Aegidienstraße 35, kde se v nice v přízemní části domu dochovaly fragmenty nástěnné malby právě s motivem Paridova soudu. Malba vznikla patrně někdy mezi lety 1483 a 1495, kdy dům vlastnil knihvazač Mester Johan Munzer.¹⁸⁴ Natočení jedné z malovaných nahých bohyň ukazuje, že i autor lübeckých maleb vyšel ze stejné předlohy jako autor těch žirovnických, grafického listu Mistra nápisových pásek. Výjev je pak podobně jako na Žirovnici rámován rostlinným ornamentem na bočních stěnách niky. Z maleb dnes bohužel zůstaly jen roztrášené fragmenty a mimo niku se žádné nedochovaly, takže ani nelze říct, zda výzdoba niky byla nebo nebyla součástí širšího programu. Za povšimnutí však minimálně stojí přítomnost vyobrazení vousatého muže, který pije z poháru a přihlíží výjevu z křoví v pravé části niky. Vzhledem k jeho široké tváři s výrazným baňatým nosem tu podobenství o moci lásky nejspíš nabývalo groteskního významu snad ve smyslu kritiky opilství. Mužovo tělo zaniklo v poškození maleb, ale jeho zkarikovaná tvář s pohárem pozdvihnutým k nosu lze snadno vyložit jako symptom voyerismu. Velké oči tohoto zdeformovaného satira se tak pasou na snad ještě protáhlejších tělech bohyň, které se autor lübeckých maleb pokusil rafinovaně erotizovat podobně jako autoři maleb žirovnických. Prostředí, elegantně natočená bohyně, která se k divákovi obrací zády si tak přes předloktí otáčí cop vlasů, který by jí jinak padal přímo přes zadek. Křivka copu uhýbá a zdůrazňuje nahé tělo; drapérie se změnila ve vlasy, fetišistický předmět touhy středověkých lidí už od časů trubadúrů.¹⁸⁵

Další analogií k žirovnickým malbám je výjev Paridova soudu z měšťanského domu ve švýcarském Luzernu na adrese Weggisgasse 14. Malby stylově už reagující na Dürerovu tvorbu vznikly podle datace zachycené při odkrytí v roce 1512.¹⁸⁶ Při totální přestavbě domu v roce 1924 byl výjev sňat a transferován do zemského muzea v Curychu. V té době už bohužel z původní renesanční podoby domu zůstala jen tato jediná malovaná stěna, takže ani v tomto případě nelze o původním programu výzdoby nic říct. Malíř luzernských maleb umístil ústřední výjev Paridova soudu na luzernské malbě umístěn zcela mimo reálný prostor do rostlinných rozvilin v analogii k rozvržení, které známe z dobové grafiky, např. z rytin Israhela van Meckenem.¹⁸⁷ Tento princip

¹⁸³ Citováno dle SMITH 1995, 139: „*Troyá diu stat und al ir lant war dur ein wíp zerstoeret. Achillí dem geschach alsam.*“

¹⁸⁴ MÖHLENKAMP 2002, 38–39; LÖFFLER-DREYER 2002, 59–60. Srov též údaje na portálu: Wand- und Deckenmalerei in Lübecker Häusern 1300 bis 1800, http://www.wandmalerei-luebeck.uni-kiel.de/testwebdb/receive/Histral_hlsch_00018072 (vyhledáno 13.2.2017).

¹⁸⁵ Odkazují k tomu např. česání WOLFTHAL 2012, 181–184.

¹⁸⁶ WÜTHRICH 1980, 133–135.

¹⁸⁷ RIETHER 2006, 270–271, kat. č. 133–134

dekorace byl v nástěnných malbách 15. a 16. století uplatněn vícekrát, u nás jej najdeme např. v malované místnosti na zámku v Dolních Kounicích, o níž ještě bude řeč.

Pro kontextuální srovnání role, jakou mohl hrát Paridův soud v širěji koncipovaném programu nástěnných maleb, jsou tak důležité především dva příklady severoitalské. Co do řazení scén i výběru motivů, se malbám na Žirovnici podobá především „*Sál lásky*“ (*Sala di amore*) na hradu Pietra (Breitenstein) poblíž Calliana v Jižním Tyrolsku.¹⁸⁸ Ve středověku hrad ležel na samém okraji někdejší německy mluvící oblasti a patřil k majetku turínských biskupů, kteří jej svěřovali svým vazalům. Jak prozrazují malované erby Balthasara Lichtensteina a jeho druhé manželky Brigitty von Sparnberg (Spornberg), malby musely vzniknout mezi lety 1468, kdy Balthasar hrad získal od turínského biskupa, a rokem 1478, kdy zemřel. Heraldická výzdoba sálu pak odkazuje nejen k majiteli a jeho manželce, ale i k zemským suverénům – v arkýři sálu se tak výrazně uplatňují erby turínských biskupů a Habsburků coby jihotyrolských vévodů. Nástěnné malby v „*Sálu lásky*“ se z větší části dochovaly, takže podobně jako na Žirovnici tu můžeme sledovat vzájemné vztahy jednotlivých výjevů. Zdejší obraz Paridova soudu provedli neznámí malíři podle druhé, pozdější verze grafiky Mistra nápisových pásek, mírně odlišné od té, která se stala vzorem pro Žirovnici.¹⁸⁹ Podle rozměru a zarámování se jedná o jeden z důležitějších obrazů malované výzdoby místnosti, již dominuje především rozsáhlé vyobrazení lovu na jelena na východní stěně. Další scény představují např. zápas muže s medvědem, Aristotela osedlaného Phyllis, kolo Štěstěny, Samsona zápasícího se lvem, či dvořany hrající karty. V řadě výjevů se výrazně uplatňuje i malovaná deska s erby majitele a jeho manželky.

Tyto obrazy pak dotváří nejrůznější marginální motivy, jako je šašek hrající na dudy nebo dva obrazy v nice pod obrazem lovu – na jednom učí straka cvrlikat muže uzavřeného v kleci,¹⁹⁰ na druhém je vyobrazena žena se dvěma kočkami coby ilustrace přísloví: „*Je to zlá kočka, která vpředu líže a zezadu škrábe.*“¹⁹¹ Součástí programu ale nejspíš tvořily už od počátku i dva výjevy namalované naproti sobě v navazujícím arkýři – dobře zachovaný výjev Šalamounova soudu a naopak dnes jen stěží čitelná malba představující patrně Šalamounovu odpověď na hádanku položenou mu královnou ze Sáby.¹⁹² Jednotlivé scény pak rozděluje a zároveň mezi sebou logicky

¹⁸⁸ WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, 31–35; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013.

¹⁸⁹ Reprodukuje WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013.

¹⁹⁰ Nápis, který drží straka v zobáku je špatně čitelný. WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013, 263 čte „...*ich dich chlafn lere?*“ a další kus pak „*lehre ich dich schwatzen*“

¹⁹¹ K vysvětlení motivu a jeho interpretaci viz níže.

¹⁹² Část literatury o těchto malbách předpokládá, že vznikly až za dalších majitelů hradu, rodiny Trappů, kteří hrad drželi od 80. let 15. století. WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013, 267–272, ale podle mého názoru přesvědčivě dokazuje, že malby jsou současné s těmi v sále.

propojuje zelená vegetabilní dekorace, iluzivní drapérie i heraldická výzdoba malovaná v medailonech pod stropem vztahující se k významným rodům jižního Tyrolska.

Obrazy v sále můžeme pro jednoduchost rozdělit na dva druhy: malby-exempla, představující jádro nějakého příběhu s morálním poselstvím nebo vizuální reprezentaci přísloví, a pak malby ukazující výjevy ze šlechtického života (lov, hra šachů). Exempla především odkazují k milostnému vztahu muže a ženy, což se patrně odráží i v podobě erbů majitele a jeho manželky: alianční erby Liechtensteinů a Sparnbergů totiž drží a k sobě naklání žena, dost možná symptomatický odkaz na mocnou Paní Minne objevující se na jiných výtvarných celcích.¹⁹³ Mezi exempla patří především svérázná interpretace oblíbeného příběhu o Aristotelovi osedlaném Alexandrovou milenkou Phyllis,¹⁹⁴ ale i scéna v níž Samson před očima dívky z města Timnata zabíjí lva – obraz poukazuje nejen na Samsonovu sílu ale implicitně i na pozdější zradu pelištejské dívky, kterou si hrdina vyvolil za manželku. Ta ho totiž později zradila, když prozradila třiceti Pelištejcům odpověď na Samsonovu hádanku, o jejíž správné řešení s nimi hrdina uzavřel sázku.¹⁹⁵ Hádanka „*Ze žrouta vyšel pokrm, ze siláka vyšla sladkost*“ totiž odkazovala právě na zabitého lva, v jehož mrtvole se usadily včely, jejichž med hrdina později jedl. Obraz, v němž Samson zabíjí lva před dívkou z Timnaty, tak v sobě vlastně zhušťuje několik časů biblického příběhu bez ohledu na znění v Knihy Soudců, z nějž plyne, že činu nebyl nikdo přítomen a tedy ani dívka z Timnaty. Anachronická přítomnost dívky na obraze tak neznamená nic jiného než prefiguraci pozdější zrady, které se tato žena dopustí a v širším hledisku i předzvěst zrady Daliliny.

K vztahům mezi muži a ženami se na hradě Pietra vyslovují i výtvarné podoby přísloví v nice pod malbou lovu: straka byla chápána jako povídavý pták,¹⁹⁶ čemuž odpovídají dobově obvyklá pojetí žvanivosti coby typicky ženské vlastnosti.¹⁹⁷ Obraz představuje navíc typický prvek převráceného světa, v klínce není zavřen pták ale muž. Negace ustáleného pořádku se tak oklikou vyslovuje k tomu, jak má tento pořádek vypadat. K vlastnostem žen se ale vztahuje i

¹⁹³ Mohlo by jít rovnou o odkaz na Frau Minne, jak o tom budu mluvit dále v textu.

¹⁹⁴ Filosof je zde zobrazen s královskou korunou. Třebaže Aristoteles není někdy jmenováno, jako ve Scala Celi Jana z Gobi, srov. SMITH 1995, 68, neznám verzi, která by mluvila o tom, že podvedený muž je král.

¹⁹⁵ Kniha Soudců 14, 14-20.

¹⁹⁶ Na žvanivost straky ukazuje emblém straky v kleci na kropíři koně Marxe Walthera, které podle své turnajové knihy použil při turnaji v Ulmu v roce 1488, viz HUBER 2014, 70. Nad klecí je zde nápis: „*Hetzzen lassent nit ir schwetzen*“ čili „*Spěch ti nedá příležitost si poklábosit*“, což je zjevný odkaz k povídavosti ptáka. Podobnou roli má ale i straka i v jednom z příběhů *Kroniky sedmi mudrců*, kde straka umí latinsky a řecky a žaluje na nevěrnost ženy hlavního hrdiny, KOLÁR 1985, 51–55.

¹⁹⁷ Toto přesvědčení se opíralo i o názory učenců a církevních autorit. Pierre Abélard dokonce spekoval, že žvanivost žen má fyziologický základ – ženy mají podle něj citlivější a ohebnější jazyk, který inklinuje k pohybu a vytváření slov, NEWMAN 1995, 23–24. Výtvarné vyjádření získalo toto přesvědčení v obrazech žen klevetících v kostelech, z jejichž žvanění se raduje ďábel viz např. ROSEWELL 2008, 91. Na další podobná vyobrazení upozorňujeme v DIENSTBIER/FAKTOR 2015.

sousední přísloví o „zlé kočce“, která podle dochované nápisové pásky „*zprědu líže samet a zezadu škrábe vlnu*.“¹⁹⁸ Přísloví nemíří nikam jinam než na ženskou obojetnost a přetvářku – dobře to ukazuje emblém jednoho z rytířů v turnajové knize Marxe Walthera. Na kropíři koně je zde zobrazena bílá kočka obtočená nápisem s příslovím, zatímco v klenotu rytíře je vřetenem, coby typický předmět odkazující na ženskou práci.¹⁹⁹ Proradnost žen a koček byla pak srovnávána i na dobových příslovích, v rámci nichž se přitom o něco později mluví o tom, že ženatý muž je jako pták v kleci.²⁰⁰ V širším slova smyslu pak ukazují na úskočnost žen a jejich předpokládaný sklon ke lži a přetváře i výjevy v arkýři – jen nejmoudřejší z proroků Šalamoun může rozsoudit spor mezi dvěma ženami a stejně tak dokáže odpovědět na hádanku královny ze Sáby. Projevy všemocné vlády lásky však nechybí ani ve zdánlivě žánrových scénách – na okraji štvance na jelena sedí na jakémsi sedátku žena s bílým psíkem na klíně (pes byl chápán jako symbol věrnosti), jejíž postoj kontrastuje s účastí lovců na štvanci. Celý děj tak získává nereálný divadelní charakter, v němž lovecká zábava paradoxně propojuje odlišně pojednaný ženský a mužský svět. Poškozená scéna hry v šachy, kde proti sobě patrně hráli muž a žena, pak představuje jen další motiv, který byl chápán v erotickém smyslu.²⁰¹ Zdánlivě roztržštěné obrazy v Sále lásky na hradu Pietra tak jsou vždy jen symptomy konceptu *minne*, konceptu středověké lásky. Jinak tomu přitom zjevně není ani na Žirovnici, kde můžeme Paridův soudu směle položit k dalším symptomům všemocné moci lásky, které program maleb prostupují.

Než ale budu dále sledovat tuto linii výkladu, rád bych upozornil ještě na jeden Paridův soud, a sice na nástěnných malbách na hradu Issogne v Piemontu.²⁰² Jejich vznik souvisí s dobou největšího rozkvětu hradu, který nastal po roce 1487, kdy jej coby poručník svých nezletilých příbuzných získal převor Georges de Challant-Varey. Až do své smrti v roce 1509 převor hrad soustavně zveleboval a postupně jej přeměnil na pohodlné reprezentativní sídlo s rozsáhlou výzdobou tematicky odkazující na pozdně středověké zahrady lásky. Ráj na zemi neměly evokovat jen nástěnné malby uvnitř hradu, ale i náročně pojatý exteriér se zahradami a výtvarnou výzdobou na zdech, které ji obklopovali, či vlastní dvůr, na němž dodnes stojí originální železná kašna v podobě granátovníku. Ústředním motivem dekorace hlavního sálu dnes známého jako

¹⁹⁸ WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013, 263: „*huet Euche vor der katz die vorn sanfte (?) lechkt und hinden kratzt*“; MATTER 2013, 515 „*[hie sai]obst [---] di[e] katz die vorn [g]a[ern] [lech]kt und hi[---] [woll] kratzt*“

¹⁹⁹ HUBER 2014, 36: „*Das ist ein bösse katz, die ain vornen leckt und hinden kratzt*“ Další varianty přísloví uvádí WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013, 263–264 např. norimberský tisk z doby kolem roku 1500: „*huet d(i)ch vor den kaczen dy vorn lecken unde hinden kraezen*“.

²⁰⁰ Pro Itálii na ně upozorňuje MATTHEWS-GRIECO 2007b, 34.

²⁰¹ Takto jej najdeme především na nejrůznějších vyobrazeních tzv. zahrad lásky, o nichž ještě bude řeč. Známý příklad je především grafický list Mistra ES L. 214, jehož ústředním motivem je právě pár hrající šachy, SCHUTTWOLF 1998, 114–115, kat. č. 54. V šachách lze vidět nejen metaforu svádění ale i smrti, srov. HÖFLER 2007, 107. O vyobrazení zahrad lásky na nástěnných malbách bude ještě řeč níže.

²⁰² GABRIELLI 1959; GRISERI 1974.

Sál spravedlnosti (*Sala della giustizia*) v prvním patře se stal Paridův soud, který tvoří přirozený kontrast k erbů rodiny Challant-Varey umístěným na masivním krbu dominujícím protilehlé stěně místnosti. Ostatní stěny pak zdobí malované krajiny komponované coby průhledy z iluzivní architektury. Realita je na hradu Issogne promíchána s malířskou imaginací – fyzické výhledy z oken sálu soupeří s iluzivními malovanými prvky jako je např. skleněný sloup, nebo vlastní imaginární krajiny s vodními plochami, městy a kopci, v nichž se odehrávají nejrůznější lovecké výjevy. Nemělo však jít jen o prosté optické iluze odkazující k žánrovému smyslu, jehož by byla Paridův soud jen překvapivým doplňkem. V jedné ze scén kromě lovu na jeleny totiž vidíme na kopci tři prázdné kříže a i město v pozadí s centrální kruhovou budovou připomíná dobová vyobrazení Jeruzaléma. Bezstarostnost pomíjivých loveckých radovánek představených ve snovém duchu tak naráží na krutě zaplacenou Kristovu obět' na kříži. Bezčasí lovů má svůj konec, radovánky svou teleologickou úlohu. Paridův soud je proto na hradu Issogne velkolepým symptomem pomíjivosti, dočasnosti, zániku, který se neustále vznáší nad ideálem krajin prodchnutých zelenou barvou. Sen o lovu je tak předtucha konce, který čeká nejen na nešťastnou Tróju, ale i na každého z diváků. Součástí této všeprostopující melancholie ale musí být i výrazně umístěný erb majitele, který je součástí programu výzdoby. Uvidíme, že obdobné symptomy pomíjivosti jsou součástí i maleb na Žirovnici.

Baba a čert

Další z žirovnických exemplů odkazujících k moci lásky najdeme ve výklenku jediného původní okna v jižní stěně. Malíři zde proti sobě umístili dvě scény, které se obě dochovaly jen částečně: menší fragment na západní straně zachycuje dvojici líbajících se milenců, na lépe dochovaných malbách na stěně východní pak vidíme ženu s dvojzubcem, již na klacku opatrně podává boty postavice čerta zcela na okraji obrazu. V příspěvku z šedesátých let se Josefu Krásovi ještě nepodařilo tento námět rozeznat, byť už tehdy správně určil jeho úzkou vazbu ke kresbě z doby kolem roku 1400, která se nachází na západní stěně kostela sv. Jakuba v Libiši.²⁰³ Libišský výjev identifikovala o deset let později ve své diplomové práci Zuzana Všečeková, jako výjev „*Bába je horší než čert*“, který na základě práce o slovanských pohádkách Karla Horálka spojila se staročeským exemplem. Krása následně tuto identifikaci přenesl i na výjev žirovnický.²⁰⁴ Zjištění

²⁰³ KRÁSA 1964, 298–299, pozn. 34. K libišským malbám naposledy VŠETEČKOVÁ 2011, 193–206.

²⁰⁴ PLÁTKOVÁ 1974, 25; HORÁLEK 1968, 94–95. Josef Krása, s nímž Zuzana Všečeková (Plátková) svou práci konzultovala, pak krátce na to spojil s exemplem i žirovnický výjev, KRÁSA 1978, 293, pozn. 94 (zmínka o žirovnické verzi příběhu se v textu diplomové práce Zuzany Všečekové ještě neobjevuje). Veřejně svá zjištění Zuzana Všečeková publikovala, pokud vím, až v pozdějším článku PLÁTKOVÁ 1980, 172–173.

obou badatelů platí i dnes, třebaže se v poslední době vyskytly i jisté pokusy vykládat žirovnickou scénu jinak.²⁰⁵

K jakému příběhu ale obraz odkazuje? Jak uvidíme, jde o příběh, který se ve středověku objevuje hned v několika variacích. Jeho základní linie zní zhruba takto:²⁰⁶ Dábel zatouží rozbít manželství dvou milujících se mladých lidí, ale to se mu zprvu vůbec nedaří. Najme si proto babiznu, aby mu za odměnu nového páru bot pomohla. Baba se na každého z milenců obrátí samostatně. Nejprve s odkazem na své zkušenosti (některé verze mluví, že to byla vysloužilá nevěstka) namluví muži, že ho jeho žena už nemiluje. Dokonce ho prý chce zabít, aby se jej zbavila. Muž zprvu nevěří, ale pak v něm přeci jen vzklíčí pochybnosti.²⁰⁷ Ženu zase stařena vystraší tím, že muž ji chce opustit, protože už si našel jinou. Má mu proto ve spánku uříznout vlas coby součást lektvaru lásky. Když se tak v noci nešťastnice skloní s nožem v ruce nad svým partnerem, aby mu potají uřízla vlas do lektvaru, vystrašený a podezřívavý mladík pod vlivem babiných lží svou ženu zabije, a tím je konečně vyplněno ďáblovo přání.²⁰⁸ Zhnusení, resp. strach, ze zlé babizny pak vede ďábla k tomu, že jí slíbené boty raději podává na dlouhé tyči, aby s ní nemusel už nic mít. Exemplum tak získává svou vizuální podobu.

Pro interpretaci žirovnického obrazu je však důležitý i fragment, který se v okenním výklenku dochoval na protější stěně. I přes masivní poškození je jasné, že zde byl vyobrazen milenecký, líbající se pár doprovázený dnes prázdnými nápisovými páskami. Třebaže náplň této malby není možné pro chybějící partie přesně určit (šlo o předchozí část příběhu o zlé stařeně, nebo byl pár pojednán samostatně a vztahoval se tak třeba k něčemu dalšímu?), sémantický kontrast obou obrazů nelze popřít. Kdokoliv, kdo znal příběh o chamtivě babě, musel objímající se milence porovnávat s ústřední dvojicí nešťastných manželů z tohoto příběhu. Důsledky této juxtapozice jsou zřejmé: podobně jako jiné výjevy v místnosti se dva obrazy v okenní špaletě znovu vyjadřují k problematice jež má láska nad mužem a ženou, kolem něž se točí celkový program výzdoby. Negativní, do sebe obrácená sexualita baby přitom je přitom obecným symptomem pokažené sexuality v manželském svazku, jehož ideální podobu babizna

²⁰⁵ Diplomová práce DVOŘÁKOVÁ 2013, 69 tvrdí, že se nejedná o tento folklórní motiv, ale o scénu „Sličná čertice“. Bohužel autorka opřela toto své přesvědčení o sloupek „Žbluňk do historie“ ve Zpravodaji Městského úřadu Žirovnice, nikoli o odbornou literaturu. Vůbec pak nezohlednila podobu malby, kde jsou předávány boty na klacku jasně patrné. Přes celkové výborné hodnocení, jež se práci dostalo, tak s názorem autorky rozhodně nelze souhlasit.

²⁰⁶ Z mnoha zpracování příběhu, které se mezi sebou v detailech liší, jej budu pro jednoduchost vyprávět podle vyprávění Martina Luthera v jeho *Tischreden*, srov. AURIFABER 1593, 310–311.

²⁰⁷ AURIFABER 1593, 310: „*Der Mann spricht: Das kan nicht wahr seyn. Ich weiß daß mein Weib mich herzlich lieb hat. Neyn, spricht das alte Weib, sie hat einen andern lieb, und wil dich erwürgen unnd machet also daß der Mann sich für der Frauen fürchtet und alles böses besorget.*“

²⁰⁸ V některých verzích pak muž zabíjí i sám sebe např. v Olomouckých povídkách, o nichž ještě bude řeč HAVRÁNEK/HRABÁK/DANĚLKA 1964, 334.

nemilosrdně ničí. Groteskni postava čerta pak není ničím jiným než metamorfózou slabého manžela, ovládaného ženou. Celý příběh coby symptom převráceného řádu pak odpovídá liminální roli maleb v okně, která je meta-marginální parodií exemplu a reprezentací šlechtických radovánek uvnitř sálu.²⁰⁹

K prokázání těchto tezí je nutné o něco překročit domácí tradici uměleckého výzkumu, která vychází především z Horákovy práce a její citace u Josefa Krásky a Zuzany Všeckové. V následujícím textu se proto pokusím celý výjev znovu zařadit do mezinárodních souvislostí. Na začátek je nutné upozornit, že samotná používaná terminologie – označení příběhu jako „*Bába je horší než čert*“, je čistě lokální.²¹⁰ V zahraničních folkloristických klasifikacích bychom příběh našli pod označením „*Old woman as troublemaker*“ nebo „*Old woman and devil*“.²¹¹ Šťastné není ani příliš úzké spojování příběhu se staročeským exemplum v tzv. *Olomouckých povídkách*.²¹² Příběh je v každém případě exemplum spíše v širším slova smyslu, než že bychom měli doklad o tom, že byl používán v kázáních, jde o rétorický argument, jak jsem o tom psal už výše v souvislosti s topem o moci žen. Sám olomoucký rukopis dokládá proces laicizace, kdy původně kazatelské pomůcky začaly žít vlastním životem v rámci středověké ústní i písemné tradice. V *Olomouckých povídkách* pak chybí charakteristický prvek všech vizuálních podob příběhu – baba si tu za svou lstivost vyslouží namísto bot jen „*pět šlínkuov grošov*“, které jí ďábel pro jistotu „*povrbne*“ z bezpečné vzdálenosti. Peněz si ale babice příliš neužije, protože ji čert tak trochu navzdory svému vlastnímu uznání, že „*již i ďáblové u pekla se tvé zlosti bojí*“, vzápětí odnáší do pekla.²¹³ Příběh o zlé babě, která si svou pomocí čertu vysloužila boty se ale objevuje v dalším staročeském textu, jehož vznik klade dosavadní literatura do konce 14. století – v divadelní hře o *Kristově zmrtvýchvstání a jeho oslavení*.²¹⁴ Zmínka o příběhu přichází v momentě, kdy čerti řeší lapidární problém, jak znovu naplnit peklo, které zůstalo nezvykle prázdné, poté co Kristus odvedl praotce do nebe. Rozhodnou se jej proto naplnit, co největším počtem hříšníků, jak je jen dokáží narychlo sehnat. Jedním z nových obyvatel pekla se tak stane i čarodějná baba Rebeka „*pruhatá jedem jako žába*“, kterou přivádí čert Vrbata. Čert svým druhům ve hře zároveň vysvětluje, proč mu trvalo tak dlouho, než babu přivlekl: „*Mějích, tovaryši, jiné činiti, chtě dva manžely*

²⁰⁹ K této roli marginality CAMILLE 1992, 41.

²¹⁰ Vychází z uvedení textu v Olomouckých povídkách: „*Tuto se píše rozprávka velmi pěkná o jedné babě čarodějně, jenž bieše horšie než črt. A ta jest manžely dobré v nenávist uvedla.*“

²¹¹ Srov. klasifikaci UTHUR 2004, 155, č. 1353 či klasifikaci F. C. Tubacha, kterou u nás přebíral DVOŘÁK 2016, 269–270, č. 53161. Na druhou stranu, jak bude ukázáno, se tento obrat používá pro rozšíření příběhu ve Skandinávii, srov. název článku ODENIUS 1984.

²¹² VŠETČKOVÁ 2011, 204. HORÁLEK 1968 to však takto explicitně neuvádí.

²¹³ PETRŮ 1957. Cituji ale dle HAVRÁNEK/HRABÁK/DAŇHELKA 1964, 333–334.

²¹⁴ Hra se dochovala až v tzv. Klementinském sborníku sepsaném mezi lety 1516 a 1526, ale literární věda ji datuje podle použitého jazyka právě do 14. století, byť připouští, že zde mohou být i mladší vložky, KOLÁR 1997.

*spolu rozlúčiti, a kedyž nemožech príľúdiťi, musich babě střeví káipiti, a onat' je ihned svadi, že ten muž svú ženu zabi.*²¹⁵ Vrbatova historika tedy není nic jiného než stručné převyprávění příběhu, který najdeme vymalovaný na Žirovnici a nakreslený v Libiši. Zároveň jde o doklad širokého rozšíření exempla v domácím prostředí. Anonymní skladatel hry se totiž zjevně spoléhal na to, že i takto zkrácený syžet bude pro diváky srozumitelný. Příběh o zlé babě a odměně (botách či střevících), které se jí za zlé skutky mělo dostat, tak musel být všeobecně známý.

Těžší je zodpovědět, odkud se k nám mohl příběh dostat. Pouze na okraj této otázky, na jejíž komplexní řešení zde není pochopitelně prostor, bych rád poukázal na některé střeoevropské prameny, v nichž lze hledat zdroj spíše než ve zpracováních španělských, jež kdysi zmiňoval Karel Horálek.²¹⁶ Je to především dosud opomíjená německá tradice. Za nejstarší zpracování příběhu se tu považuje latinská verze ve sbírce pohádek od Adolfa z Vídně z první poloviny 14. století a ve sbírce Johanna Herolda *Promptuarium Exemplorum* z první poloviny 15. století.²¹⁷ Příběh pak doznal široké popularity díky Lutherovi, který jej zmiňuje ve svých *Tischreden*.²¹⁸ Šíření syžetu ale není snadné podchytit, protože k němu podle všeho docházelo i orálně, jak dokládá skutečnost, že už předtím se stal součástí nejrůznějších divadelních produkcí vztahujících se k masopustu. Objevuje se tak především v tyrolské masopustní hře zapsané kolem roku 1480 a později, v roce 1545, v masopustní hře známého norimberského básníka Hanse Sachse, jehož jméno ještě vícekrát uslyšíme.²¹⁹

Příběh sám ve svých různých verzích pak je jen dalším projevem širšího přesvědčení o zlu a negativní moci která se ve starých ženách koncentruje. V pozdně středověké kultuře se tak o starých babách mluví jako o jediné pozemské síle, která je schopna přemoci a oklamat samotného ďábla. Tuto roli dokládají i další Sachsovy skladby. V jedné si kupec, který zaprodal svou duši Ďáblu zjedná na pomoc dvě baby, které zmlátí nešťastného čerta tak, že se raději obejde bez přislíbené duše. Další skladba pak vypráví smutný příběh pekelníkovy snahy se oženit – najde si sice bohatou babu, ale ta ho tak mlátí a týrá, že raději uteče zpět do pekla.²²⁰ Topos objevující se u Sachse má pochopitelně hlubší kořeny. Pokus o souboj s babiznou tak obvykle pro ďáblu dopadá tragicky už dřív tak jako ve skladbě *Das Jad von Wirtemberg* pocházející někdy ze 14. nebo 15. století.²²¹ Veršovaný text vypráví o smělém útoku ďáblů, kteří vyrazí do pole proti

²¹⁵ HRABÁK 1950, 50–51.

²¹⁶ GIBSON 2006, 133

²¹⁷ BEHRENDT/HAUCK 2011.

²¹⁸ AURIFABER 1593, 310–311

²¹⁹ KELLER 1853b, 497–511. K Sachsovi, který o rok později téma rozpracoval ještě do veršované podoby písně BEHRENDT/HAUCK 2011, 242–245.

²²⁰ GIBSON 2006, 134–135.

²²¹ KELLER 1855, 80–92.

osamocené staré ženě. Vše ale končí fiaskem, většina ďáblů je i se svým vůdcem babou pobita a ostatní se před ní zoufale snaží ukrýt v branách pekla. Básník končí výzvou: „*Kdo si chce přijít na nějaký lup z pekla, ten ať si vezme zlou ženu, pozná to pak i na svém kolíku.*“²²² Podobný syžet se znovu opakuje v karnevalových hrách třeba ve *Spil an von dreien pösen weiben, die nemen das vich vor der belle* vyprávějící o třech babách, které neváhají Lucifera obrát o jeho krávy pasoucí se přímo před branami pekla. Třebaže se vládce pekel pokouší této nestydaté krádeži zabránit silou, nakonec mu nezbyde nic jiného než se před agresivními babiznami zase spasit útekem do bezpečí svého opevněného království. Hra končí nářkem jednotlivých čertů stěžujících si na staré ženy, a naopak promluvou jedné z babizen jménem Harlire, která vypočítává všechno zlo, které prý umí baby způsobit.²²³

Tyto misogynní představy o starých babách získávaly na konci středověku i svou vizuální podobu a právě do tohoto kontextu lze zařadit i malby na Žirovnici a v Libiši. Jednou z nich je jednolist publikovaný v Augsburgu kolem roku 1475. Ilustrace ukazuje babiznu, která dlouhou vařečkou obrací na ústup armádu čertů vyzbrojených meči a štíty.²²⁴ V doprovodném textu vypravěč tvrdí, že viděl osamělou babu, jak svedla vítěznou bitvu s čerty. Text obsahuje didaktické poselství vysvětlující, proč je za každou cenu nutné se babám vyvarovat, které ve skutečnosti není ničím jiným než nářkem ďábla Nimmerguota z už zmíněné hry o třech zlých babách, které loupily krávy před peklem.²²⁵ Jiným příkladem je anonymní florentská grafika z doby okolo roku 1460, která zjevně kopíruje ztracenou dolnorýnskou předlohu patrně od Mistra nápisových pásek.²²⁶ Ukazuje absurdní scénu, v níž řada žen mlátí a věší ďábly, kteří se snaží zoufale uniknout. Moc se jim to ale nedaří a největší z ďáblů už se stal pasivní obětí, kterou baby poutají řetězem k velkému polštáři.²²⁷ I v dalších grafikách vzniklých po roce 1500 se vede ďáblům ve střetu s babiznou stejně mizerně. Je tomu tak třeba na jednolistu s dřevořezem Barthela Behama z doby kolem roku 1532 nebo na rytině Jacoba Bincka z roku 1528. Nejznámější z podobných vyobrazení pak vytvořil někdy před svou smrtí v roce 1536 Daniel Hopfer: trojice ohyzdných babizen zde valchami mlátí čerta ležícího na zemi. Vystrašený satanáš se už zmůže jen na zoufalý křik: „*GIB FRID*“.²²⁸

²²² KELLER 1855, 90: „*Wer nü nemen wil / Ain räub von der hell, / Der nem zu Im ain ubel weib, / So gesicht er an dem spreidt.*“

²²³ KELLER 1853a, 483–496.

²²⁴ GIBSON 2006, 133–134, fig. 76.

²²⁵ KELLER 1853a, 495: „*Sein zet hie mueß vertrieben*“ a na listu „*Sein tzeit müß hie vertreyben*“ atd. celkem jde o 22 veršů.

²²⁶ Bartsch 24, 150–152.

²²⁷ GIBSON 2006, 130–131, fig. 74. Jde zjevně odkaz na nizozemské přísloví, které se objevuje kromě několika vyřezávaných kostelních lavic i na obrazech Pietra Brueghela, srov. Ibidem, 130–132, fig. 73 a 75. K analogiím JONES 2002, 237–238.

²²⁸ GIBSON 2006, 136–138.

Pod zvalchovaným čertem leží na Hopferově grafice zlomený dvojzubec. Jde podle všeho o pekelníkovu zbraň, již mu baby přerazily při svém nelítostném útoku.²²⁹ Podobný dvojzubec ale drží v levé ruce i žirovnická babice, zatímco pravou rukou přebírá od čerta svou výslužku. Podobně jako u Hopfera je proto i dvojzubec na Žirovnici symptomem d'áblova podrobení. Čertova zbraň, jeho atribut, se dostává do rukou ženy a ukazuje tak, že je to baba, kdo nyní přebírá svou vládu nad zlem. Není se pak čemu divit, že žirovnický čert napůl zasunutý do jakési díry v zemi na okraji obrazu působí oproti svým dalším kolegům, kteří ve vedlejší kapli vlečou hříšníky do pekla, ubohým, vystrašeným dojmem. Pekelník je v zelené světnici zobrazen jako nuzák, starší vousatý muž s ustupujícími vlasy schovávající se vystrašeně před babou.²³⁰ Naopak na babizně stojící v centru obrazu bychom jakékoliv atributy sešlosti hledali marně – pouze oblečení naznačuje, že jde o starší ženu, obvyklé zavínutí vdaných žen a vdov chybí. Do stran rozčepýřené vlasy však dokládají, že nemá jít ani o mladou dívku, spíš implikují jakousi nenasytnou divokost této figury.²³¹

Tato nenasytnost ovšem není ničím jiným než symptomatickým projevem divoké, do své negace převrácené sexuality, která se za pozdně středověkými obrazy starých bab mlátících čerty vždy ukrývá. Zmlácený čert je totiž jen metamorfózou ušlápnutého manžela, který vůči své ženě nedokáže ubránit svou dominanci. Ukazují k tomu jak písemné prameny, tak výtvarná zobrazení. Třeba karnevalová hra o třech zlých ženách není jen neškodnou pohádkou o abstraktních postavách, ale archetypálním podobenstvím, které se vztahuje právě k manželství. Když si d'ábel Niemerguot spolu s dalšími svými druhy stěžuje na konci hry na nakládačku, již se mu od bab dostalo (a právě tento nářek se objevuje i ve zmíněném augsburgském jednolistu z roku 1475), mluví o společném životě s babou. Prý běda tomu, kdo na tomto světě musí trávit čas s babami, lépe by mu bylo umřít než upadnout do takového utrpení, protože „*pokud má ona zlou a mizernou povahu, běda mu, kéž by se nikdy nenarodil! Jestliže je totiž smutný, tak je ona veselá, když něco chce, tak ona to chce právě naopak, když chce jít, ona chce běžet, když chce česat, ona chce rvát vlasy...*“²³² Baba mlátící čerty je proto jen jednou z tváří pozdně středověké „*übel weib*“, zlé ženy, která dělá svému manželovi ze života peklo. Ukazuje na to i už zmíněný Behamův jednolist. Ten vypráví o čertovi,

²²⁹ Jakýmsi jednoduchým dřevěným dvojzubcem se brání i čert na Behamově dřvořezu, kde ho baba mlátí zlomeným klackem.

²³⁰ Vzhledem k poškození je zde scéna trochu nejasná. Dokonce se zdá, že čert sám přímo klacek s botami nedrží. Znamenalo by to, že skála je jakýmsi peklem, v němž by se schovávalo čertů více a boty by pak babě podával jen jeden z nich, zatímco další, dnes dochovaný satanáš, scénu jen vystrašeně pozoruje a lomí rukama.

²³¹ Tvář baby je podobně jako tvář čerta silně poničena rozškrábáním. Zdá se, že některý z pozdějších diváků maleb věděl moc dobře, kde se zde skrývá zlo, protože žádné jiné tváře postav nejsou v celé zelené světnici takto poškozeny.

²³² KELLER 1853a, 494: „*O lieben gesellen, we dem, der mit alten pösen weiben Sein zeit hie mueß vertrieben! Dem wär vil wäger der tod, Dann daß er käm in solcher not. Ist si übl und pos von art, We im, da ser nie geporn wart! Ist er traurig, so ist si fro, Will er sunst, so wil si so, Wil er gen, so will si laufen, Will er strälen, so will si raufen...*“

kteřý zatoužil po ženské společnosti, a vyrazil proto na faru (*Pfarrhof*, čímž se ale eufemisticky myslí spíše nevěstinec), aby si našel ženu nebo dvě. Setkání s babou, která ho nelítostně zmlátí, ale čerta Belzepocka od takových choutek rychle odradí. Skladba doprovázející dřevoryt tak končí varováním čtenáři, že kdo má jednu takovou kousavou potvoru doma, toho čeká jen bolest a muka, doslova prý zažije očistec a peklo už na zemi.²³³ Spojení čerta s ušlápnutým manželem odpovídají i vizuální analogie – na Binckově grafice mlátí baba čerta přeslicí, stejně jako to zlé ženy na grafikách Meckenemových.²³⁴ Použití přeslice totiž odkazuje (podobně jako na Žirovnici dvouzubec) právě na inverzi rolí pohlaví, které je v obraze přítomno.²³⁵

Stará baba je ale zlá právě v souvislosti se svou převrácenou ženskou sexualitou, jak neustále dokola opakují i texty, třeba i verše na Behamově jednolistu: *“Hüedt euch vor dem alten büren!”* Podle středověkých lékařských autorit mělo totiž zlo starých žen i svůj fyziologický důvod. U bab se už u nich prý krev nemůže vyčistit pravidelnou menstruací a zůstává tak zkažená v ženině těle.²³⁶ Ve světle tohoto přesvědčení je tak přirozené, že se chťíc obrací v závist, kdo ji může mít větší než nenasytná běhna?

Závist je tak skrytou vazbou mezi babou a milenci. Není náhoda, že personifikace Závisti se v této době zobrazuje právě jako stará žena tak, jako na Sachsově norimberském jednolistu z roku 1532.²³⁷ Dřevorez Georga Pencze, který tento výklad o dvanácti atributech závisti doprovází proto v souladu s textem představuje Závist jako starou nahou ženu s netopýřímí křídly a rohy. Scvrklé tělo babizny, z jejichž prsou vytéká hnis, a po jejíž kůži leze hmyz, je zároveň mementem pomíjivosti, která je se závistí v pozdně středověké kultuře pevně spojena. Lze přitom poukázat ještě hlouběji do výtvarného podvědomí středověké společnosti ke známé alegorii pomíjivosti Georga Erharta z Kunsthistorisches Museum ve Vídni (kolem 1470/1480). Nahá stařena, která zde tvoří kontrastní protiklad k nahé ženě a mladíkovi, není jen personifikací smrti a zániku. Oproti jiným srovnatelným juxtapozicím živých a mrtvých milenců na Erhartově sousoší chybí starý muž. Celá kompozice tak zůstává pozoruhodně nevyvážená, protože obraz rozpadu se soustředí jen na starou ženu.²³⁸ Stařena přitom přes mouchy, které usedly na její tělo, ještě zdaleka není potravou pro červy. Vyplazený jazyk a velké vytřeštěné oči upírající se na

²³³ Přepsáno přímo podle listu: *„Hüedt euch vor dem alten büren / Welcher hatt eyn solchen nagenden würen / Der man leydt mer peyn und quell / Er hatt hie Fegewr vnd Hell“*

²³⁴ RIETHER 2006, 261, kat. č. 121.

²³⁵ K přeslici coby genderovému atributu příslušejícímu právě ženě a její roli ve vizuálních inverzích JONES 2002, 262–233.

²³⁶ ROPER 1996, 220–221.

²³⁷ FRIESEN 2007, 104–107. Jako nestvůrná stará žena je ale závist zobrazena už na Giottových freskách v Areně nebo v rukopise *Le pèlerinage de la vie humaine* z konce 14. století v pařížské Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1130, f. 60v.

²³⁸ K těmto zobrazením SCHUTTWOLF 1998, 168–171, kat. č. 83 a 84.

diváka jsou totiž zároveň i symptomy zvrhlého chťiče poháněného právě marnou závistí.²³⁹ Této interpretaci nasvědčují i ruce babizny, jež na rozdíl od mladé ženy na druhé straně sousoší, nezakrývají stařenino pohlaví. Penczův dřevorez i Erhartova figura tak analyzují příčiny stařenina zla, ztracená sexualita převrací v jejím zkaženém těle chťič na závist, jež nesnese cizí štěstí.

Ta se projevuje i v našem příběhu – podle Lutherovy verze exempla o zlé babě, se totiž ďábel při své snaze zničit štěstí milenců obrátil právě na „jednu starou děvku.“²⁴⁰ Typ staré ženy tak splývá nejen s typem čarodějnice, ale i vysloužilé prostitutky a zároveň i kuplířky, s níž se v této době setkáváme v dalších textech i výtvarných dílech.²⁴¹ Naopak čert sám se z činitele děje proměňuje na pouhý atribut babizny v pravdě ďábleského apetitu. To ona sama se stává personifikovaným zlem, pravým čertem, jemuž vyrvala dvojzubec coby znak jeho moci. Tak jako všemocná moc lásky nachystala pád nešťastné Tróje, tak zvrhlý chťič babizny musí připravit o život i dva milence. Babizna je zároveň protikladem cudné a mladé Judity, která vytrestala chťič opilého Holofrena. Všechny tři obrazy – Judita stínající Holoferna, Paridův soud i exemplum zvané Bába je horší než čert jsou tak symptomy metamorfóz chťiče a lásky.

Je ovšem hned vzápětí nutné dodat, že grotesknost babizny příběhu nezapře jeho liminální charakter. Ten k příběhu bytostně náleží a ze zachovaných výtvarných památek se zdá, že byl vždy jeho výhradním kontextem. Dosavadní české bádání přitom doposud přehlíželo velké množství nástěnných maleb se zpodobněním tohoto příběhu ve švédských a finských kostelech, jejichž počet stoupá skoro ke dvěma desítkám. Námět se zde nazývá podle skandinávského jména babizny Sko-Ella (doslova Střevícová-Ella) nebo Titta-Grå.²⁴² Nejstarší malby s tímto tématem pochází z doby kolem roku 1480 a většina jich patrně vznikla ještě v průběhu 80. let 15. století. Téma v této oblasti podle všeho doznalo rozšíření především díky tomu, že patřilo do repertoáru zdejší slavné malířské dílny, kterou vedl Albert Ymmenhausen známější pod jménem Albertus Pictor.²⁴³ Po roce 1500 pak tuto tematiku najdeme i dílech dalších zdejších malířů, ať už byli s Albertem Pictorem dílensky spojení (kostel ve Viksta a malby vzniklé kolem roku 1503), nebo ne (tzv. Sjundeå-Espoo-Ingå mistr působící na samém začátku 16. století ve Finsku a později i ve Švédsku). Naprostá většina vyobrazení v každém případě vznikla v oblasti Upplandu nebo jeho bezprostředním okolí (kostel v Kumla spadají do sousedního Västmanlandu) případně ve Finsku v oblasti kolem Helsinek. Na švédských a finských

²³⁹ Srov. vyobrazení citovaná v pozn. 237. Závist v rukopise *Le pèlerinage de la vie humaine* přímo jazyk vyplazuje, Giottova závist má jazyk změněný ve velkého hada, který se obrací a zakusuje se stařeně do očí.

²⁴⁰ AURIFABER 1593, 678: „*Num hätte sie der Tenfel geren uneins gemacht daß sich der dieselben Eheleutlein nicht hätten so lieb gehabt und kömmet zu einer alten Huren*“

²⁴¹ Např. v listu Niklase Störa, Die Eulen-Beize z roku 1534, Německý dřevorez 1997, kat. č. 53. Srov. JONES 1982.

²⁴² MITCHELL 2011, 137; ODONIUS 1984. Vyobrazení přebírám z

²⁴³ MELIN 2009.

nástěnných malbách je ve vztahu k Žirovnici zajímavé především jejich umístění. Největší počet se jich nachází v předsíni kostela (*vapenbus*), v nadpraží vnějšího vstupu (Husby-Sjutolf, Viksta, Härkeberga). Tam kde předsíň nebyla se pak objevují nad vchodem přímo v lodi (Kumla). Spíše vzácněji je pak najdeme i nad vchodem do sakristie (Edebo) nebo nad oknem v západní části lodi (Esbo/Espoo ve Finsku). Znamená to tak, že farníci obraz obvykle spatřili, když opouštěli sakrální prostor kostela. Scéna se tak objevuje v podobných kontextech jako další marginální obrazy, třeba vyobrazení čarodějnic kazících a kradoucí mléko.²⁴⁴ V této pozici lze vidět i jistý didaktický smysl – exemplum ukazuje moc babiných lží, které mohou rozvrátit společenský řád. Obraz demonstruje, že ďábel není abstraktní bytost, ale jeho vtělením může být docela obyčejná pomlouvačná baba. Příběh sám pak je ve své hraniční pozici jakousi extenzí pořádku konstituovaného sakralitou prostoru a jeho ostatní výmalbou. Obraz je symptomem ritualizace odchodu ze sakrálního prostoru do prostoru, v němž si je potřeba dávat pozor na ďáblovy pletky. Zároveň se obrazy bab často objevují v zelených rozvilinách, které, jak ještě dále uvidíme, jsou patrně symptomem proměnilivosti světa, zelné divočiny, která se z podoby příjemné zahrady snadno může proměnit v nebezpečnou divočinu. Tak jako další podobné fenomény tak je i tento obraz „*zoufalým pokusem vnútit porádek chaosu venkovního sveta*“, zároveň je však i vpádem tohoto chaosu do řádu uvnitř.²⁴⁵

Podobné umístění je přitom zřetelné i u všech známých střeoevropských vyobrazení. Polský příklad se nachází na borduře graduálu Jana Olbrachta (kolem 1500) a čert zde prakticky splývá s okrajovou vegetabilní dekorací, bez charakteristického znaku páru bot na klacku by odkaz na tento příběh ani nebylo možné rozeznat.²⁴⁶ V každém případě i zde baba hraje roli komentáře, který má smysl jen vzhledem k obsahu uvnitř, je protikladem ústřední iluminace Zvěstování. V liminální pozici najdeme obraz i v Libiši, kde se nachází na poprsní západní kruchty, v jižním rohu lodi nad vstupem do podkruchtí. Budeme-li pak věřit knížce lidového čtení Aloise Josefa Landfrase *Kacafírek v kacabajce* (1848), že obraz s tímto námětem se ještě někdy před polovinou 19. století nacházel i v kadaňské bráně, tak i zde i zde byl umístěn v přechodovému stavu mezi bezpečím města a nejistým venkovním prostorem.²⁴⁷ V souladu s tím je proto nutné interpretovat i externí pozici žirovnického vyobrazení jako extenzi významových vztahů uvnitř místnosti. Jde o ironický komentář či dodatek k tomu, co má být řečeno ostatními obrazy zelené světnice.

²⁴⁴ MITCHELL 2011, 140–145.

²⁴⁵ DIDI-HUBERMAN 2017, 235

²⁴⁶ KRZYŻANOWSKI 1958, 92–93.

²⁴⁷ HORÁLEK 1968, 94.

Alegorie manželského původu

Ke třem výše popsaným scénám, které jsou každá svým způsobem variací na vrtkavost, nebezpečnost a pomíjivost spojenou s láskou, lze podle mého názoru přiřadit i další výjev ve východním rohu jižní stěny. Krása jej opatrně určil jako Šalamounův soud, ale o ten zde určitě nejde. Obraz představuje čtyři postavy – dva muže, staršího a mladšího, a dvě ženy, které doprovázejí dvě děti. Obě děti jsou však zjevně živé a mladík není hierarchicky nijak odlišen od staršího muže, který by měl být králem Šalamounem. Proti tomuto spojení dále hovoří, že u starého muže nenajdeme žádné atributy moci a ve scéně chybí i jakákoliv další vizuální vodítka, která by předpokládané biblické ikonografii nasvědčovala (například meč, jímž mělo být živé dítě rozetnuto, nebo Šalamounův trůn). Naopak výraznou část kompozice tvoří velké, dnes bohužel prázdné nápisové pásy. Ty zjevně sloužily k přesné identifikaci výjevu, takže bez jejich znalosti bude stěží kdy možné potvrdit, zda je jakýkoliv návrh na jeho identifikaci odpovídá intenci žirovnických malířů. K interpretaci malby v každém případě vede cesta jen skrze srovnání s dalšími památkami.

Blízkou komparaci nabízí jedna z maleb transferovaných z měšťanského domu v tyrolském Hallu, které se dnes nachází v innsbruckém Ferdinandeu.²⁴⁸ Soubor transferů pochází z malované komory jednoho z nejvýstavnějších domů města, který stojí na adrese Rosengasse 54. Jak si všiml již Vratislav Nejedlý, dochovaná výmalba se svým rozložením i tematikou velmi podobá Žirovnici a dalším českým zeleným světnicím.²⁴⁹ Skládala se z větších figurálních scén zasazených do zelených rozvilin, v jejichž rámci se uplatňují další, spíše drobnější motivy. Do Ferdinandea se podařilo přenést dvě větší, červenou bordurou rámované scény – Šalamounův soud a druhý výjev s muži, ženami a dětmi, který se velmi podobá zmíněné scéně Žirovnici. V rámci výmalby hallského domu se ovšem výrazně uplatňovala i malba sedící nahé ženy, již doprovázel poškozený nápis „*Miluješ mě nade vše...*“.²⁵⁰ Marginální roli naopak hrály menší výjevy zapletené do husté spleti rozvilin jako souboj dvojice mužů s meči nebo drobná postavička jednorožce namalovaná nad jedním z někdejších vchodů do místnosti.²⁵¹

Výjevu v jihozápadním rohu žirovnické zelené světlice se silně podobá právě druhá větší figurální scéna, která se z hallského domu zachovala. I ona zobrazuje dva muže, dvě ženy a dvě

²⁴⁸ K transferům ve Ferdinandeuzeum v Innsbrucku Mittelalterliche Wandmalerei 1970, s. 51–52 a HAMMER 1928, 135.

²⁴⁹ NEJEDLÝ 1993, 207–208.

²⁵⁰ Mittelalterliche Wandmalerei 1970, 52: “*Du . liebe(st) . mi(n) . vir . alle (...)*”: Konec nápisu je bohužel zničen. MATTER 2013, 517 čte “*Du lieben [wib] vir alle [...]*”.

²⁵¹ Transfery reprodukuje OBLEITNER 2012, Abb. 14–19.

děti a má podobnou kompozici k výjevu na Žirovnici, byť jisté rozdíly popřít nelze. V Hallu jsou děti nahé, hrají si s dřevěnými koníky a oba muži přicházejí na scéně z jedné strany (zleva) a nikoli ze dvou stran jako na Žirovnici. Význam hallské scény známe jen díky poškozenému nápisu představujícího konverzaci mladíka s jednou z žen. Mladík se ptá, čím jsou děti s tak rytířskou urozeností, resp. rytířským chováním, na což žena odpovídá, že děti jsou „naše“ (tj. žen) a „našich mužů“ (?).²⁵² Původně patrně dodávala cosi o podstatě původu obou dětí, ale v nápisu jsou některá slova ztracena, takže srozumitelná je jen část, kde žena vysvětluje, že „*všechno je podle přirozeného zvyku / manželství*“. Na základě tohoto nápisu tak byl výjev v rakouské literatuře určen jako alegorie manželského a nemanželského původu. Toto vysvětlení dobře odpovídá i dalším transferům z hallského domu. Především, jak jsem už ukázal v příkladě maleb na hradě Pietra, příběh Šalamounova soudu je nejen alegorií spravedlnosti či vladařské přetvářky, ale je soudem nad ženskou falešností vůbec. Symptomaticky tak odkazuje k tomu, že lži, ke kterým mají ženy tendenci může prohlédnout jen ten nejmoudřejší ze všech mužů.²⁵³ K nebezpečnosti žen se ale už podle nápisu vztahuje i sedící akt – ženská nahota má na pozdně středověkých výtvarných dílech především moralistní, didaktickou úlohu, která upozorňuje a na erotickou moc, kterou může žena nad mužem uplatňovat. Na konci 15. století se kromě už výše zmíněného Paridova soudu se tento aspekt projevuje i v celé řadě dalších námětů, ať už je to nahota koupající se Betšabé, nebo nahota alegorických ženských figur.²⁵⁴ Třebaže je jisté lze vyložit i jinak, k erotické moci ženy se symptomaticky odkazují i marginální scény – bojující mladíci, jež můžeme chápat jako další z metamorfóz turnajového klání o němž ještě bude řeč, nebo jednorožec, jenž může být uloven jen skrze čistou pannu. Ostatně podle některých středověkých „návodů“ na lov na jednorožce má být panna přímo nahá, aby mohlo být prý divoké zvíře lépe přilákáno a zkroceno její vůní.²⁵⁵ Zdánlivě nesouvisející figury vpletené do rozviliny v různých částech místnosti jsou tak ve skutečnosti spojené a jsou symptomem stejného fenoménu.

Scéna popisovaná coby alegorie manželského původu tak stejně jako další části výzdoby hallského domu odkazovala na faleš, která ve středověké teorii lásky hraje významnou (a dvouznačnou roli). Tento program je ale nutné chápat spíše otevřeně než jednostranně. Tak jako

²⁵² Mladík se ptá: „*Sagend. uns. ir. frawen. zart. wes. sind. die. kind. von. [b]oher. art*“. Žena odpovídá: „*Die. kind. send. unser. kind. und. unse[r]. man/ne [---]es. synd. und. das. kumpt. alz. vo(n). rebter. Ee. rat [---]*.“ MATTER 2013, 517 přepisuje trochu jinak, ale v tomto případě patrně nepostupoval dle autopsie, ale vycházel ze starší literatury. Děkuji Janu Honovi za jeho konzultace ohledně různých možných významů poškozeného staroněmeckého nápisu.

²⁵³ Jak ještě upozorním, podobnou roli hraje výjev i na malovaném dolnosaském stole z doby kolem roku 1400, který se dnes nachází v Musée Cluny, srov. KREMB 2016, 32–37.

²⁵⁴ Srov. např. dřevorez Mistra Caspera v němž mladík adoruje nahou paní Minne, SCHUTTWOLF 1998, 119–120, kat. č. 59, či deskový obraz z Kolína nad Rýnem, v němž nahá žena křese jiskry z křesadla na srdce uzavřené ve zlatené skříňce, JONES 2002, 208–209, Colour Plate 19. K nahé Betšabé BARTZ 1994, 77.

²⁵⁵ GOURLAY 1999, 90. Zde i odkazy na vizuální zpodobnění lovu na jednorožce s nahou pannou.

na Žirovnici, hradě Pietra, tapiserii Maltererů a dalších památkách, o nichž ještě bude řeč, i zde systém obrazů odkazuje k dialektice protikladů spíše než k jednomu jasnému stanovisku anebo postoji. Figuru muže proměněného láskou ve hlupáka lze totiž chápat nejen v misogynním smyslu, ale i jako oslavu transformační síly lásky, která umožňuje zkrotit divokost. Topos tak může stejně dobře být symptomem onoho pohříchu jen symbolického uznání ženiny role v manželském svazku. Je nutné si totiž uvědomit, že hallské obrazy jsou zároveň i symptomem přirozenosti – správné dítě bude na Šalamounově soudu poznáno podle přirozené reakce jeho matky, mladík na základě přirozeného chování prokoukl urozený původ obou dětí. Moc lásky je v tomto světle přirozeným principem světa, pudem, který nemá být nesmyslně potlačován, ale spíše zkrocen skrze jeho poznání.

Domnívám se, že podobnost obou scén v Hallu a na Žirovnici ukazuje, že i na českém zámku se jedná o „algorii manželského původu“. Zřejmý rozdíl mezi věkem obou žirovnických mužů, stejně jako mladíkova ruka natažená za zadek první ženy, zatímco druhá žena a starší muž jsou si více vzdáleni, naznačuje, že zde zároveň mohlo jít i o jakousi variaci na oblíbené téma nerovného páru či rozdílu mezi mládím a stářím. To je ovšem těžké soudit, protože ani v případě Hallu neznáme vzhledem k poničenému nápisu přesný smysl scény. Především z není jasné, jaký má na obrazu důvod přítomnost druhého muže, a proč byla kompozice zvolena právě takto – dva muži, dvě ženy, dvě děti. Význam obrazu tak zůstává více „roztržený“ než obrazy jiné, podstatné pro mě ale bude, že jeho symptomatika nevybočuje z toho, k čemu odkazují další obrazy v žirovnické zelené světnici, k nimž se obrátím v následujících kapitolách.

Lov na lásku

Jak ale zapadají do předchozí tematiky rozsáhlé obrazy lovu a turnaje, které vyplňují východní a západní stěnu žirovnické zelené světnice? Dosavadní literatura v nich neproblematicky viděla odraz každodenní reality šlechtických radovánek. Mohla se přitom opřít o četná vyobrazení loveckých scén i menších motivů v dalších zelených světnicích (Blatná, Houska, Zvíkov atd.). Obraz lovu coby šlechtické zábavy doložené v písemných pramenech se tak stal dokladem toho, že výmalba zelených světnic měla především funkci reprezentovat stavovskou příslušnost svých fundátorů.²⁵⁶ Konkrétně v žirovnických malbách lovu a turnaje tak byla hledána Vencelíkova snaha vyrovnat se ostatním panským rodinám, mezi něž chtěl protlačit i svůj vlastní rod. Tomuto pohledu by přitom zdánlivě nasvědčoval i útržek Vencelíkovy

²⁵⁶ KRÁSA 1965, 284.

korrespondence, který se dochoval v souboru písemností pánů z Hradce. Vencelík se v dopisu, napsaném v roce 1489 právě na Žirovnici, ohrazuje před Jindřichem z Hradce, že nezadržuje vodu ve svých rybnících na úkor svého souseda a hlavně neštvě zvěř v jeho lesích. Přiznává přitom, že zajíce loví i „s chrty a jinou myslivostí“, ale prý jen na svém. Přesto dopis uzavírá nabídkou, že Jindřichovi škodu odlovených jelenů a zajíců nahradí.²⁵⁷ Je tak velmi dobře možné, že Vencelíkova vášeň pro lovecké zábavy, hrála roli i ve výzdobě hradu. Lov se zde navíc neobjevuje jen v zelené světnici, rozsáhlou scénu s lovem na jelena najdeme vymalovanou i na nádvoří hradu hned vedle dnes z poloviny zničené malby sv. Kryštofa přenášejícího přes řeku malého Ježíška.²⁵⁸ Přesto všechno si ale myslím, že lovecká scéna v zelené světnici není pouhým žánrovým obrazem, který měl hradnímu pánovi pouze zpřítomnit jeho oblíbenou zábavu a prostřednictvím ní jej reprezentovat před dalšími šlechtici, kteří snad mohli být jeho hosty. Řada skutečností uvnitř obrazu ukazuje, že mimo prvoplánového smyslu v sobě scéna skrývá další odkazy.

Šašek

Jedním ze symptomů toho, že s žánrovým obrazem lovecké společnosti není něco tak úplně v pořádku, je zvláštní role dvou šašků uvnitř obrazu – jednoho přímo ve scéně lovu a druhého, který scéně přihlíží ze zádveří. Šašci totiž hrají v pozdně středověkém umění zvláštní roli, která umožňuje obracet a otáčet smysl obrazu.²⁵⁹ Tato zvláštní moc vychází z postavení blázna v rámci středověké společnosti, o němž Michel Foucault kdysi trefně konstatoval: „*Řeč blázna byla v předmoderní Evropě buď považována za úplný nesmysl, nebo za skrytou pravdu.*“²⁶⁰ Na blázna nebylo pohlíženo tak jak my dnes hledíme na duševně nemocného ubožáka, který potřebuje péči a případně musí být od „zdravých“ separován. Středověk v bláznovi viděl zvláštního tvora, napůl z jiného světa, který ale přesto do společnosti přirozeně patří. Jeho jinakost mu proto v očích ostatních dávala pozoruhodnou, lidskému rozumu cizí moudrost snadno odhalující nejrůznější na první pohled neviditelné vlastnosti každodenní reality. Podobný význam měla figura i ve výtvarném umění. Bláznova charakteristická podoba tak sice může být jedním z atributů šlechtice či vizuálním šumem žánrově chápaného výřezu reality, mnohem častěji z ní ale vyrazuje její specifická prorocká síla. Blázen stojí v roli ukazatele či komentáře významu a je tak bytostným

²⁵⁷ AČ XI, 500–501, č. 307.

²⁵⁸ Jde patrně o typické vyobrazení dobrého obra, které mělo tomu, kdo jej spatří zajistit, že ten den nezemře náhlou smrtí. K této pověře a jejímu rozšíření v Čechách nejnověji DIENSTBIER 2017c, kde odkazují na další literaturu.

²⁵⁹ Problémem jsem se pro domácí umění zabýval v práci DIENSTBIER 2016, zde i podrobněji další literatura. Z ní stojí ve vztahu k výtvarnému umění za to upozornit především na práce MEZGER 1981, LEVER 1992, SCHMITZ 1994.

²⁶⁰ FOUCAULT 1971, 13–14.

příkladem toho, co Georges Didi-Huberman nazývá (významovým) roztržením obrazu – je věčně v “pohybu“ – plný vzájemně se vylučujících alternativ svou samotnou existencí vybízí diváka k procesu interpretace.²⁶¹ Spíše než objektem, je tak figura šaška operátorem významu a často o něm platí to, co napsal Michel Foucault a sice, že jeho vlastní postoj či řeč neexistuje.²⁶² Meta-významová rovina, v níž se pohybuje, je tak v každém případě pro interpretaci celku zásadně důležitá. Šaškova přítomnost se stává otevřenou otázkou, výzvou pro diváka, jehož jistota je díky šaškově přítomnosti nutně otřesena – měl mít obraz sarkastický smysl, nebo je nepohodlná přítomnost blázna pouze okrajový žertík? Vědomá uzurpace, kterou má žert na svědomí, podvazuje naše pokusy vnutit obrazu jednoznačně pozitivní nebo negativní význam.

Příkladem tohoto procesu může být grafický list mistra Mistra E. S. známý jako Velká zahrada lásky.²⁶³ Do uzavřené zahrady, mezi hodující a veselící se mladé dvořany obou pohlaví se vmísila postava napůl nahého blázna (pod pláštěm rozepínaným jednou z dam je na grafice jasně patrný jeho odhalený penis) a vnáší tak zmatek a nekontrolovaný chtíč do scény zaplněné dvorskou láskou. Starší literatura tento subversivní vpád chápala jako negativní kritiku vycházející ze silící pozdně středověké měšťanské společnosti, která prý podezíravě a ironicky hleděla na výtvarné rafované dvorské kultury.²⁶⁴ Jak ale nedávno ukázal Stefan Matter, samotná sarkastická postava hlupáka zdaleka není v přísném rozporu s koncepcí dvorské lásky, *minne*. Řada literárních a výtvarných analogií ukazuje, že problematika „bláznovství pro lásku“ (*Minneterheit*) byla v rámci literatury vztahující se k *minne* i ve výtvarném umění intenzivně diskutována. Mohlo jít přitom, jak o kritiku špatné *minne* (např. spojování lásky s materiálním prospěchem plynoucím ze svazku), tak i o prosté přiznání, že hlupáky se díky moci lásky stávají jednoduše všichni. Postava blázna proto ve Velké zahradě Mistra E.S. a dalších grafikách konce 15. a začátku 16. století často zůstává otevřená, či Didi-Hubermanovými slovy roztržená, což se přímo jeví být strategií tvůrců těchto obrazů. Stefan Matter si zde vypomáhá termínem *Konversationsstücke* vztahujícím se nejen k pozdějším žánrovým obrazům 18. století, ale přímo i k tomu, že vlastním smyslem obrazu může být právě to, že má podněcovat tázání po smyslu námětu, jež zobrazuje.²⁶⁵

Škála významových odstínů, na něž blázen v pozdně středověkých obrazech odkazuje je poměrně široká. Najdeme jej třeba na vyobrazeních těžících z principu nerovného páru, kde slouží k zvýraznění symptomů nefunkčnosti vztahu – např. na známém obraze Quentina

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN 2005, 146–149.

²⁶² FOUCAULT 1971, 14.

²⁶³ List L. 115. HÖFLER 2017a, 110–111.

²⁶⁴ K tomuto názoru především MOXEY 1980. Podobně SCHUTTWOLF 1998, 117, kat. č. 56.

²⁶⁵ MATTER 2015, 348–353.

Matsyse z National Gallery of Art ve Washingtonu (c. 1520–1525) nebo na už zmíněné grafice z okruhu Lucase van Leyden.²⁶⁶ Stejně tak může přímo odkazovat k prostému chťiči at' už skrze marotu (šaškovo žezlo) nebo další předměty (klobásky, džbánky apod.) jako v grafice hlupáka a hlupačky od Sebaldy Behama.²⁶⁷ I v případě zamilovaných párů, však může být bláznova role obecnější a otevřenější nejrůznějšími interpretacím byt' nedochází k přímé interakci s ostatními postavami a blázen zůstává uzavřen do svého vlastního prostoročasu. Tak je tomu např. na celostránkové iluminaci, která doprovází dubnový kalendář v Breviaru Grimani (Paříž, kolem let 1510–1520).²⁶⁸ Obrazy měsíců v Breviaru Grimani vesměs na vysoké kvalitě kopírují obrazové kompozice dalšího slavného francouzského rukopisu, Přebohatých hodiněk vévody z Berry, dubnová scéna se však v obou rukopisech liší a šaška najdeme pouze v Breviaru Grimani. Dvorní blázen se zde vysmívá párům dvořanů, kteří se účastní jarní slavnosti. Jakou má ale v tomto obraze roli? Odkazuje snad na dvě ženy, které si hrají s psíky? Všiml si toho, že psíci v klíně sedících dam jsou „lapani“ v náručí dvou dam tak jako šlechtici, kteří kráčí spolu se svými partnerkami v pravé části obrazu? Nemůže být ale šašek spíše poukazem na proměnlivost a tedy i pomíjivost milostných zábav, kterým je vyhrazen jarní čas?²⁶⁹ Symptomatický význam rozkvetlého stromu, jako je ten, o němž se šašek opírá, coby metafory pomíjivosti života byl v každém případě obecně srozumitelný napříč nejrůznějšími kulturami. At' tak nebo tak, šašek v iluminaci Breviaria Grimani potvrzuje a usměrňuje čtení jarní scény jako projevu lásky, která po vládě nelítostné zimy zase získává moc. Období mezi dubnem a květnem náležející znamením Vah a Býka je totiž dobou Venušiny vlády, jak dosvědčuje třeba i známý Hausbuch.²⁷⁰ Na iluminaci v Breviaru Grimani je symptomů Venušiny vlády celá řada: procházející se páry dvořanů, psíci v klíně dam nebo třeba i papoušek, kterého na ruce nese žena na konci průvodu.²⁷¹ V šaškovi bychom sice mohli vidět jen dvorského blázna ve službách staršího muže (patrně objednavatele rukopisu), který se objevuje i na dalších výjevech měsíců, ale to by nevysvětlovalo, proč oproti dalším služebníkům stěží patrným v pozadí výjevu, blázen dostal v rámci dubnové scény tak výraznou roli zcela srovnatelnou s dalšími vyobrazenými dvořany. Význam šaškovy figury se tak nevyhnutelně vztahuje k převládajícímu symptomu, s nímž zároveň splývá – kritika milostného citu se stává jeho dialektickou podstatou. K *minne* nevyhnutelně patří *Minnetorheit*.

²⁶⁶ Srov. pozn. 169.

²⁶⁷ MÜLLER/SCHAUERTE 2011, 217, kat. č. 50.

²⁶⁸ Biblioteca Nazionale Marciana, Venice, Ms. lat. I 99, fol. 5v.

²⁶⁹ MEZGER 1981, 42.

²⁷⁰ WALDBURG WOLFEGG 1997, 36–37.

²⁷¹ Papoušek byl chápán jako pták úzce související s láskou, srov. pozn. 438.

Vraťme se ale ke dvěma šaškům na východní stěně zelené světnice. Předmětem mého zájmu bude nejdříve scéna vymalovaná v severovýchodním rohu, za iluzivním architekturou rámuující vstup do místnosti. Tento marginální prostor obrazů zůstal na okraji pozornosti Krásovy i další literatury. Souvisí to nejen s poškozením ústření postavy šaška, ale i s jistou „nezformovaností“ jednotlivých motivů, která brání před jednoznačným výkladem. Na první pohled jde totiž o slepenec nejrůznějších motivů postrádající jakýkoliv smysl. Kromě šaška hrajícího na buben, který se ve zvláštním, vratkém postoji (padá anebo tančí?) obrací směrem k hlavní lovecké scéně, zde najdeme i další menší drobné postavičky – zajíce hrajícího na dudy a psa s kočkou. K čemu se vztahují?

Především je nutné poukázat, že postava zajíce s dudami není bez výtvarných analogií, třebaže ani jedinou z nich se mi zatím nepodařilo objevit v bohemikálních umění. Zajíc tak nejlépe zapadá do zcela jiného času a prostoru. Patří totiž k poměrně časté motivice bordurové výzdoby francouzských a anglických rukopisů na přelomu 13. a 14. století.²⁷² Zvláštní zajícova aktivita patrně není ničím jiným než symptomem tzv. „obráceného světa“ neboli široké zásobnice výtvarných paradoxů, které subverzivně otáčí realitou a jsou stejnými významovými obrtlíky jako postava šaška.²⁷³ Tuto roli zajíce s dudami lze vysledovat díky komparacím v rukopisech. Pěkně to dokládá třeba křepčící pes, který tancuje na zajícovu hudbu (namísto toho, aby se na ušáka vrhnul a hned jej zadával) na okraji f. 13v francouzského *Speculum historiale* Vincenta z Beauvais (kolem 1295).²⁷⁴ Ostatně tato role přerostlých zajíců je v bordurách poměrně obecná, jak dosvědčuje bordurová výzdoba breviáře Markéty a Renauda z Baru, který vznikl v patrně v Metách mezi lety 1302–1305.²⁷⁵ Zajíc dudami zde hraje k tanci podivnému hybridnímu monstři se zvířecíma nohama, nestvůrným zadkem, jež tvoří psí nebo vlčí hlava, a lidským trupem. Marginální výzdoba ukazuje zajíce jako podvratný element i v dalších obrázcích otáčejících každodenní realitu bezstarostným způsobem na hlavu – jeden ušák sedí na nahém muži a troubí na trubku, další úspěšně zabíjí obrněného rytíře dlouhým kopím, jiný osedlal lva a teď zápasí s nebezpečným šnekokentaurem. Ještě další marginálie breviáře pak přináší převrácený

²⁷² RANDALL 1966, 109 uvádí devět příkladů, k nimž lze přiřadit celou řadu dalších vyobrazení zajíců hrajících na další hudební nástroje především harfy a trumpety. Tento výčet zdaleka není úplný, jak ukazuje autorkou necitovaný rukopis Verdun BM – ms. 0107, o němž budu ještě mluvit.

²⁷³ K vymezení a funkci srov. např. Verkherte Welt 1984; KUNZLE 1978. Příkladem tematiky maleb téměř kompletně založených na principu obráceného světa jsou scéna na faře v Ostermiething, srov. WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2015.

²⁷⁴ Cambrai MS 102, f. 13v.

²⁷⁵ Zimní a letní část breviáře se nechází v různých knihovnách, zimní v British Library, Yates Thompson 8, letní v Bibliothèque Municipal ve Verdunu, jako Ms. 0107.

obraz turnaje — v *tjostu* se střetávají opravdu podivní “bojovníci”: pes a zajíc, rytíř-pes sedí na zádech dalšího zajíce, rytíř-zajíc zas osedlal šneka s hlavou starce.²⁷⁶

Zajíc s dudami je tedy dalším pozoruhodným příkladem přežívání obrazového motivu jako už vzpomenuté exemplum o babě a botách, které ji musel dát čert. Na rozdíl od exempla však toto přežívání nesouvisí s textem, spíš dává tušit, že probíhalo v rámci výtvarné kultury nebo dokonce v rámci folklórního podvědomí středověku — jednoduše nelze vyloučit, že obecný obraz zajíce hrajícího na dudy nemusel být kopírován z jednoho výtvarného díla do druhého, ale mohl se snadno rekonstruovat z dobové kultury. I zajícova případná rekonstrukce však musela vycházet z podobných zdrojů jako původní obrazy na francouzských bordurách, z asociací spojovaných se zajíci a dudami v lidové kultuře středověku. Obojí asociace jsou přitom velmi často erotické.²⁷⁷ Zajíce s dudami, tak můžeme chápat jako jeden z projevů obráceného světa s potenciálně erotickým významem.

Symptomem převráceného světa je ale i obraz kočky a psa, kteří muzicírujícího zajíce na obrazu doprovází. Dvojice psa s kočkou byla totiž podle vzorců „přirozeného“ chování chápána zásadně antagonisticky, a stala se dokonce základem přísloví „*souhlasit spolu jak pes s kočkou*“.²⁷⁸ Tak jako na reliéfu z triforia svatovítské katedrály proto bývají obvykle zpodobňováni ve svém věčném zápase mezi sebou.²⁷⁹ Proto naopak harmonický vztah obou zvířat není ničím jiným než dokladem převrácení obvyklého pořádku světa. Tak jej lze doložit například na vlámském obraze kuchyně se třemi ženami pocházejícím ze začátku 17. století a dnes uchovávaném v Musée du Berry v Bourges. Klíčem k podobnosti jsou pes a kočka harmonicky usazení vedle sebe v popředí obrazu, doprovázeni dvojicí parodií na alianční erby. Vysvětlivka v pozadí obrazu tvrdí jasně: „*Pes, kočka a myš stejně jako tři sešvagřené ženy žijí v jednom domě beze sváru jen zřídka...*“²⁸⁰ Všimněme si ještě jednoho momentu bourgeského obrazu — psa a kočku malba parodicky

²⁷⁶ Kromě rukopisů zasloužit upozornit na stejné pozorování, které učinil o zajících a psech JONES 2002, 148–149 na základě celé řady dalších vyobrazení na misericordiích a terakotových dlaždicích.

²⁷⁷ JONES 2002, 269 upozorňuje na celou řadu vyobrazení dud v jasně erotickém smyslu, v kterém se zároveň objevují ve slovesné kultuře. Hrála zde roli podobnost dud s varlaty a penisem, která někdy nachází i poměrně jasné vyjádření ve výtvarném umění (např. Hodinky Jany Šílené, Bruggy 1486–1506, British Library, Add MS 18852, f. 299r). Z hudebních nástrojů tak dudy přirozeně ukazují k potenciálně obscenní a neřestné hudbě, srov. vyobrazení polonahého šaška, jenž tancuje na hudbu prasátka hrajícího právě na dudy DIENSTBIER 2016. Zajíc je pak podobně jako králík, od nějž jej lze na výtvarných vyobrazeních jen stěží odlišit, chápán jako ostatní malá chlupatá zvířátka v erotickém smyslu. Příklady uvádí JONES 2002, 51–53, kde si všímá, že milostný akt bývá popisován jako lov na zajíce, o čemž bude řeč ještě níže.

²⁷⁸ Příklad se i s ilustrací objevuje ve francouzském rukopise z doby kolem roku 1490, dnes uloženém v The Walters Art Museum, W 313, fol. 30r.

²⁷⁹ KUTHAN/ROYT 2011, 253.

²⁸⁰ „... *eenen hont ende een kats en een myns dry gaende in een huys ende dry gebroeders nyven syn selden sonder kyven*“, za čtení nápisu vděčím Malcolm Jonesovi.

představuje jako dva manžele. Absurdita vzájemného soužití obou zvířat se tak velmi podobně ironickým způsobem vztahuje k soužití muže a ženy.

Jednotlivá vyobrazení za dveřmi v severovýchodním koutě zelené světnice jsou tedy jen zhuštěním a rozvinutím inverzního potenciálu obsaženého v samotné figurě šaška, kterému mohou dávat i jistý, spíše skrytý erotický akcent. Důležitá je přitom orientace těchto marginálních figur – zajíc i šašek se obrací čelem ke dveřím a tím pádem i ke scéně lovu. Inverze významu, kterou obraz sebou nese se totiž zjevně nemůže vztahovat k erbům v nadpraží nebo k vlastnímu vstupu, ale právě k lovecké scéně. Správnost tohoto pozorování potvrzuje i vzájemná juxtapozice mezi zvířaty v zádveří a v lovecké scéně. V poklidu muzicírující zajíc a pes nakrmený kostí, který se přátelí kočkou, vytváří zjevný kontrast k zoufale prchajícím jelenům, zajícům i liškám, které na vedlejším obraze nahání lovečtí psi a lovci. Obraz v zádveří tak zjevně slouží k otočení potenciální vážnosti lovecké scény.²⁸¹

Ta je totiž zároveň zesměšňována i dalšími vizuálními rozpory. Zdrojem jednoho z nich je další šašek tentokrát přítomný přímo uvnitř lovecké scény, kde paroduje počínání lovců: zatímco jeho gestikulace napodobuje jejich počínání – jako oni zdviženou rukou pohání „ke štvani“ – jeho skutečné chování je s ním naprosto v rozporu – na vodítku totiž namísto psa vede stejný druh divokého prasete, které se stalo opodál předmětem lovu. Prostřednictvím obou šašků a jejich zvířecích společníků tak do obrazu vpadává obrácený svět, který znejistí uje divákovo vnímání scény a otevírá ji dalším interpretacím a morálním výkladům. Jak hned uvidíme, této činnosti šašků v rámci chápání obrazu napomáhají i další vizuální elementy.

Muži a ženy na lovu

Dalším poukazem na to, že obraz lovu je něco víc než jen žánrová scéna, či vizuální reprezentace skutečnosti, že si lov mohl hradní pán Vencelík z Vrchovišť dovolit, je dění v pravém horním rohu obrazu. Najdeme zde pár staršího muže a ženy, kde se žena nevybíravým gestem sápe po poháru svého společníka. Takové chování nemohlo být chápáno ve středověké společnosti jinak než jako překročení obvyklé role obou pohlaví. Žena měla podle tradiční morálky dodržovat v pití střídmost, anebo vůbec nepít, jak kdysi kázal i Jan Hus.²⁸² Toto pojetí najdeme ale i v satirické literatuře jako jsou Frantova práva, kde je ženám z „*cechu lebké živnosti*“ ironicky

²⁸¹ Může tak jít i o otočení role tzv. dveřníků, obrazů mužů, kteří měli uvádět do místnosti, srov. pozn. 497.

²⁸² FLAJSĚANS 1940, 9. V kázání z roku 1410 Hus především ženám nakazuje střídmost v pití a připomíná, že staří Římané údajně ženám zakazovali pít vůbec.

přikazováno, ať bezstarostně popíjejí co nejvíc, pokud možno celý den, a odírají své muže o peníze na pití.²⁸³

Starší pár přetahující se o pohár zároveň v lovecké scéně zjevně kontrastuje podobě dvou milenců jedoucích opodál na jednom koni – mladému muži se sokolem v ruce a za ním sedící (dnes díky zaretušované prasklině v malbě téměř zničené) dívce. Zde naopak jde o typické vyobrazení harmonické *minne*, které známe z řady zahraničních analogií: z nástěnných maleb, jako na hradě Lohr am Main, z kresleného Hausbuchu, grafiky Mistra b x g nebo z kresby Albrechta Dürera z roku 1496, kde smysl scény podtrhuje rostlina bodláku, tradičního symbolu věrnosti, který norimberský malíř použil i na svém vlastním autoportrétu.²⁸⁴ Jako jinde, i zde je nutné pracovat s pohyblivým významem symptomu spíše než se symbolem – jistě je možné, že na jednom koni mohl jet muž a žena a třeba ani nemuseli být milenci. Ale právě bodlák na Dürerově kresbě, fakt, že jezdcí bývají prakticky výhradně mladý muž a mladá žena, či umístění těchto obrazů v kalendářích, jako např. ve francouzském rukopise z roku 1525, kde mladí jezdcí doprovází znamení Blíženců (další ze znamení spojovaných s láskou),²⁸⁵ ukazují, že i dvojice mladých jezdců je samostatným vizuálním fenoménem.

Doklad a zároveň další významový posun, který spojuje jezdce na jednom koni nejen s láskou ale přímo s lovem,²⁸⁶ najdeme na štrasburské tapiserii z doby kolem roků 1480 nebo 1490 dnes v Burrell Collection v Glasgow, kde dvojice milenců jedoucích na jednom koni nahání zoufale unikajícího jelena. Nápisový pásek vysvětluje, že lovecký zápal zde symbolizuje hledání ideální harmonie mezi mužem a ženou – „*Lovím věrnost a najdu-li ji, nezažiji již lepších časů*“.²⁸⁷ O něco dřívější grafika Hausbuchmeistersa ukazující hned celou skupinu mladých mužů a žen (vždy muž a žena na jednom koni), kteří se ženou za jelenem, jenž uniká v pozadí mezi stromy, znovu potvrzuje toto spojení – páry jezdců mají na hlavě věnečky potvrzující jejich zasnoubení.²⁸⁸

Všechny tyto obrazy pak obecně odkazují k tomu, že samotný lov se často proměňuje v alegorické hledání lásky, resp. její zkoušku. Potvrzení najdeme na dalších jihoněmeckých tapiseriích – na jedné vzniklé ve Štrasburku kolem roku 1500 nebo 1510 je na jedné straně vyobrazen muž s loveckým kopím obklopený psi a dalšími lovci a na straně druhé sedí na

²⁸³ KOLÁR 1959, 43.

²⁸⁴ BALD 2011, 20–22 a 58; SCHUTTWOLF 1998, 109–110; FILEDT KOK 1985, 203, kat. č. 104.

²⁸⁵ PORTER 2003, 50.

²⁸⁶ V Hausbuchu se milenci na jednom koni objevují i v dalších scénách, např. ve vyobrazení turnaje, WALDBURG WOLFEGG 1997, 51–57.

²⁸⁷ „*Ich. iag. nach. trunven. find. ich. die. kein' lieber. liber. zjt. gelebt. ich. nie.*“ Zachovaly se hned dva exempláře tapiserie s téměř identickou scénou v The Burrell Collection, Glasgow a soukromé sbírce, srov. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 350–353.

²⁸⁸ FILEDT KOK 1985, 169, kat. č. 72. Věneček má na hlavě i muž jezdec na již citovaném listu od Mistra b x g, 203, kat. č. 104.

trávníku žena u jejíchž nohou leží malý jednorozec. Muž říká větu, kterou už známe: „*Lovím věrnost a najdu-li ji, už nezažiji lepších časů.*“, žena mu, ale opatrně odpovídá: „*Kdo loví na marnivost, zažije na své stezce mnoho bolesti.*“²⁸⁹ Lov je tedy opravdu testem lásky, v němž ji sice lze „ulovit“, ale stejně tak ji lze i ztratit, třeba díky „*marnivosti*“ – špatnému pochopení *minne*.

Zde se zároveň rýsuje propojení žirovnického lovu se sousedním obrazem Paridova soudu. Soud, v němž si vybral personifikaci lásky, totiž hrdina učinil podle *Trojánské kroniky* ve snu, který se mu měl zdát poté, co se ztratil na lovu a usnul u pramene. Tvůrci tapiserií na tento aspekt, posouvající v souladu se symptomatikou lovu celý příběh, nezapomínali – na basilejské tapiserii z roku 1490 dnes uložené v Museum des Kunsthandwerks v Lipsku je to jasně patrné v maličkých postavičkách zvířat a lovce umístěných do druhého plánu mezi nohy hlavních jednajících postav.²⁹⁰ Symptomy marné hrdinovy štvance – muž s lukem a prchající jeleni – jsou patrné i na druhé z grafik Mistra nápisových pásek, která se stala předlohou pro již zmíněnou malbu na hradě Pietra.²⁹¹ Sousedství obou scén na Žirovnici tak patrně nebude náhoda a i zde je lov, tak jako na hradech Pietra nebo Issogne, s Paridovým příběhem pevně spojen. Tato vazba zároveň ukazuje odvrácenou stranu lovecké alegorie, které budu věnovat pozornost dále.

Spojení lovu s hledáním věrnosti ale v každém případě vysvětluje, proč je lov zobrazen tak často na tapiseriích nebo *minnekästchen* jako oblíbená aktivita divokých lidí, kteří, jejichž vyobrazení, jak už jsme viděli, často souvisí právě s milostnou tematikou.²⁹² Snad nejhezčím a nejvýmluvnějším příkladem je basilejská tapiserie z doby kolem roku 1468 v Historisches museum v Basileji, která lov divých lidí dělí do čtyř scén.²⁹³ První ukazuje odchod divého muže na lov, zatímco jej starostlivě z chatrče sleduje divá žena. Muž na ji odchodu říká: „*Udělám věrně to nejlepší, co dokážu, abych zvíře zabal do sítě*“ a skutečně jeho psům se podle sousedícího výjevu daří jelena vystopovat. K tomu se váží dvě části nápisové pásky nad jelenem – první se vztahuje ke psům: „*Přišel jsem na dobrou stopu*“, druhá nám zprostředkovává povzdech jelena, jemuž se jeden ze psů už zakusuje do zadku: „*Můžu uniknout jen se štěstím*“.²⁹⁴ Další tři scény ukazují vždy pár divého

²⁸⁹ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 382–383, kat. č. 124: „*ich. (j)ag nach truwe find ich die kein liebe(r)e zīt gelebt ich nie*“ a „*wer iaget nach (?) iippigkeit an sinem fad vint er vil leid*“

²⁹⁰ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 236–240, kat. č. 56.

²⁹¹ WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013, 256, Abb. 11.

²⁹² Jako celek je pojímá ve své knize ŠMAHEL 2012, 207–241. Jeho zpracování je ale místy zavádějící a vesměs pomíjí další výtvarné analogie mimo svět divých lidí, které jejich činnost na tapiseriích vysvětlují (např. společné hraní na hudební nástroj jako symptom erotického spojení mezi mužem a ženou, Ibidem, 238). Ve shodě se starší literaturou pak v tapiseriích vidí jednoduše derivát starší „*odezvělé rytířské kultury*“, Ibidem, 241, což je problematické vzhledem k pozdně středověkému rozšíření *minnereden* i výtvarnéo zpracování podobných témat, srov. např. MATTER 2015.

²⁹³ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 158–161, kat. č. 19.

²⁹⁴ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 159: „*Ich dū mit truwe dz best das ich vermag dz ich dz dier bring an den bag*“, „*ich bin kumen uf den rechttē spur / han ich glük ich kum bin dur*“. Výrazem „*bag*“ se myslí doslova plůtky či šance, které se používaly k nahánění zvěře. Ve shodě s podobou na tapiserii překládám jako „*sítě*“, byť to není zcela přesné

muže a ženy, kteří se připravují k lovu (vzhledem k odlišnosti jejich podob nemusí, byť muže, jít o totožný pár jako na prvním obraze). Z jejich rozmluvy je poměrně zřejmé, jak má být tento „lov“ čten. Na první spolu diví lidé připravují sítě (resp. šance), do nichž se má chytit jelen. Žena přitom partnera napomíná: „*Dávejte pozor na psy, objevili zvířátka.*“²⁹⁵ Na následující scéně jdou oba dva vedle sebe, muž v jedné ruce drží kopí a druhou rukou objímá ženu, která nese na ruce loveckého sokola. Třebaže je zde nápisová páska u ženy více vpravo než nápisová páska nad mužem, měly se patrně číst obráceně. Žena totiž na první scéně říká: „*Milý příteli, budme zticha, slyším že psi nahání (zvíře).*“; čemuž odpovídá mužova odpověď „*Psíci loví dobře, já bych se měl starat o Vás.*“²⁹⁶ Lovcův zájem se tak obrací k ženě stejně jako na posledním výjevu, kde jí muž předává ulovené ptáky. Žena ho však přesto znovu napomíná: „*Milý drubu, dobře se rozhlédni a spatříš lesní zvěř*“, na což muž sebevědomě odpovídá: „*Nemějte starost, chci Vám dávat jak mírné, tak i divoké.*“²⁹⁷ Vztah obou divokých lidí tak v sobě zrcadlí ideální vztah objednavatele a jeho manželky, k nimž ukazují erby rodů von Flachsland a von Breitenlandenberg dochované na několika místech tapiserie. Objevují se přitom jak samostatně, tak spojené v aliančním znaku, což ukazuje ke spojení obou rodů. Došlo k němu v roce 1468 prostřednictvím svatby basilejského měšťana Hanse von Flachsland s jeho druhou ženou Barbarou von Breitenlandenberg. Odtud tak plyne vznik tapiserie, která bezpochyby vnikla u příležitosti tohoto sňatku.

O spojení lovu s hledáním lásky a věrnosti (*treue*) jde kromě tapisérií zjevně i na dalších výtvarných památkách. Třeba vysvětluje už zmíněné sedící dámy, které s psíky na klíně přihlížejí loveckému výjevu na hradě Pietra. Ukazatele, že má být lov interpretován jinak než jako žánrové zachycení každodenní reality, mohou být poměrně subtilní, jako je tomu na tapisériích s loveckými náměty z kláštera Wienhausen z první čtvrtiny 15. století. Spojení lovu s láskou prozrazují vesměs drobné přesto důležité detaily – není to ani tak aktivní účast ženy na lovu, nebo scény hodování, ale především fakt, že mezi lovenými zvířaty najdeme i bájného jednorožce – čistota panny, lovcovy vyvolené, tak má být i zde zárukou úspěšného lovu.²⁹⁸ Většinou je však nutné se spolehnout na celkový kontext, v němž se daná lovecká scéna objevuje. Jak ještě dále uvidíme, lov nemůže být vykládán na symbolické úrovni, protože jeho obsah se v každém konkrétním vyobrazení mění a posouvá, někdy až do té míry, že s obsahem spojeným s láskou nemusí mít nic společného. Znovu se tak hodí spoutat jej (alespoň do jisté

²⁹⁵ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 160: „*wart bin zu den bunden sy hand ein dierlin funden*“

²⁹⁶ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 160: „*die hündly Jaggen wol ich über pflegen sol*“ „*lieber gesel los uns swigen ich hör die hundlin driben*“

²⁹⁷ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER, 1990, 160: „*hand kein sorg ir wiplich bild ich wil uch geben zams und wiltz*“ „*lieber gesel sich umb dich gar un nim des gewiltz ebben war*“

²⁹⁸ KOHLWANGER-NIKOLAI 2003, 54–63.

míry, protože nadále zůstává v pohybu) termínem symptomu a studovat skupiny asociací, které vyvolává.

Spojení lovu s láskou je v každém případě velmi pevné, a staré. Ve výtvarném umění jej dokládají třeba už zmíněné francouzské slonovinové skřínky z počátku 14. století, o nichž byla řeč v rámci souhrnu obrazů s tématem moci žen.²⁹⁹ Ve stejné době se tento vzorec uplatňuje i na nástěnných malbách, jak ukazuje už zmíněné propojení scén ukazujících moc žen na ztracených malbách s loveckými výjevy ve třetím patře domu U vřetene v Kostnici. Podobně „krátkých“ spojení máme ze 14. století více: ztracená, ale dokumentovaná trinkstube ve švýcarském Diessenhofenu někdy ze 30. let, o níž bude ještě řeč v souvislosti s pražskými malbami kolem doby 1400, nebo malby na hradě Rhäzüns v Graubündenu (asi 1370–1390) spojující krále Marka sledujícího ze stromu Tristana a Isoldu právě s obrazem lovu.³⁰⁰

Ještě hlouběji pak sahají literární analogie, které v širším hledisku můžeme vést až k začátku první knihy Ovidiova *Umění milovat* (*Ars amatoria*). Už zde se objevuje přirovnání milostného snažení k lovu na jelena, divočáka, ptáčnictví i rybolovu:

*„Ta však ti nepřijde spadlá skrz řídký větřík,
po vhodné dívce musí tvé oči pátrat.
Ví dobře lovec, kam jelenům sítě kelást,
zná dobře, v kterých údolích skřípaje zuby dlí kanec,
Ptáčníkům známé jsou křoviny, kdo svírá udici,
ví zase, kde ve vodě mnoho ryb pluje:
Právě tak ty, kdo dlouho toužíš po předmětu své lásky,
dřív pouč se, kde dívka se objevuje...“⁶⁰¹*

Římského básníka středověk dobře znal a neustále nově interpretoval. Není se tak co divit, že tuto metaforu převzal i nejlivnější z teoretiků středověké lásky Andreas Capellanus, opisovaný i

²⁹⁹ Některé *minnekästchen* na něž poukazuje KOHLHAUSEN 1928, 65–67, např. kat. č. 1 nebo 4, jsou mnohem starší patrně už z přelomu 12. a 13. století. Vzhledem k tomu, že se to ale k našemu tématu časově nevztahuje, nebudu je diskutovat.

³⁰⁰ RAIMANN 1983, 359–363. Toto výtvarné řešení pak najdeme i na *minnekästchen* z Victoria and Albert Museum v Londýně (severní evropa asi 1350–1375), VAN D’ELDEN 2016, 234–235.

³⁰¹ EHWALD 1907, lib. 1, v. 43–50:

*Haec tibi non tennes veniet delapsa per auras:
Quaerenda est oculis apta puella tuis.
Scit bene venator, cervis ubi retia tendat,
Scit bene, qua frendens valle moretur aper;
Aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos,
Novit quae multo pisce natentur aquae:
Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
Ante frequens quo sit disce puella loco.*

v Čechách.³⁰² Silný vliv Ovidiův na mnohoznačný Capellanův traktát *O lásce* (*De amore*) je patrný v rámci celého textu. Lovecká metaforika se objevuje už na začátku, kde autor vysvětluje, co to láska je a přebírá už starší etymologii slova láska (*amor*) od slova háček (*hamus*). Láska je tak spojena s chytáním: „*Tak jako úskočný rybář se snaží přitáhnout ryby svými návnadami, aby je mohl zachytit na svůj zahnutý háček, tak člověk chycený láskou se snaží přilákat druhého svými lichotkami.*“³⁰³ Lovecké metafory se pak neustále opakují a neomezují se jen na rybářství. Capellanus mluví např. o odvážných sokolech, kteří mohou ulovit i velkého bažanta nebo koroptev, o psu, jenž takto může sám znehybnit nebezpečného kance, nebo používá příklad lovce, jemuž patří ulovené zvíře, jež předtím zranil jiný zranil, k argumentaci, zda má milá patřit prvnímu nebo druhému milenci.³⁰⁴ Prostřednictvím Capellana se tyto metafory snadno šířily i do vernakulárních jazyků, což kromě široce rozšířených rukopisů této práce dokládají i překlady, např. hned dva italské.³⁰⁵ V německých zemích se nejvlivnější vernakulární alegorií s loveckým námětem stal *Lov* (*Die Jagd*) hornofalckého šlechtice a straníka císaře Ludvíka Bavorského, Hadamara von Laber († kolem 1360).³⁰⁶ Ve skladbě opsané do řady rukopisů loví vznešeného jelena muž-lovec. Doprovází ho smečka psů, přičemž jméno každého z nich symbolizuje jednu z ctností, či kladných hodnot vztahujících se k údělu milence, např. Útěcha (*Trost*), Štěstí (*Gelücke*) nebo Vůle (*Wille*). Když už se zdá, že jelena konečně jeho psi dohoní a lovec váhá, zda na vznešené zvíře vztáhnout ruku, jsou všichni napadeni vlky a psi lovci utečou. Lovec pak proklíná svůj osud a doufá, že se mu vrátí alespoň dva psi Věrnost (*Triuwe*) a Vytrvalost (*Harre*), aby dál mohl pokračovat ve štvanicí. Další podobné alegorie, které na Hadamara tím či oním způsobem navazovaly, rychle následovaly. Schéma se přitom různě proměňovalo, např. zatímco většina lovců jsou muži, v anonymní skladbě *Die Jägerin* (dochované v jediném rakouském rukopise z doby kolem roku 1481) se stala hrdinkou žena – Paní Stálost (*Vrouwe Stede*).³⁰⁷ Vypravěč potkává v horském údolí tuto zvláštní lovkyni a ta jej poučuje o pravidlech lásky. Jména jejích psů Láska, Touha, Útěcha, Klamná naděje (*leyffft, lust, troest, waen*) atd. znovu nezapřou inspiraci Hadamarovým *Lovem*.

Lov se tak stal jedním z neustále se opakujících motivů těchto skladeb, dnes souhrně nazývaných *minnereden* (termín je moderní, vztahuje se na jakékoliv skladby a úvahy vážící se k problematice lásky, které jsou ve středověkých rukopisech obvykle nadepsány slovy jako *rede*,

³⁰² Obsahuje jej rukopis Národní knihovny VIII.G.4, který vznikl v patrně kolem 1410 a jehož vlastníkem byl jakýsi Symon Rokyczana, zde f. 1r–95r. K pozdějšímu opisu z let 1471–1481 v rukopise XIV.E.29 srov. JIROUŠKOVÁ 2009.

³⁰³ WALSH 1982, 37, odst. 2: „*Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hamis capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis...*”

³⁰⁴ WALSH 1982, 69, odst. 100–102; Ibidem, 131, odst. 314–36

³⁰⁵ WATSON 1979, 38.

³⁰⁶ KLINGER/LIEB 2013a, 965–975. STECKELBERG 1998.

³⁰⁷ DOROBANȚU/KLINGNER/LIEB 2017, 411–414.

spruch, gesspruch atd.), které byly nebývale rozšířené – jejich poslední soupis tak pokrývá více než šest set jednotlivých exemplářů, byť samozřejmě často s opakujícím se syžetem.³⁰⁸ *Minnereden* našly podle všeho svůj ohlas i u nás – těsné souvislosti např. existují mezi skladbou augšpurského zpěvníku Kláry Hätzlerové (Clara Hätzlerin) a skladbami *Veršové o milovníku* a *Májový sen* Hynka z Poděbrad dochovanými v Neuburském sborníku.³⁰⁹ Jestliže se tedy čeští autoři obraceli jak k inspiračním zdrojům německým, tak i latinským, museli metaforický význam lovu velmi dobře znát. V prostředí, pro které vznikl třeba nádherný, dnes bohužel jen torzálně zachovaný Neuburský sborník tak musely být velmi dobře srozumitelné i malby, v nichž se lov stával podobenstvím o lásce.

Divoká zvířata

Jedním z atributů dvojice milenců jedoucích na jediném koni v žirovnickém výjevu lovu je i sokol sedící na mužově ruce. Výše naznačenou interpretaci dvojice mladých lidí coby symptomu lásky dále potvrzuje. Spojení mezi sokolnictvím a láskou je prastaré a lze jej odvodit na celé řadě dalších vizuálních i literárních příkladů. Jak jsem už vzpomenul, o odvaze sokolů, krahujců i jestřábů, s níž se vrhají na svou kořist mluví i Andreas Capellanus. Sokola tak coby nezbytný atribut lásky najdeme na ruce milenců ve Francii a Itálii už ve 13. století, o něco později se v této roli tyto ptáci objevují hned několikrát v Codexu Manesse.³¹⁰ Pozdější německé *minnereden* úzký vztah sokolnictví a lásky potvrzují. Sokol se v jejich pojetí stává personifikací milence nebo milenky stejně jako je jím v Hadamarově skladbě vznešený jelen.³¹¹ *Der Minne Falkner* z druhé poloviny 14. století tak vypráví o strastiplném pátrání vyprávěče-sokolníka po krásném sokolovi, který mu kdysi ulétl.³¹² Po cestě potkává nejen zkušeného a moudrého starce, který mu dává několik dobrých rad, jak ztraceného ptáka znovu získat, ale třeba i falešného kolegu, jenž vlastní sokola „*s potrháným peřím*“ a který mu naopak nabízí, že mu sokola získá zpět pomocí sítí a pastí. Hrdina podvodníkovu nabídku odmítá s tím, že by raději o sokola navždy přišel, než aby mu způsobil takovou újmu. Když pak konečně vypravěč ztraceného opeřence znovu spatří, nabízí mu jako návnadu vlastní srdce, které si vytrhne z hrudi. Na srdce se však vrhnou vrány a nešťastný sokolník tak přichází nejen o sokola, ale i o srdce. Skladba končí

³⁰⁸ K definici žánru BRANDIS 1968, 1–18, souhrn loveckých alegorií Ibidem, 198–203. Nověji pak KLINGER/LIEB 2013b, 241, kteří uvádí dokonce dvacet čtyř skladeb, kde se alegorie lovu-lásky objevuje.

³⁰⁹ TROST 1995, 189–194 a 224–225 (též dostupné jako TROST 1976).

³¹⁰ Starší francouzské, italské a španělské příklady shrnuje LE DESCHAULT DE MONREDON 2013, speciálně pro nástěnné malby LE DESCHAULT DE MONREDON 2015, 164–169. Obecně FRIEDMAN 1989; Codex Manesse – Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. bzw. cpg 848, např. f. 69r a 249v.

³¹¹ K sokolnickým *minnereden* BLANK 1970, 187.

³¹² KLINGNER/LIEB 2013b, 959–964; GLIER 1971, 248–250.

vypravěčovým nářkem, do nějž se v doslovném odkazu na Hadamara von Laber (*von der Laber*) mísí i jistá naděje, že třeba jeho vytrvalost může být přeci jen nakonec korunována úspěchem.

Stejně tak jako se sokolem stává žena, může být jím i muž, což ukazuje jiná podobná skladba *Der Entflogene Falke* doložená v jediném rukopise z doby před rokem 1410.³¹³ Vypravěč, zde v odlehlém lesním údolí potkává dámu, která naříká nad ztrátou krásného sokola, bez nějž nemůže být. Radu, ať si tedy pořídí sokola jiného, odmítá a vysvětluje, že si něco takového nedokáže představit, což vypravěč bere coby neobyčejný důkaz věrnosti. Skladba pokračuje chválou sokolových vlastností i lítostí dámy nad svou nedostatečnou péčí o cenného opeřence.

Skladby spojující lásku a sokolnictví dobře ukazují jakou roli metamorfóza člověka ve zvíře v loveckých *minnereden* hraje. Stejný princip se ale uplatňuje i ve výtvarných zobrazeních lovů. Lovené zvíře nemusí být jen abstraktní cenou, onou „věrností“, jako je tomu s jelenem na zmíněné štrasburské tapiserii, ale představuje, tak jako u Labera, přímo jednoho z milenců. Proč ale tento komplikovaný jinotaj? Tato obrazová strategie zjevně slouží k estetizaci fyzického kontaktu, který by vzhledem k *decorum* měšťanské nebo šlechtické společnosti byl jinak stěží představitelný.³¹⁴ V prohloubení prožitku z této transformační zkušenosti je pak fyzický kontakt v duchu emocionální přepjatosti transformován do podoby násilí a často až nelítostné krutosti, kterou na těchto „milostných“ scénách nacházíme, a která dnes často stojí na překážku jejich správné interpretaci. Středověkému pojetí lásky byly ale násilí a bolest inherentní, jak ukazuje dodnes používaný symbol srdce prostřeleného šípem. Jasně to ukazuje řezenský dřevorez od Mistra Caspera (kolem 1485), kde mladík klečí před nahou *Frau Minne* obklopen nejružnějšími nástroji, které nelítostně svírají, trhají, týrají a pálí zmučená srdce zamilovaných.³¹⁵

Že násilí, které zvířata podstupují je nutné skutečně chápat coby fyzický symptom milostného spojení, dokazují výtvarné programy řady středověkých a renesančních památek. Znovu na to nedávno upozornil Adrian W. Randolph při svém studiu italských skříněk zvaných *forzerini*, které byly ženám v 15. století dávány jako dary u příležitosti sňatku.³¹⁶ Americký badatel si přitom všiml, že existuje úzká souvislost mezi doslovně podanou snahou milence po otevření, či odevzdání svého srdce své milované a loveckými motivy, které se v dekoraci skříněk uplatňují. Otevření skřínky ať už klíčkem nebo otočením a nadzvednutím víčka tak má přímo otevřít milencovo srdce. Sama skříňka se tak stává srdcem, které milenec nabízí své milované.³¹⁷ To, že

³¹³ KLINGNER/LIEB 2013b, 943–945.

³¹⁴ Právě tento aspekt spojuje obrazy lovů s dvorským maškarádami, srov. SCHNITZER 1999, 19–21.

³¹⁵ SCHUTTWOLF 1998, 119–120, kat. č. 59.

³¹⁶ K performativní roli skříněk RANDOLPH 2014, 114–116. Obecně k jejich výzdobě a předávání MUSSACCHIO 2008, 127–135.

³¹⁷ RANDOLPH 2014, 117–137.

se Randolphovo pozorování nevztahuje jen na italskou realitu, ale platí obecně i pro realie německy mluvících zemích, ukazuje nejen nešťastný *Minne Falkner*, který si vytrhl své srdce, aby jím mohl nakrmit svého sokola, ale celá řada německých *minnekästchen*, v jejichž výzdobě na jedné straně nechybí „dar srdce“ na straně druhé podobné lovecké scény jako v Itálii.³¹⁸ Dědictví obou výtvarných tradic pak představuje jedna z anonymních grafik s návrhem výzdoby kruhového víčka pro svatební skříňku, na kterou Randolph rovněž upozorňuje.³¹⁹ Výzdoba listu vzniklého kolem roku 1470 zjevně integruje německé grafické předlohy a bourá tak umělou hranici mezi pozdní gotikou a ranou italskou renesancí. Program výzdoby víčka propojoval medailony se zajícem, jelenem, laní a psem, se scénami nahých žen, které brání svou čest před bláznem a mladíkem, se spoutaným Cupidem a konečně i ženou s dlouhými vlasy, která rozevívá hrud' muži bezvládně ležícímu na zemi. Nápis: „*Láska si žádá věrnost, kde není věrnost, nemůže být láska.*“ potvrzuje existenci spojení mezi absolutní věrností a absolutní obětí lásky.³²⁰ Žena-fúrie s rozevlátými vlasy i šaty, která otevírá vnitřnosti svého milence, tak funguje na stejné symptomatické úrovni jako psi či jiná dravá zvířata, které trhají na jiných skříňkách zajíce, jeleny, divoké kance či medvědy. Kde nemůže být otevřeno tělo milence či milenky, musí být otevřeno tělo zvířete. Prostřednictvím této magické přeměny pak člověk nalézá intimní blízkost se svým mučitelem, která by nebyla jinak možná.³²¹ Jelen nebo medvěd trhaný psy, z nějž stříká krev, se tak stává erotickým výjevem par excellence. Když proto hledíme na vykuchávání zvěře, s nímž se setkáme i v našich zelených světnicích třeba v rytířském sále na Blatné, je nutné hledět za realitu obrazu scény směrem k symptomu otevření, jenž tento akt nevyhnutelně znamená. Otevření těla zvířete-milence umožňuje vyjmutí jeho srdce a prozkoumání jeho podstaty, zároveň znamená největší oběť, kterou může milenec-zvíře podstoupit.

Lovecké scény tak mají pevnou souvislost s maškarádami tolik oblíbenými v urozené společnosti pozdního středověku. Člověk jejich prostřednictvím na sebe bere masku zvířete, která mu umožňuje překročit hranice každodenní reality. Znovu tu tak, byť ve značně zkrácené podobě, ožívá princip přivlastňování si vlastností zvířete skrze totemický tanec a snaha ovládnout přírodu skrze symbol, o níž kdysi mluvil Aby Warburg.³²² Maškaráda v loveckých

³¹⁸ Oba motivy kombinuje třeba skříňka z Historisches Museum v Basileji, WURST 2005, 218–222, kde dáma na jedné z delších bočnic bije do mužova srdce na kovadlině, na druhé se věnuje ptáctví. Krátké bočnice pak ukazují pelikána a fénixe, kteří zde vystupují patrně coby figurace oběti, která je podmínkou „oživení“ lásky. Na řadě dalších skříňek se objevuje buď jeden nebo druhý motiv čili prostřelené/mučené/předávané srdce nebo lovecké scény.

³¹⁹ RANDOLPH 2014, 123–126.

³²⁰ „*AMORE VVOL FE E DOVE FE NONNE AMOR NON PVU*“. Na Cupidovi pak je další nápis, který po doplnění zní „*DUM FATA SINU(N)T*“, čili „*Dokud dovolí osud*“ RANDOLPH 2014, 125–126.

³²¹ Tím samozřejmě nechci naznačit, že by ve středověkém umění chyběla obscénní témata. Důležitý je ale opět jejich kontext – scény kopulace, které se objevují třeba na cínových odznamech, na skříňkách, ale třeba i na kachlích chybí.

³²² WARBURG 2009, 391

podobenstvích pozdního středověku už není všeprostopující kultovní totalitou, ale rafinovanou hrou.³²³ I ta ale stále ještě dokládá, jakou sílu může proces ritualizace mít. Nebude asi náhodou, že násilí, jež středověkou společnost stále prostupovalo, zde znovu vstupuje do hry, ač se jinak zdá být spolehlivě vytěsněné vznešenými ideály *minne*.

Mě ale budou zajímat především výtvarné důsledky těchto převleků. Jestliže je totiž lov alegorií mileneckého vztahu a milenci na sebe berou masky nejen lovců ale i zvířat, nelze se divit, že i podobenství bajek, které se v tomto kontextu objevují, mohou ukazovat k principům lásky. Kultura pozdního středověku přitom musí často napnout pozoruhodné síly, aby tento významový posun umožnila.

Sílu tohoto významového víru, který strhává nánosy starších významů a prostřednictvím montáže-programu je skládá do nového celku demonstrují třeba nástěnné malby v tzv. Loveckém pokoji (*Jagdzimmer*) na jihotyrolském hradě Moos.³²⁴ Relativně intaktně dochovaná, byť z kvalitativního hlediska rustikální výmalba z doby krátce po roce 1475 se skládá z devíti výjevů. Hned tři velké scény se vztahují k lovu – najdeme zde nejen lov na jeleny a zajíce, ale i lov na medvědy a kamzíky. Lovecké scény doplňují ale další výjevy, z nichž několik se vztahuje k milostnému vztahu. Kromě páru vlastníků přímo nad vstupem do místnosti je to scéna s párem procházející se před jakýmsi hradem (?), zahrada lásky s milenci a fontánkou, ale i parodická scéna, která dala jméno anonymnímu Mistrovi moci žen. Obraz podle grafiky tohoto německého anonyma ukazuje Frau Minne sedící na oslu, která vede na provazech skupinu opiček. S kukačkou místo na ruce na místo sokola pak mluví k bláznům před sebou, kteří si na ni ukazují. I na poničené malbě na Moosu se téměř identicky opakuje nápis, který najdeme už na grafice: „*Na oslu si jedu, kdy chci, kukačka, to je můj lov s ptáky, s tím chytanu mnoho opic i bláznů.*“³²⁵ Podvratnou úlohu tohoto obrazu v rámci scén vztahujících se k lovu a idyle lásky pak ve světnici na hradě Moos dále rozvíjejí zbylé dva větší výjevy – na jednom najdeme válku koček a myší, na druhém pak zvláštní strom, na němž rostou penisy, které se snaží natrhat a posbírat nahé ženy stojící pod stromem. Oba dva výjevy lze nejen vztáhnout k obrácenému, bláznivému světu, ale přímo i ke kritice vlády ženy nad mužem. Předobrazem pro válku koček a myší na Moosu je totiž anonymní grafický list z poslední čtvrtiny 15. století, jehož jeden exemplář se dnes nachází ve sbírkách městského muzea v Gothě. Od pozdní antiky tradovaný příběh o válce koček a myší ty

³²³ Srov. popis dvorských maškarád SCHNITZER 1999, 62–111.

³²⁴ STAMPFER 2016, 16–22; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005.

³²⁵ WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005, 498: „*Einen esel reitbet manche [?] [Eyn gauch] das ist mein [Federspiel da myt fangen ich naren und] affen vyl.*“ čili na Moosu byla drobná variance tohoto nápisu ve smyslu: “*Na oslu často jezdí [?] Kukačka je můj lov s ptáky, s tím chytanu mnoho bláznů a opic.*”. Nápis překládám podle grafiky: “*Eynen esel reyden ich, wan ich will, eyn gauch das ist myn federspil, da myt fangen ich narren und affen vyl*”

doplňuje svérázné morálním poučením, které se bezprostředně vztahuje k malbám na v Loveckém pokoji, třebaže sem nebylo z listu přepsáno: „*Dva kobouti v jednom domě, pes, kočky a myši, starý muž a mladá žena, ti zřídka žijí bez sváru*“³²⁶ Vpád obráceného světa na Moosu tak znamená, že muž se dostává pod vládu ženy, tak jako nešťastné kočky, které ve svém hradě zoufale čelí nebezpečné zteči myši. To samé ale platí i pro strom s penisy – muži v duchu logiky tohoto obrazu ztrácí i vládu nad svými pohlavními orgány, které se coby plody stávají obětí nenasytných žen – zatímco dvě ženy se na mooském obraze perou o jeden penis, další žena si jich snaží nabrat hned celou nůši.³²⁷

Princip otočení zvířecí maškarády, který se na Moosu uplatňuje v podobenství o válce koček a myši, nalézáme i na dalších památkách. Chtěl bych zde upozornit na malby z tyrolského hradu Lichtenberg (kolem roku 1400) dochované dnes bohužel jen prostřednictvím starých fotografií, popisů a transferů uložených v innsbruckém Ferdinandeu.³²⁸ Malby se zde nacházely ve dvou sousedících sálech, jejichž výzdoba, jak ukážu, patrně úzce souvisela. V místnosti v jihozápadní části paláce se tak vedle sebe nacházely úvodní scény z knihy Genesis vztahující se k prvotnímu hříchu (Stvoření světa a Adama, Adam s Evou u Stromu poznání, Adam a Eva pokoušení hadem, Vyhnání z ráje, život Adama a Evy po Vyhnání) jejichž protiklad tvořila pod nimi umístěná scéna s muži a ženami trhajícími růže z růžového keře. Na protější stěně se pak dochovaly scény turnaje a lovu na jelena a medvěda, které byly nadsazeny scénám z tzv. *Malé růžové zahrady* (*Der kleine Rosengarten*), hrdinského příběhu vztahujícího se k Dietrichovi von Bern (u nás známém jako Jetřich Berúnský). V široce rozšířeném příběhu, známém i ze staročeského překladu, hrdina nedbá varování mocného krále trpaslíků Laurina, vstoupí do jeho kouzelné růžové zahrady, utrhne růže a porazí rozzuřeného trpaslíka v souboji.³²⁹ Následně pak spolu s přáteli cestuje spolu se zajatým Laurinem do jeho magického království, v němž ovšem musí všichni společně překonat další trpaslíkovy úskoky, než se jim podaří znovu zvítězit a zároveň osvobodit zajatou Künhild (čes. Krymhultu). Dietrichovský cyklus patrně začínal na zničené severní stěně a pokračovaly přes zmíněné zachované části až na jižní stěnu, kde podobně jako na severu malby podlely zkáze už před pořízením fotografií a sejmutím transferů.³³⁰ I tak je patrný princip, na němž byl se vši pravděpodobností program výzdoby místnosti postaven – obrazy se

³²⁶ WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005, 496: „*czyven hannen in ein hauß / hunt kaczen vnd meuß ein / alt man vnd ein iung weip / dy leben selten ane streit*“. Dřevořez v barvě reprodukuje Německý dřevořez 1997, 46 a 102, kat. č. 40 ovšem se zcela zavádějící interpretací, která absolutně pomíjí znění nápisových pásek.

³²⁷ K dalším takovým vyobrazením srov. HOCH 2006.

³²⁸ SCHLOSSER 1916; THALI 2006; KOFLER ENGL 2008; KOFLER ENGL 2011.

³²⁹ Srov. poslední paralelní edici německé, české, dánské i faerské verze HARTUNG/HON/KRAGL/TIMMERMANN 2016.

³³⁰ KOFLER ENGL 2011, 134 mluví o fotografii, na níž je vidět část zbytků na severní stěně, patrně se skrývajícím se Laurinem, který číhal v zahradě na Dietricha.

zde shlukují kolem juxtapozicí růží (předpokládaný počátek cyklu Růžově zahrady, v němž Dietrich vstupuje do růžové zahrady a utrhne růži, čímž rozzuří trpaslíka na severní straně, obrazy trhání růží na jihozápadní stěně) a plodu ze stromu poznání, stejně tak jako kolem zkoušek a strastí, které to pak hrdinům přináší (Adamův manželský život s Evou mimo ráj, lov, turnaj, zápas s trpaslíkem a jeho poddanými).³³¹

Na podobných principech byl ale založen na Lichtenbergu program výzdoby v navazující jihovýchodní místnosti. Na západní stěně spojující tento prostor s výše popsanou místností se zde byl vymalován kolový tanec, jemuž přihlížely dvojice milenců, kolo štěstěny, vedle nějž seděla trůnicí Paní Minne s lukem v ruce doprovázená dvěma dámami a fragment stromu s penisy, který známe už z Loveckého pokoje hradu Moos. Ani v tomto obraze nechybí dámy nejrůznějšího věku, které se snaží jeho zvláštní plody otrhat. Na protější jižní stěně se pak nacházel lov na kamzíky, kázání vlka husám a bajka o lišce a čápu. Z orientace ostatních námětů se poněkud vymykaly jen postavy sv. Barbory a Agáty ve špaletě jednoho z oken.³³² I program jihovýchodní světnice maleb hradu Lichtenberg tak byl postaven na juxtapozicích jednotlivých scén. Obrazy milenců a tance mužů a žen našly svůj protiklad v obraze vrtkavé Štěstěny. Kolo štěstěny je zde ale vztaženo přímo k lásce, nejen svou blízkostí k Paní Minne, ale i skutečností, že kolem štěstěny pomocí rumpálu spolu otáčí mladý muž spolu s mladou ženou. Strom s penisy pak podobně jako na Moosu (ale třeba i ve velké zahradě Mistra E.S.) sarkasticky rozbíjí vznešený ideál *minne*. Symptomy vrtkavosti, nestálosti sklouzávající až k podvodu a oklamání (vždyť, kde je v ženách česajících strom s penisy *minne*?) rozvíjejí scény bajek, které je díky kontextu bezpochyby nutné vykládat také jako symptomy falešné lásky. Ve středověku všeobecně známé scény vlka-kazatele, který ve skutečnosti jen touží roztrhat důvěřivé husy, nebo vzájemné podvody lišky a čápa lze snadno v duchu ostatních scén vztáhnout právě ke vztahu muže a ženy, kteří na sebe tímto zároveň berou zvířecí převlek. Juxtapozice scén tak znovu ukazují na meziprostor významu (*Zwischenraum*), který jednotlivé scény jako pevné čepy vymezují.³³³

³³¹ Utržení ovoce ze stromu poznání bylo ve středověku chápáno jako počátek lidské sexuality. Srov. k tomu jak je v Růžově zahradě popisováno utrhnutí růží HARTUNG/HON/KRAGL/TIMMERMANN 2016, 11–13, konkrétně pak verše na s. 12: *“die rosen gaben suessen smack, / und dar zue lichten schein. / dez komen sy in grose pein.”* Utržení sladce vonících růží tedy hrdinům přinese mnoho strastí. Literatura jako KOFLER ENGL 2011 tuto zjevnou souvislost pomíjí, třebaže si dobře všímá souvislosti cyklu z Genesis a trhání růží a místo toho mluví se soustředí na výklad ráje jako nedosažitelného ideálu.

³³² Nicméně obrazy světců se běžně objevují i v profánních kontextech, vedle sekulárních scén, např. v Řezně na adrese Glockengasse 14, srov. LOREY-NIMSCH 2002.

³³³ DIDI-HUBERMAN 2017, 328–329.

Skrze tuto hru, skrze jednotlivé obrazové metafory je tak význam stále v pohybu, obrazy se stávají *Konversationsstücken*.³³⁴ Jednotlivé výjevy tak je možné v rámci jejich zapojení do programu-věty přirovnat k jakýmsi logogramům, které lze pomocí determinativům dále ohýbat a posouvat do jednoho z jejich všeobecně známých významů. V prostředí profánní středověké výmalby je jedním z determinativů i samotná prostorová konfigurace. Vztahy vzájemných obrazových celků na Lichtenbergu a Moosu nás ale vracejí zpět k Žirovnici a absurdním zvířecím výjevům na severní části východní stěny, jimiž jsem popis lovecké scény zahajoval. Tento symptom obráceného světa totiž funguje na stejných principech jako obrazy zvířecích bajek v obou tyrolských hradech. Z toho, co bylo řečeno tak už je jasné, v jakém intervalu se význam žirovnických maleb pohybuje. Je to vztah k lásce, moci žen a kontrastu vznešené minne s každodenní sarkasticky vykládanou skutečností tak jako tomu je na četných zahraničních malbách, které jsem s těmi žirovnickými dosud srovnával. Zbývá podívat se, jak si k tomuto významovému intervalu stojí obraz turnaje na západní stěně a nakonec vyobrazení samotného hradu Žirovnice na stěně severní, nebo jinými slovy, zbývá prověřit, zda tyto obrazy neodkrývají další významovou rovinou a neposouvají to, co bylo právě řečeno, ještě dalším směrem.

Turnaj

Symptom divadelní maškarády, který jsem se pokoušel vystopovat u středověkých loveckých obrazů, o dost jasněji vystupuje v tehdejších rytířských hrách. Pozdně středověký turnaj byl totiž maškarní zábavou na celé řadě nejrůznějších rovin, počínaje zbrojí a oblečením zápasících rytířů, přes symbolické ceny pro vítěze, až po karnevalové taneční zábavy, které byly jeho nedílnou součástí.³³⁵ Turnaj navíc s karnevalovou kulturou spojoval i čas konání, protože většina z nich se odehrávala buď u příležitostí velkých slavnostní dynastického významu (svatby a korunovace členů panovnických rodů) anebo během masopustu, kdy turnaj představoval jen jednu, byť často nejhonosnější, součást bohaté maškarní zábavy.³³⁶ Slavnost turnaje sama o sobě pak vytvářela svébytný karnevalový svět, v rámci nějž se stávající společenské struktury alespoň na chvíli transformovaly a posunovaly do rytířských ideálů. Účastníci klání se během něj stávali členy zvláštních turnajových dvorů, které se řídily podle vlastních, pevně daných pravidel. Skrze tyto rituály pak na sebe často doslova brali role hrdinů rytířských románů, k čemuž neváhali

³³⁴ MATTER 2015, 353.

³³⁵ Základní přehled společenské role turnaje BARBER/BAKER 2000, 163–208. K různým aspektům turnajů v různých regionech srov. FLECKENSTEIN 1985, zde se poprvé objevila i stať MACEK 1997, 114–133. K českému prostředí jsou ale zajímavé třeba i zprávy o maškarních bálech při turnajích na uherském královském dvoře za Ladislava a Ludvíka Jagelonského, GULYÁS 2017.

³³⁶ Plyne to třeba ze soupisu turnajů v německém prostředí, který pořídil PÖSCHKO 1987.

využívat i nejrůznějších kulis at' už kulatých „Artušovských“ stolů nebo přímo různých dočasných staveb.³³⁷

Tato ritualizovaná zábava pak měla i jistý nezanedbatelný společenský potenciál. Urozený měšťan mohl díky svým turnajovým dovednostem získat široké uznání a stát se celebritou i mezi výše postavenými šlechtici, jak ukazuje třeba příklad augsburgského měšťana Marxe Walthera. Turnaj tak dočasně boural alespoň některé společenské překážky a i prostý rytíř mohl reálně snít, že v turnajových šraňkách střetne se samotným císařem a z tohoto souboje vyjde třeba i vítězně.³³⁸ Tento do jisté míry efemérní potenciál turnajového klání ale nemohl na druhou stranu zcela vyvážit kritiku, která se na tuto zábavu snažela ze strany nejrůznějších moralistů především z církevních kruhů. Turnaj jako bláznivý podnik označovala i v dobová zábavná literatura a varovala třeba před náklady, které tato zábava vyžadovala.³³⁹ Kritika turnaje se ale zároveň propisovala do jeho podoby, a, jak uvidíme, měla své důsledky pro jeho vnější podobu, pro devízy, které zdobily oblečení rytířů a kropíře jejich koní.

Ženy a blázni

Chceme-li pochopit smysl obrazu žirovnického turnaje je nutné se podívat do hloubky obrazu, za zápasící rytíře, kolem nichž se elegantně obtáčí volné cípy drapérií splývající z jejich převleků. Vzadu za rytíři stojí turnajová tribuna, na níž se tak jako na jiných vyobrazeních turnajů shromáždily ženy. Ty totiž hrály v turnajovém klání zásadní roli. Podle turnajových pořádků měly kontrolovat výstroj účastníků, přirozeně se účastnily tanců a dalších zábav spjatých s turnaji a hlavně hrály roli diváků celé té barvitě podívané at' už šlo o hromadný souboj všech rytířů najednou (*buburi*) nebo o souboj po dvojicích ve šraňkách (*tjost*).³⁴⁰ Symbolická role žen v celém turnajovém klání je patřičně zdůrazněna i na dobových obrazech. Už na iluminacích *Codexu Manesse* tak dámy se zájmem sledují turnajové dění z jednoduše naznačených tribun a účastně

³³⁷ MATTER 2014.

³³⁸ Turnajů se osobně zúčastňoval císař Maxmillián I. a v souboji se s ním střetl třeba Kašpara Lamberger, jak svědčí jeho turnajová kniha, PFAFFENBICHLER 2017, 95. Kraňský pán byl podstatně níže společensky postavený, byt' se s císařem velmi dobře znal z dob svého mládí. Srov. též soubor novin z roku 1495, který se zachoval v písemnostech pánů z Hradce, AČ XI, 501, která informuje o výzvě na souboj, kterou císaři adresoval jeden francouzský rytíř – zjevně mělo jít o turnaj, jak dosvědčuje dodatek „*i domnívají se tak, že toto bitie bude na korunovanie kráľové jeho manželky v Cáhách.*“

³³⁹ Charakteristická je role turnaje v Kronice sedmi mudrců, např. v třetím příběhu císařovny o rytíři, „*ktorejšto turnaje a kolby tak veľmi miloval, v tak veľikou chudobu byl upad, že již měl všechno své zboží prodati*“, KOLÁR 1985, 47–50. Rytíř se vydá na dráhu zločinu, ukradne císaři peníze, ale všechny je znovu utratí za turnaje. Při dalším pokusu vyloupit císařovu pokladnici se chytí do pastí a raději se nechá zabít svým synem, než aby celou rodinu uvrhl do neštěstí. Že tato role turnaje není náhodná ukazuje i příběh prvního z mistrů, Ibidem, 36–37, v němž rytíř účastníci se turnaje zabije po návratu z něj svého věrného psa, protože si myslí, že chtěl zabít jeho syna. Pes však bránil dítě před hadem, a tak rytíř „*vzal kopí své, na tré jej přelomil a jel do Země svaté a zptal tam až do smrti života svého.*“

³⁴⁰ BARBER/BAKER 2000, 206–208. K roli žen v turnajových dvorech Německa JEZLER 2014 a JEZLER 2017.

lomí rukama nad osudem zápasících rytířů, z nichž na iluminacích často doslova tryskají prameny krve.³⁴¹ Pro interpretaci těchto vyobrazení má opět význam společenský, literární i výtvarný kontext, který turnaj představuje jako zkoušku statečnosti a síly zápasících rytířů, jež má navíc proběhnout přímo před očima přihlížejících dam. Turnaj tak neznamená nic jiného než zkoušku pevnosti lásky, *minne*. Přesně v této roli turnaj vystupuje už na francouzských slonovinových skříňkách z počátku 14. století, kde, jak už jsme viděli, jej doprovází další scény vztahující se k *amour courtoise* jako je dobíjení hradu lásky, scény z rytířských románů, v nichž musí hrdinové osvědčit svou odvahu a sebeovládání, i scény vztahující se k moci žen a tím i samotné lásky. Patrně z těchto důvodů se turnaje objevují i na německých *minnekästchen* ať už v reálné nebo ve zkarikované podobě.³⁴² Naopak překvapí jejich menší zastoupení na dolnorýnských tapisériích, kde spíše tvoří součásti vyšíváných cyklů rytířských románů Káně (*Der Busant*) a Vévoda Savojský.³⁴³ Přesto lze turnaj za jeden ze symptomů středověké lásky bezesporu prohlásit. Takto jej najdeme na pozadí už zmíněné Velké zahrady lásky od Mistra E.S. a je to zase turnaj, tentokrát hromadný *buhurt*, který tvoří jedinou větší figurální scénu v tzv. Sálu milenců na hradě Runkelstein a doplňuje podoby nejslavnějších mileneckých dvojic.³⁴⁴

Ženy ale nepřihlíží zápasu dvou rytířů na žirovnickém turnaji sami. Kromě obvyklé postavy staršího muže, který jim dělá na tribuně společnost, se zde shromáždil i dav pod tribunou. Z těchto diváků zjevně vybočují dva šašci hrající na dudy oblečení do pestrobarevného oblečení v barvách zápasících rytířů. Další dva šašci se pak objevují přímo v rámci turnajového klání, kde svou gestikulací povzbuzují oba dva zápasníky.

Přítomnost šašků a jejich aktivní podíl na turnajích malovaných v rámci zelených světlic řadu zmátla hned více badatelů – v buhurtu na Blatné v šašcích Jakub Vítovský viděl „*zkarikované přivržence obou bojujících stran*“, Jiří Kuthan zase mluví o tom, že jeden ze šašků „*kyjem srážej z koně rytíře*“.³⁴⁵ Smysl těchto postav na Blatné i Žirovnici je ale nutně spíš odvodit z dalších turnajových vyobrazení. V literatuře věnující se turnajům se mi vyčerpávající vysvětlení přítomnosti šašků najít nepodařilo – pokud vím, tento problém kupodivu zaujal jen autory nedávného katalogu o turnajích v Schaffhausenu, kteří spekulují, že role šašků měla spočívat kromě pomoci rytířům se zbrojí v provokování a posmívání se oponentům svého pána, což odpovídá tomu, že jsou oblečení v barvách příslušného rytíře.³⁴⁶ Tento jejich názor dokládá i jedno z pozdních

³⁴¹ Např. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 17r nebo 321v

³⁴² KOHLHAUSEN 1928, 78–79, kat. č. 38 a 82, kat. 51A.

³⁴³ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, 366–368, kat. č. 116–117.

³⁴⁴ DOMANSKI/KRENN 2000, 88–93.

³⁴⁵ VÍTOVSKÝ 2001, 96; KUTHAN 2010, 293.

³⁴⁶ JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 55 a 172.

vyobrazení turnaje, malba od Jost Ammanna z roku 1561, která ukazuje turnaj na velkém tržišti v Norimberku v roce.³⁴⁷ Šašci, oblečení do barev jednotlivých rytířů, jsou zde zachyceni v nejrůznějších činnostech – metají kotrmelce, tančí kolem chystajících se jezdců, a naopak u těch, kteří už se rozjíždí, vybíhají a divoce gestikulují proti šaškům oblečeným do barev protivníka. Podobně tomu je i na pozdně středověké vitraži uložené v Metropolitan Museum of Art, kde spolu blázni bojují podobně jako jejich páni.³⁴⁸ Zdá se tak, že šašci měli opravdu povzbuzovat zápasící rytíře, pomáhat jim, když bylo potřeba, např. když spadli z koně tak, jako je tomu na Blatné, a zároveň bavit obecenstvo, když se zrovna ve šraňcích nic zajímavé nedělo. Jejich přítomnost náležející turnajovému klání potvrzuje i veršovaný popis turnaje konaného v Norimberku během masopustu 1538 od Hanse Sachse: „vedle každého (rytíře, pozn. JD) běží tři blázni, čekají na něj a jsou oblečení také do jeho barev, před každým zápasníkem jede společník, jako by byl z jeho rodu, a vede jeho kopy“³⁴⁹ Plyne z toho, že jejich přítomnost na obrazech turnaje neukazuje k zásadní inverzi tohoto obrazu jako je tomu u jiných, komentářových šašků.

Turnajové knihy a emblémy

Navzdory tomu je přítomnost šašků pro celkovou podobu turnajového světa signifikantní. Na vyobrazeních turnaje se objevují zhruba od poloviny 15. století, kdy nahradili jednoduše oblečená pážata turnajových zápasníků, která se v roli pomocníků na obrazech objevovala dřív. Pážata přeměněná na šašky vnášejí do turnaje jistý element bláznovství, které celou tu velkolepou podívanou zesměšňuje a obrací v neškodnou hru. O něco málo později ale tento aspekt turnajového klání potvrzují i převleky turnajových zápasníků. Zachovány dodnes zůstaly především díky turnajovým knihám, které si pořizovali nejbohatší a nejaktivnější z účastníků turnajů.³⁵⁰ Kromě knih samotného císaře Maxmiliána a třeba saských kurfiřtů, stojí za zmínku především turnajová kniha už zmíněného augsburgského měšťana Marxe Walthera nebo kraňského šlechtice Kašpara Lambergera.³⁵¹

Nutno ovšem poznamenat, že jako historické prameny nejsou turnajové knihy zdaleka neproblematické. Je nutné počítat s tím, že dochované emblémy na oblecích a klenotech rytířů a především na kropířích jejich koní zdaleka nemusí odrážet realitu. Licenci malíře muselo jen povzbuzovat, že turnajové knihy vznikaly často až dlouho po jednotlivých zápasech, po konci kariéry daného zápasníka, jako je tomu v případě turnajové knihy Marxe Walthera. Ta byla

³⁴⁷ JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 244 a 246.

³⁴⁸ WALDBURG WOLFEGG 1997, 57.

³⁴⁹ JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 245: „neben jedem drei Narren loffen, auf i(h)n zu harren, auch in sein Farb bekleit. Vor jedem Stecher reit ein Gsell, wie sich geb\urt, uns seinen Spieß i(h)m führt“

³⁵⁰ Souhrně k turnajovým knihám KRAUSE 2017. K výkladu některých emblémů a na konkrétních příkladech JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 204–212.

³⁵¹ K obsahu obou knih HUBER 2014, 8–19 a KOS 1997, 58–88.

sepsána a iluminována v prvním desetiletí 16. století, tedy více než deset let po posledním turnaji, který je v ní zaznamenán. Ještě složitější je pak situace u těch knih, které jsou kopiemi starších prací, protože tam právě emblémy bývají často pozměněné a dostávají oproti svým vzorům (pokud jsou zachovány a lze je srovnat) jiné významy.³⁵² Proces kopírování byl přitom s produkcí turnajových knih neoddelitelně spojen, jak dokládá podoba koní v exempláři Kašpara Lambergera, které se v rámci jednotlivých stránek neustále opakuje. Přes tyto výhrady je však svědectví turnajových knih natolik důležitým vzhledem do myšlení účastníků těchto spektaklů, že jej lze stěží pominout. Devízy a emblémy totiž představují nejživější symptom toho, co mohl turnaj znamenat pro tehdejší diváky a účastníky a zároveň konkrétní doklad toho, jak mohla v pozdním středověku probíhat komunikace obrazem.

Co do složitosti se výzdoba mezi jednotlivými rytíři značně lišila i v případě, necháme-li stranou různé speciální typy turnajů, v nichž rytíři vystupovali převlečení třeba za sedláky nebo za jakási zavalitá vejčitá stvoření. Setkáváme se s jednoduchými jednobarevnými přehozy, s pruhy podobnými těm, které zdobí kropicí rytířů na Žirovnici, s jednoduchými předměty (ptáčky, zvonečky), ale i s vícefigurálními výjevy, jež vysvětlovaly nápisové pásky. Obvykle byl oblek výtvarně sjednocený, což je dobře patrné i na Žirovnici, kde oblečení šašků (těch vedle rytířů i těch pod tribunou) zcela reflektuje barvy zápasících rytířů. Objekty a barvy, které se objevují na kropicí, rytířově oblečení, jeho štítu i klenotu na jeho helmu tak je nutné pojímat jako jeden obrazový celek. Náměty dekorace mohly být široké, ale obvykle spadají do dvou, nebo třech námětových okruhů – nejrůznější vtípky podtrhující bláznivou odvahu a sílu zápasníků, vrtkavost štěstěny, a pak odkazy různě se vztahující ke středověké koncepci lásky, *minne*. Příkladem prvních dvou skupin může být kropicí Andrease von Liechtenstein z Waltherovy knihy s obrázkem květin a devízou „*Doufám u Boha v polepšení*“.³⁵³ Skutečnost, že devízu je nutné číst v žertovném duchu dokazují oslí ouška, kterými Liechtenstein ozdobil svou helmu – snad mělo být naznačeno, že se jako osel živí květinami (bodlácím?).³⁵⁴ Z podobného ranku je i kropicí posetý chůdami s devízou „*Mé štěstí chodí na chůdách*“ kterou použil mladý saský vévoda Johann Fridrich na turnaji ve Wormsu v roce 1521.³⁵⁵ Emblém měl zjevně vyjadřovat vévodovu naději, že jeho štěstí je větší než ostatních a zároveň pokorně přiznávat jeho značnou vrtkavost – ostatně plně naplněnou, protože v zachyceném souboji je vévoda zobrazen, jak padá z koně. Jiné devízy ironicky vyzývaly ke klidu, trpělivosti a chladné rozvaze, což zjevně patřilo k oblíbené emblematické Marxe

³⁵² KRAUSE 2017, 193–195.

³⁵³ HUBER 2014, 60. „*Ich hof czů gott einer besserung.*“

³⁵⁴ Srov. emblém Wolffa Enderse v JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 213, jímž je sova zobrazena jako ubohý nepřítel všech denních ptáků (na klenotu je uzavřena v kličce).

³⁵⁵ MÜLLER/WESCHSENFELDER/BÖCKEM/HANSMANN 2010, 225: „*MEIN GLVK GEHET UFF STELZEN*“.

Walthera – kromě již zmíněného emblému se strakou a nápisem „*Spēch ti nedā prīležihtost si poklābosit*“ je to třeba i emblém s beránkem a vlkem nadepsaný „*Trpēlīvost nade spēch*“.³⁵⁶

Další devízy demonstrují rytířovo přesvědčení pořádně to svému protivníkovi „nandat“. Takový význam má patrně emblém koštěte na kropíři a klenotu Wilhelma Echingera z Ulmu při souboji s Waltherem v roce 1485 – nespíš vyjadřuje přesvědčení ulmského rytíře, že každého protivníka jednoduše „smete“ z cesty.³⁵⁷ Na podobném principu stojí i Waltherova devíza „*Rozdávej milost po čas, který na tobě leží*.“ kterou doplňoval na jeho štítu obrázek ručičky vysunuté z mraků a držící náhrdelník.³⁵⁸ Smysl vysvětluje opakující se emblém náhrdelníku na kropíři koně i jeho malý náhrdelník zavěšený dokonce i na špičce kopí – „náhrdelník“ či ona „milost“, kterou má rytíř rozdávat, patrně není ničím jiným než pořádnou ranou dřevcem, kterou hodlá počastovat svého soupeře.³⁵⁹

Vrcholem bláznivého turnajového převleku je ale ten, který použil Marx Walther během střetnutí proti Georgu Hofmairovi v roce 1480.³⁶⁰ Našeho rytíře zde doprovází na dvanáct šašků, nadepsaných jmény, z nichž lze odvodit, že patřili mezi členy rodin bohatých augsburgských patriciů. Všichni jsou oděni v červeném stejně jako další šašci s dudami, kteří celé této kompanii vyhrávali na cestu. Smysl průvodu prozrazuje devíza vepsaná na červeném kropíři Waltherova koně „*O wie geren*“ čili „*Ó jak toužíme*“. Bláznovství zde tak podle všeho přímo odkazuje k *minne*, která tvoří zdroj velké části celé řady dalších emblémů. V rámci Waltherovy knihy je to kromě už zmíněného mnohoznačného emblému kočky třeba emblém Ludwiga von Knöringen, s nímž se Walther střetl v roce 1485, který představuje klasické svatební gesto podaných rukou, přičemž ručičky se objevují na červeném pekáčku.³⁶¹ Hned několik emblémů vztahujících se k *minne* najdeme v knize Kašpara Lambergera. Kraňský šlechtic třeba podle své knihy vícekrát použil emblém s ježkem, zraněným srdcem a dvěma propletenými písmeny E a C.³⁶² Jiný Lambergerův kropíř pak zobrazoval rozmlouvající pár, kde mladík vysvětloval: „*S věrností musí být spojena odvaha*“ na což dívka odpovídala: „*Proto přáteli, je mé srdce tvé*“.³⁶³ Ještě další pak ukazoval spojené ruce (tj.

³⁵⁶ HUBER 2014, 50 a 70: „*Geduldt iber wind*“ a „*Hetzen lassent nit ir schwetzen*“.

³⁵⁷ HUBER 2014, 51.

³⁵⁸ HUBER 2014, 58: „*Begnad bei zeit, so on dir leit*.“

³⁵⁹ HUBER 2014, 58 spekuluje naopak o tom, že emblém znamená Božskou pomoc, která má Waltherovi zajistit zisk turnajové trofeje pro vítěze, jíž často byly různé šperky. Ani tento výklad není s tím, který nabízím ve sporu. Bude-li rytíř dostatečně rozdávat „milost“, tj. rány, vítězství turnaje na něj jistě čeká.

³⁶⁰ HUBER 2014, 38–41.

³⁶¹ HUBER 2014, 59. Mohl emblem znamenat, že láska bude/už je „upečena“?

³⁶² KOS 1997, facs. 149, 151, předtím bez srdce a ježka facs. 118 nebo 129. Nabízí se, že písmeno C se vztahuje přímo ke Kašparovi (*Caspar*), co nebo koho ale značí E se mi nepodařilo dohledat, Dušan Kos bohužel jméno Kašparovy manželky neuvádí.

³⁶³ KOS 1997, facs. 161, 150: „*Mit ganzer trewen solt mut bevolben sein*.“, „*Da bin gesel, mein herz ist dein*“

stejné gesto jako u Ludwiga von Knöringen), nad nimiž bylo velké srdce a nápis: „*Musi to tak zůstat.*“³⁶⁴

Podobné devízy přitom používali i ti nejmocnější z účastníků turnajů, kurfiřti, králové i císařové, a to napříč celou středověkou Evropou. Příkladem budiž Westminster Tournament Roll zaznamenávající turnaj konaný během února 1511, jehož se osobně zúčastnil anglický král Jindřich VIII. Kropíř králova koně posetý iniciálou K (první písmeno jména jeho tehdejší manželky Kateřiny Aragonské), zlatým srdcem a nápisem „*loyall*“, tj. „*věrný*“ snad ani nepotřebuje komentář.³⁶⁵ O patnáct let později se však symbolika Jindřichova oblečení zcela vyměnila. Při turnaji v Greenwichi o masopustním úterý roku 1526 se na jeho oblečení podle dobových zpráv objevilo planoucí srdce, pod nímž heslo „*Declare ie nose*“ čili „*Neodvažují se prohlásit*“ ohlašovalo královu lásku k Anně Boleynové.³⁶⁶ Iničiála se však patrně nemusela vztahovat jen k rytířově manželce nebo favoritce. Naznačují to dva kropíře, které použili při turnaji v Innsbrucku v roce 1497 Fridrich III. Moudrý a tehdy ještě „jen“ římský král Maxmilián. Ve vzájemném souboji měl kurfiřt, který se nikdy neoženil, kropíř posetý iniciálou „*K*“, na němž byl zobrazen pár snotevřenou skříňkou, v níž bylo srdce. Na Fridrichově štítu pak byly dvě spojené ruce, coby obvyklé, už zmíněné svatební gesto, doprovázené berličkou. Stejný štít se spojenýma rukama a berličkou ale na tomtéž turnaji použil v jiném souboji i Maxmilián, přičemž motiv se tentokrát opakoval i na císařově kropíři. Vzhledem k tomu, že se daný turnaj konal u příležitosti svatby jeho sestřence Kateřiny Saské, která zároveň byla vdovou po Maxmiliánovu příbuzném arcivévodovi Zikmundovi, nabízí se, že se iničiála vztahovala právě k ní.³⁶⁷

Minne mohla ale i u nejurozenějších šlechticů nabývat bláznivé podoby, jak dokazuje kropíř mladého vévody Jana Fridricha Saského na turnaji v Bonnu v roce 1527. Na červeném pozadí protkaném iničiálami „*S*“ je zobrazena žena držící šaškovskou čepičku, kolem které tančí a jinak skotačí skupinka dalších pestrobarevně oděných šašků.³⁶⁸ Turnaj se konal ve stejném roce jako vévodova svatba se Sibyllou von Jülich-Kleve-Berg, takže emblém zachycený ve vévodově turnajové knize ilustrované v Cranachově dílně zjevně odkazuje k tematice bláznovství pro lásku (*Minneterheit*) a odhodlání vévody stát se kvůli své mladičké manželce právě takovým bláznem jako ostatní (prázdná čepička v ruce ženy).

³⁶⁴ KOS 1997, facs. 187: „*Sol es dar pleiben*“

³⁶⁵ KRAUSE 2017, 188.

³⁶⁶ HALL 1809, 707.

³⁶⁷ VON BLOH 2017, 258 a 265–266.

³⁶⁸ Vyobrazuje např. HEYDENREICH 2007, 234. Srov. též zcela mylnou interpretaci výjevu v katalogu MÜLLER/WESCHSENFELDER/BÖCKEM/HANSMANN 2010, 225, kteří emblém čtou jako varování před hříchem spojeným s turnaji.

Turnajový svět

Bláznovství lásky zkombinované s *minne*, které se tak často objevuje v námětech emblémů, se ale promítalo i do dalších podob turnaje. Vzhledem k obvyklé dočasnosti turnajových staveb je dnes jeho vzácně dochovaným svědkem snad jen pozoruhodná lodžie paláce tyrolských arcivévodů v Innsbrucku zvaná Goldenes Dachl. Její výzdoba vznikla kolem roku 1500.³⁶⁹ Balkón orientovaný směrem na městské tržiště podle všeho představoval mimo jiné exkluzivní hlediště turnajů, jež se odehrávaly přímo na náměstí pod ním.³⁷⁰ Kromě nejruznějších erbů vztahujících se k tehdejšímu římskému králi a budoucímu císaři se v jeho výzdobě výrazně uplatnily figurální reliéfy představující tanečnický morisky, jež obklopují dva panely s charakteristickými podobami císaře Maximiliána I. Jednou je doprovázen dvěma ženami, z nichž jedna bývá identifikována jako jeho první manželka Marie Burgundská a druhá jako jeho druhá manželka Bianca Sforza, podruhé se objevuje ve společnosti šaška a obtlouštělého muže, jenž bývá vykládán jako kancléř.

Právě šaškovství turnajů však tuto jednoduchou politickou reprezentaci obrací zcela na hlavu. Jedna z dam doprovázejících císaře, mu totiž podává zlaté jablko. V kontextu tance morisky, kam zároveň náleží i šašek, to ale znamená, že ona žena hraje roli *Frau Venus* – drží odměnu pro vítěze tanečního zápasu.³⁷¹ Pozdně středověká moriska totiž představovala jistý druh soutěže, jejíž účastníci se snažili ostatní účastníky překonat tanečním umem. Tanečníci, kteří divoce kroutili tělem a končetiny natahovali do nepřírodných pozic, se točili kolem centrální postavy ženy, která stála uprostřed tanečního mumraje s cenou v ruce (šlo o jablko, prsten atp.). Úpornou snahu tanečnicků zesměšňoval svými gesty šašek, který se objevuje na většině vyobrazení morisky. On sám byl přitom zároveň předurčen za vítěze tanečního klání: kdo jiný, než blázen by mohl vyhrát přelétavé srdce dívky? Šaškova vyšínutá moudrost, o níž byla řeč výše, tak sloužila k zdůraznění didaktické, moralistní role tance – chtíčem posedlí muži divoce tančící, aby přitáhli pozornost dámy, se stávají jednoduše ještě většími blázny než blázen sám.³⁷² Erotické souvislosti tance pak ještě dále posunula italská vyobrazení, na nichž tanečníci rovnou tančí nazí.³⁷³

³⁶⁹ GARBER 1922; SCHNITZER 1999, 98–106; FRANKE/WELZEL 2013.

³⁷⁰ FRANKE/WELZEL 2013, 18, 42.

³⁷¹ HUSCHENBETT 1970, 595; SIMON 2003, 327. K hledání stop morisky v Čechách DIENSTBIER 2016, kde shrnují i další literaturu a prameny k tomuto tanci.

³⁷² Tento význam potvrzuje třeba text jedné z norimberských masopustních her DOMOKOS 1968, 250. Srov. též HUSCHENBETT 1970.

³⁷³ GVOZDEVA 2007; PREMOLI 1991; Bartsch 24, 141–142.

Na reliéfech Goldenes Dachl proto spolu s ženou s jablkem patří i šašek do souboru tanečníků morisky skotačících na dalších panelech. Na ústředních výjevech se tak setkává císařova vizuální reprezentace s vizuální reprezentací bláznivého světa v podobě morisky.³⁷⁴ Císař se zároveň účastní i neúčastní tance. Díky své konverzaci s dámou představující *Frau Venus* se dostává do role uměřeného vítěze tanečního klání, na což patrně reaguje šašek na protějším panelu. Ten se obrací čelem k císaři (a k ženě s jablkem) a ukazuje dvěma prsty na něco před sebou či u císaře, jako by chtěl zdůraznit nějaký, podle všeho vážně míněný argument (šaškovu tvář bychom mohli snadno označit za protáhlou). Šašek tak vlastně vysvětluje bláznovství tance coby personifikaci principů lásky, jež ale poutají i samotného císaře, byť ne v tak groteskním, doslovném smyslu jako ostatní tanečnice. Maxmilián je totiž zároveň zobrazen na dalším reliéfu jako jakýsi „porotce“ celého klání, jeho zdvojená podoba stojící mezi šaškem a „kancléřem“ zde vyhlíží tentokrát ven z lodžie, hledí na diváka a to, co se děje na náměstí pod lodžii. Blázen tak znovu funguje jako ukazatel i v maškarním světě turnaje, je symptomem bláznovství lásky, která prostupuje celou výzdobu Goldenes Dachl.

Tento symptom totiž lze diagnostikovat i uvnitř lodžie na nástěnných malbách, jejichž čtení ovšem není jednoduché vzhledem k poškození a následným (už historickým) opravám, které místy zcela proměnily původní smysl. V každém případě výjevy v lunetách balkonu kromě bláznů, hudebníků a snad i divých mužů zobrazovaly dodnes patrnou scénu Aristoteles a Phyllis. Na začátku století pak bylo možné z obrysů ještě rozeznat i scénu Samsona a Dalily.³⁷⁵ Velká, dnes na více místech přemalovaná malba na zadní straně lodžie pak původně nejspíš představovala další výjev vztahující se k moci žen – tzv. Ústa pravdy (*Bocca della Verità*). Obraz se váže k příběhu, jenž vypráví o tom, jak cizoložná císařovna musela podstoupit test na kouzelných Ústech pravdy, lví hlavě, která uměla poznat, zda osoba, která strčí prsty do jejích úst, mluví pravdu nebo ne. V případě lži pak ústa nemilosrdně prsty ukousla. Císařovna však podvedla kouzelný objekt tím, že svého milence převlékla za blázna, nechala se jím během přísahy obejmout a v tomto duchu přísahala, že nikdy neobjala nikoho jiného než manžela a tohoto blázna.³⁷⁶ V pozdním středověku oblíbená historka tedy znovu odkazuje na ženskou falešnost, která dokáže podvést i nejmoudřejší muže.³⁷⁷

³⁷⁴ Pojetí tanečníků jako bláznů podtrhávají nejrůznější zvířata pod jejich nohama, především psi, opice a prasata.

³⁷⁵ GARBER 1922, 46.

³⁷⁶ Lví hlava dnes na malbě není, žena strká prsty k ústům zvláštního malého osla, který podle všeho náleží vrstvě novověkých oprav malby, kdy původní výjev už nebyl čitelný a vznikla pověst, že scéna představuje maškarní bál na Maxmiliánově dvoře, kde se císař převlékl za šaška (osel by tak měl představovat jednu z maškar). Dokazují to i raněnovověká graffiti na malbě, SCHNITZER 1999, 105: „*serva libidinis*“ („*služka chťiče*“ přímo na ženě s šaškem) a „*Narr nie tuest 1561*“ („*Blázne, co děláš?*“ na šaškovi). Ke stavu malby a jejím historickým opravám SIPEK/LINKE 2014.

³⁷⁷ K popularitě, srov. Cranchův obraz téhož námětu MESSLING 2010, 216–217, kat. č. 122.

Komplikovaná výzdoba Goldenes Dachl tak stejně jako emblémy rytířů ukazuje k místu turnajů ve smíchové a karnevalové kultuře pozdního středověku. Tak jako v jiných maškarádách i zde zaznívají morální a etické regulativy tehdejší společnosti, třebaže je nutné počítat s jejich dialektickým převrácením. Rytíři se stejně jako tanečníci morisky na reliéfech Goldenes Dachl hlásí ke svému bláznovství, které je nutí soupeřit mezi sebou na turnajích „pro lásku a čest“. Žena je v turnajovém světě Goldenes Dachl uctívána jako bohyně lásky Venuše, okolo níž se tento barvitý mužský svět otáčí. Zároveň ale nic nebrání tomu sarkasticky upozorňovat na její falešnost a proradnost. Nic z toho totiž doopravdy nestojí proti sobě, všechny protikladné síly jsou absorbovány a vtaženy do jedním směrem se pohybujícího víru, jehož hnací silou je *minne*.

Tento pokus o psychologickou analýzu kusu středověkého podvědomí je konečně jistou základnou pro výklad památek domácích včetně turnaje na Žirovnici. Z výše uvedených pozorování totiž třeba plyne, že šašci představují obecný symptom pozdně středověkého turnaje, nikoli konkrétní deviace od jeho obvyklé podoby. Jsou výrazem onoho (dobře kontrolovaného) veselého bláznovství, který umožňoval smířit přehnaný svět turnaje s obvyklými morálními požadavky pozdně středověké společnosti.³⁷⁸ Šašky v rámci turnajů na Žirovnici i jiných zelených světnicích proto nemá smysl vykládat v politickém smyslu. Jsou symptomem turnaje, stejně jako bohatý patricij nebo i říšský šlechtic, který přijel na turnaj převlečený za pitomce. Neznamenal to totiž snížení jeho vážnosti v rámci společenské hierarchie, ale bylo to chápáno jen jako dočasná maškaráda související se smíchovým světem turnaje.

Převlečení dost možná ale hraje svou roli i na Žirovnici. Pravý z rytířů zde totiž jako klenot nese parohy, které nápadně odpovídají erbovnímu znamení neznámé Vencelíkovy manželky tak, jak jej najdeme v sousedním předsálí i v hradní kapli. To, zda lze obraz spojit s Vencelíkem, který se tak přihlásil k emblému své manželky, nebo k nějaké jiné konkrétní události spojené třeba s rodem jeho ženy, je však velmi těžké ověřit. Možnost, že vyobrazení turnaje se má vztahovat ke konkrétní události je však velmi silná – v rytířích vymalovaných na hradě Lichtenberg lze rozeznat znaky konkrétních rodů včetně majitelů hradu,³⁷⁹ konkrétní devizy mají i rytíři vymalovaní v sále tyrolského hradu Friedberg (kolem 1500).³⁸⁰ Konkrétní devizi mají patrně i rytíři v turnaji na Blatné.³⁸¹ Dost možná se proto i na žirovnickém turnaji míchá

³⁷⁸ Tento převlek ale náboženští reformátoři obvykle stejně prokoukli. Srov. kritiku masopustních zábav u Jana Rokycany: „*A kdy větší rozpustilosti než nyní? – ano kolby, ano tancové, smilstva, hry, neřádi, ano obžerstva, opilstava, a obecně říkají: „Masopust své právo má!“ Čertovoť jest to právo, z boraucieho pekla!*“, ŠIMEK 1928, 311. Nominální utrakvista Vencelík na taková nabádání zjevně mnoho nedbal.

³⁷⁹ KOFLER ENGL 2011, 135 a 137.

³⁸⁰ TRAPP 1970.

³⁸¹ Bohužel, jak ještě uvidíme, rekonstrukci ve VÍTOVSKÝ 2001 je nutné zcela odmítnout, stejně jako opatrně formulovaný nápad BARTLOVÁ 2001, 84, že by mohlo jít jen o přípisky pro malíře. Nápisy na této malbě tak zatím zůstávají bez rozluštění.

realita s fikčním bláznivým světem turnaje, jehož symptomy jsou jasně patrné skrze čtveřici šašků.

Všechny tyto skutečnosti je nutné mít na paměti i při čtení posledního z figurálních výjevů, jenž představuje známý pohled na hrad Žirovnici.

Hrad

Podoba žirovnického hradu na severní stěně zdejší zelené světnice náleží bezpochyby k nejzajímavějším památkám domácího fondu středověkých maleb. Na rozdíl od jiných raných příkladů realistických vedut, jako například Švihova ve výjevu sv. Jíří bojující s drakem v hradní kapli na Švihově nebo kadaňského kláštera v Oplakávání Krista ve zdejším klášterním kostele, se zde samotná stavba stává hlavním námětem malby, doprovodný náboženský příběh chybí.³⁸² Dosavadní literatura si proto oprávněně všimá realistického pojetí malby, která kopíruje celou řadu detailů zámku a zároveň reprodukuje v popředí i středověkou hut' s pecemi související s Vencelíkovým důlním podnikáním. Toho se tento aspirant panského stavu nevzdal ani po přesídlení na Žirovnici, kam neváhal vozit k ságrování měděnou rudu těženou v kutnohorských dolech.³⁸³ Nemůže mít ale veduta hradu ještě další význam než jen demonstrovat Vencelíkovo bohatství?

Marná a pomíjivá radost tohoto světa

Zajímavé anachronické srovnání pro žirovnické malby představuje grafika norimberského rytce Erharta Schoena doprovázející skladbu Hanse Sachse *Die eytel vergencklich freud unnd wollust dieser welt* čili *Marná a pomíjivá radost a rozkoš tohoto světa*. Dřevoryt, který poměrně přesně ilustruje Sachsova text, představuje uzavřenou zahradu, uprostřed níž stojí menší hrad a kolem se odehrávají nejrůznější zábavy oblíbené ve šlechtické společnosti. Vidíme zde lov, turnaj, kolový tanec, rybolov, lov na ptáky, zápas i veselou společnost popíjejících mužů a žen. Sachsova báseň vysvětluje, že jde o zahradu paní Rozkoši (*Wollust*). Básník ji potkává ve snu a ona mu ukazuje krásy zahrady a jednotlivé zábavy, které se tu odehrávají – „*každá pozemská radost tam byla, vše, co si lidské srdce žádá*“.³⁸⁴ O to víc je pak básník vyděšený, když se ze spánku náhle probudí a

³⁸² ROYT 2015; VŠETEČKOVÁ 2005.

³⁸³ MATĚJKOVÁ 2012, 132.

³⁸⁴ Přepis dle reprodukce v Bartsch 13, 308: „*Inn summa alle freud auff erd / War da, was menschlich hertz begerdt*“.

uvědomí si, že sen o radostech „*zmišiel jako pěna na vodě*.“³⁸⁵ Procitnutí tak slouží norimberskému pěvci k závěrečné úvaze, že přesně tímto způsobem mizí všechny radosti, které na světě potkáváme. Nejsou prý ničím jiným než stínem na zdi, a proto je nutné „*po vzoru Šalamounově*“ obrátit svou mysl k Bohu a k radostem nebeským. Vyobrazení „dvorských“ zábav spojené s ústředním obrazem hradu, by tak mohlo vysvětlovat nejen vzájemný vztah žirovnických scén, ale i realistické vyobrazení hradu v jejich rámci.

Co je ale vlastně tématem Schoenovy grafiky, odhlédneme-li od doslovného znění? Či ještě jinak: jakého pohybu nebo jaké diskursivní formace je tento obraz symptomem? Christian Müller si už dříve povšiml, že norimberskou grafiku úzce váží významové souvislosti k obrazu *Melancholia* od Matthiase Gerunga z roku 1558, který se dnes nachází ve Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe.³⁸⁶ Mnohfigurální Gerungova kompozice ukazuje především množství lidských zábav, jejichž podobu známe ze Žirovnice i dalších zelených světnic – jsou zde turnaje, tance, lov, nejrůznější hry (šachy, kuželky), střelení lukem do terče i „na ptáka“, šerm, zápas; veselá společnost tu hoduje u stolu v přírodě a komedianti vedou mezi sebou „tančícího“ medvěda. Tyto zábavné činnosti však zároveň na obraze naráží i na své pokleslejší podoby: pod tancem sedláků najdeme muže, jenž se ukryl v popředí obrazu do křoví a zvrací, kus od něj pak vykonává svou potřebu selka. Lázně plné nahých žen zase sousedí s jakýmsi nevěstincem, do nějž láká blázen. Lidské pachtění, jehož jsou tyto výjevy už jasným symptomem, pak malíř dále rozvinul v pozadí obrazu, kam umístil horníky dolující rudu, začínající bitvu, hořící město, popraviště s katy při práci. Ještě dále pak v pozadí pak je další šibenice a hřbitov, na němž se právě pohřbívá. Zcela dole na obraze sedí Bůh stvořitel, který s vyčítavým pohledem hledí na diváka. Tvůrce světa, jehož podoba byla patrně inspirovaná dobovými podobami Saturna, svírá v ruce zemský glóbus a kružidlo. Přesto není ústřední postavou. Tou je sedící, okřídlená Melancholie v centru obrazu.³⁸⁷ Gerungova Melancholie tak není vyjádřením novoplatoského umělce, ale je spíše povzdechnutím si nad lidskými slabostmi. Zábava se zde stává marnou, pomíjivou a prázdnu stejně jako celý život se svým usilováním o moc, slávu a peníze (doly, války a peníze).

Malíři žirovnické zelené světnice však Schoenův a Sachsův jednolist vzniklý v roce 1534 znát nemohli a tím méně ani Gerungův obraz z roku 1558. Žirovnické malby totiž, jak už bylo

³⁸⁵ Ibidem, „*Ob mir, und war der freuden traum / Verschwunden, als ein wasser schaum.*“ Jde o obvyklý středověký motiv pomíjivého snu, který v Čechách najdeme například ve veršované skladbě Hynka z Poděbrad *Májový sen*, TICHÁ 1960, 98–105.

³⁸⁶ MÜLLER 1983, 18–22; MÜLLER 1984.

³⁸⁷ Ukazuje to jasně nápis „*MELANCHOLIA 1558*“, který je umístěn přímo nad ní.

řečeno, podle všeho vznikly spolu s další výzdobou hradu již v devadesátých letech 15. století.³⁸⁸ Anachronismus ale nemusí být pro srovnání zásadní překážkou, uvědomíme-li si starší ikonografickou tradici, která se v Gerungových a Schoenových pracích odráží. Müller v tomto smyslu upozornil zejména na jednu z kreseb Albrechta Dürera nazývanou později *Radosti světa*, kterou norimberský umělec vytvořil nejspíš již někdy mezi lety 1495–1497.³⁸⁹ Před velkým městem nebo hradem se odehrává turnaj i další radovánky: rybolov, parní lázeň, procházející se páry milenců. Veselá společnost přitom hoduje usazená v trávě, jak bývá zvykem na starších zahradách lásky. Do výjevu vnáší komický tón dvě ženy, které táhnou jednoho z mužů za nohy pryč, stranou od ostatních. Přesto se na kresbě nachází i jeden výrazně zneklidňující prvek, a sice kostlivec v pravém dolním rohu, který se natahuje po procházejících se milencích a jehož si zatím všimá jen pes opodál. Dürerova kresba tak zjevně znovu míří na zachycení pomíjivosti zábav a radovánek mládí.

Dalším symptomem procesu propojování nejrůznějších radostí světa je i Schäufoleinův obraz doby kolem roku 1520 nebo 1530 ze Staatliches Museum ze Schwerinu.³⁹⁰ Ten totiž ukazuje dost možná i na starší výtvarnou tradici, z níž mohlo toto spojení vycházet. Obraz je zpracováním známého tématu správné a nesprávné modlitby: zatímco dobrý křesťan obrací s pomocí andělů veškerou svou pozornost k ranám Krista visícího na kříži a jeho ústa tak spojují se Spasitelovými ranami dobře čitelné linky, špatný křesťan odvrací svou tvář od kříže a jeho myšlenky se místo toho spojují s radostmi světa, na něž velkoryse ukazuje i ďábel, který vedle nešťastníka stojí. Starším předobrazem Schäufoleinova obrazu je tak dřevorez nadepsaný „*Evagationes spiritus*“ nebo třeba obraz se stejným námětem v Keresztény Múzeum v Ostrihomí.³⁹¹ Dürerův někdejší žák však oproti těmto vzorům pozměnil lákadla, která přitahují mysl špatného křesťana – namísto materiálních symbolů (kůň, plná pokladnice, dům, sudy s vínem, žena) zde vymaloval radovánky známé i ze zelených světnic či Schoenovy grafiky a Dürerovy kresby. Duchovní zrak hříšníka tak kromě obligátní pokladnice naplněné penězi, hradu a koně, směřuje k turnaji, lovu, rybolovu, pijácké hostině a procházce s dámami.

Schäufoleinův obraz tak nabízí vodítko vedoucí z bludiště anachronismů – vnímání „šlechtických“ zábav se v něm přirozeně spojilo s tématem „*Evagationes spiritus*“, myšlenek utíkajících k radostem pozemského světa. Malba je tak nejen symptomem společného výskytu těchto zábav, které se v podobě slepence může spojovat s dalšími významy, ale i toho, co tyto

³⁸⁸ Na ústředním donátorském výjevu v kapli čteme letopočet 1490, a jak jsem již poznamenal na začátku podkresby a opakující se obrazové motivy ukazují, že všechny vznikly v rámci jedné dílny.

³⁸⁹ MÜLLER 1983, 21–22; MÜLLER 1984, 20. K dalším významům kresby též SCHUTTWOLF, 124–125, kat. č. 63.

³⁹⁰ Kunst der Reformationszeit 1983, 362–363, kat. č. E 55.

³⁹¹ TAKÁCS 2006, 623–624, kat. č. 7.64. Zde uvedené datování do třicátých let 15. století je ale patrně příliš časně.

zábavy znamenaly: vždy pohromadě ukazují, že nutným druhým pólem pozemské radosti je marnost. Nejde přitom zdaleka o myšlenku spojenou jen s nastupující reformací, ale o přesvědčení, které bylo už dávno hluboko zasuté ve středověkém podvědomí.

V Čechách a na Moravě o tom podává svědectví přední utrakvistický šlechtic a nejvyšší kancléř království českého, Ctibor Tovačovský z Cimburka ve svém *Hádání pravdy se Lží*, sepsaném pro Jířího z Poděbrad v roce 1463.³⁹² Spis popisuje alegorické hádání Pravdy se Lží na soudu v Antiochii, kde se Lež brání proti žalobě Pravdy, že jí odloudila jejího manžela Krista. Střídají se tak promluvy obou stran, z nichž každá vyslovuje svoje názory na uspořádání soudobého světa. Obrana „radostí světa“ zde přitom zaznívá právě ze strany Lži, která obviňuje Pravdu, že tyto radosti všem lidem tají:

„Kterak gest rozkošná Zemie w Lesych y w Kvítí, w sladkosti ovoce, w Lukach, w Potocych, y w gınych místech sklaních, a rozličného Kamení i perel w biehu Konském Gelením, a gınych honnych zvířat, w Psech, y w Ptačím rozličném Lowu, w Rybím lowu a myslivosti, w peři jako malowaném rozličnych ptákuow w malowaní dınném Rzemeslníkuow rozličnych wıpnych, w Zabradach a owotcy rozličné chuti, a zwučných Trub Pıstıal, y rozličnych Strun a Hudeb, Zpiwakuow Zpiwakyn, a nanie wzdbledanı y příprany gıch. Ktomu w rozličnych Hrach Ssachonních, Kostečních, Karetních, y Wrhcabnych, w Skocych, Honbach, Kolbach, a Turnagiunow, Křepkosti Lidské y howadské. To by ty prawdo ráda wssecko zabladıla, a od toho wssecky wedess.“³⁹³

Popis pozemských radostí, který moravský šlechtic vkládá do úst Lži tak lze snadno postavit vedle Sachsovy básně ilustrované Erhartem Schoenem. To, co v Norimberku nabízí paní Rozkoš, je to samé, co nabízí v Čechách Lež a její dcery. Tak jako na pozdější Gerungově *Melancholii* nebi Schäufeleinově obrazu je i zde marnost světa představena jakou souhrn nejrůznějších radostí, které svět může nabídnout. Domnívám se tak, že jedním z míst zrodu tohoto spojení mohou být právě profánní malby, které nazýváme zelenými světnicemi. Projev tohoto symptomu pak nejsou ničím jiným než zvláštními juxtapozicemi šlechtických zábav, které nacházíme na hradě Pietra, Issogne, ale třeba i na Žirovnici.

Ve stejné epoše můžeme symptomy prchavosti a marnosti diagnostikovat u obrazů lovu i turnajů jednotlivě. Jak už jsme ukázal, marnost našla jasné vyjádření v turnajích, a není proto problém zachytit její nejrůznější symptomy: byla to podle všeho právě ona, která pážata přeměnila v šašky a rytíře oblékla do kostýmů dekorovaných bláznivými emblémy. To vše, aby je ochránila před zhoubnou pýchou vycházející z prchavé slávy, před kterou varovali už první

³⁹² Tolik podle vydání z roku 1539, z něž vycházím. Srov. TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA 1539.

³⁹³ TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA 1539, CXIIIb.

kritici turnajů.³⁹⁴ Silou, která tento taneční pohyb turnaje v rytmu morisky poháněla, tak dost možná byla právě neustálá kritika nejrůznějších moralistů, která zněla hlasitě i v Čechách. Kromě Ctibora Tovačovského z Cimburka ji najdeme u hlavy utrakvistů Jana Rokycany, ale i u katolického konvertity Pavla Žídka.³⁹⁵

Podobná kritika se ovšem snažela i na hony a i zde našla své vizuální podoby.³⁹⁶ Příkladem může být třeba grafika Lucase van Leydena Tanec Maří Magdaleny, která ukazuje marnivý život světice předtím, než potkala Krista.³⁹⁷ Světice se na listu objevuje hned dvakrát. Nejprve ji vidíme v popředí, jak se spolu se svým milencem připravuje k tanci. Pozorují je pak další páry a skupinky mužů a žen, kteří různě polehávají a posedávají kolem. Podruhé se světice nachází i v pozadí listu, kde coby maličká postavička rozeznatelná jen podle svatozáře cválá na koni za utíkajícím jelenem, jehož nahánějí lovečtí psi. Lov je tak na listu podobně jako tanec jedním z atributů marnivosti, kterou hříšnice odvrhne teprve v budoucnu skrze Krista.

V podobné roli se ale lov někdy objevuje i ve vyobrazení příběhu dalšího biblického marnivce, boháče z podobenství o Lazarovi (Lk 16, 19–31). Příkladem je vyšívaný ubrus z Churburgu z let 1540–1550, jehož ústřední scéna představuje právě podobenství z Lukášova evangelia.³⁹⁸ Boháč zasedl u bohaté tabule, zatímco jeden z jeho služebníků vyhání ubohého Lazara. V levém rohu pak vidíme Lazara obklopeného psy a na nebi pak juxtapozici osudů obou mužů – boháčova duše volá k Bohu z pekelných plamenů, zatímco duše Lazara spočívá pevně v Božím náručí. Symptomy marnivosti lovu se objevují už v centrální scéně: pod otevřenou lodží, v níž se koná boháčova hostina, kuchají muži jelena, na zdi visí ulovení ptáci a zajáci, zatímco další muž přináší na zádech mrtvou laň. Lovecké obrazy se ale dále rozvíjejí v borduře ubrusu, kde scénu lemují zprava a zleva – na jedné straně je lov na jeleny, na straně druhé pak na medvědy a kance. Naznačeno je i nebezpečí lovů: na lovci ležícím bezvládně na zemi, stojí rozružený kanec a brání se útoku psů. Shora a zdola pak lemují ústřední výjev dva zcela odlišné výjevy: Zuzana obtěžovaná v lázni starci a nám už známá scéna o Ústech pravdy (*Bocca della Verità*), zde ukazují, že v boháčových pozemských radostech hraje roli chtíč, který vede k hlouposti (ostatně na hostině v lodžii vedle boháče zasedla i žena). Erotická moc žen je tak znovu, stejně jako na už zmíněné grafice s nerovným párem vzniklé v Leydenově okruhu,

³⁹⁴ LE GOFF 2005, 216–217. U nás jako dětinské odsuzuje turnaje třeba dalimi

³⁹⁵ MACEK 1997, 125. K Rokycanovi srov. pozn. 378.

³⁹⁶ Kritiku lovů v českých pramenech sesbíral IWAŇCZAK 2001, 152–155. Pro pozdní středověk jej najdeme třeba ve veršovaném *Zrcadle marnotratných*: „*Jaké kratochvilná věc švanice, myslivciť vědí, neb jej (zajíce) mnozí raději honí, než jedí.*“, MACEK 2001, 512, kde jsou i další příklady kritiky.

³⁹⁷ VIGNAU WILBERG-SCHUURMAN 1983, 25–26, afb. 17.

³⁹⁸ GASSER/STAMPFER 1994, 172–180.

příčinou pádu.³⁹⁹ Na ubrusu z Churburgu se tak spojují symptomy lovu a chtíče v podobné duchu jako na hradu Pietra, Issogne či Žiřovnici. Ve stejné době ale Lukášovo podobenství spojil s lovem i umělec působící v Čechách, jak dokládá soubor reliéfů s biblickými náměty na poprsní kruchty v mosteckém farním kostele.⁴⁰⁰ Na reliéfu s boháčovou hostinou se kromě vlastní skupiny hodujících postav nachází i další dva muži – jeden nese na zádech jelena, druhý velkou patrně rybářskou síť.

Symptomatika lovu vztahující se k pomíjivosti je ale mnohem hlubší, než by se z těchto několika případů mohlo zdát. Koncentruje se především v případě lovu na jelena. Prchající zvíře se totiž samo stává symptomem prchavosti času, jak ve výtvarném umění dokazují obrazy Petrarkových triumfů, čtené především ve Francii a Itálii. Jsou to totiž právě jeleni, nebo jelen a laň, kteří nejčastěji táhnou vůz se starcem Kronem, jako např. deskách z někdejší cassone od jednoho z Mantegnových následovníků v Denver Art Museum (kolem 1460), podobných panelech od Francesca Pesellina v Isabella Stewart Gardner Museum (kolem 1450) nebo kruhové vitraji provedené podle předlohy Pietera Coecka van Aelst v Rijksmuseum (kolem 1530–1540). Spojení prchajícího jelena s prchajícím časem pak stálo dost možná i u kořenů vizuální metafory, která přirovnávala život člověka přímo ke štvanci na jelena. Ta se stala námětem série tapisérií, kterou si zhruba mezi lety 1495–1510 objednal v jižním Nizozemí pro svůj klášter Saint-Martin-aux-Bois opat Guy de Baudreuil.⁴⁰¹ Zatímco nejprve jelen na tapisériích snadno uniká všem nástrahám, které na něj vypouští alegorické ženské postavy, později je stářím a nemocemi (zobrazenými jako honící psi) uštvan a zabit.

Všechny tyto obrazy na symptomatické úrovni zároveň propojují s pomíjivostí i lásku – s láskou totiž už předtím spojila prchajícího jelena středověká literatura, ať už to byla francouzská skladba *Li dis dou cerf amoreus* nebo už zmíněný *Lov* Hadamara von Laber.⁴⁰² Mezi lovcem a kořistí pak v zásadě neexistuje rozdíl a volně metamorfují jeden do druhého – jestliže v *Li dis dou cerf amoreus* pronásleduje Bůh lásky jelena, který tak jako na iluminaci jednoho z rukopisů má ženskou tvář, jinde se onou obětí stává muž – Francesco Petrarca tak přímo mluví o tom, že zamilovaný muž je jelenem střeleným do boku.⁴⁰³

Moralita o pomíjivosti je však obsažena i v dalších žirovnických výjevech – především ve scéně Paridovu soudu, kde pochopitelné vyznění příběhu potvrzuje i doslov, který se objevuje

³⁹⁹ Srov. pozn. 169.

⁴⁰⁰ ROYT 2011.

⁴⁰¹ CAVALLO 1993, 347–358, kat. č. 24.

⁴⁰² THIEBAUX 1974, 149–161.

⁴⁰³ WATSON 1979, 94.

v několika exemplářích českého překladu Trojanské kroniky, například v tom, který opsal v roce 1442 Zikmund z Habrů pro významného pána Pavla z Jenštejna.⁴⁰⁴ Podle tohoto doslovu byl totiž román o trójské válce napsán „*ke užítku lidu rytířského země české*“, aby se prý čtenáři naučili slavným a udatným skutkům a chránit chudé. Hlavní cíl však jde mnohem dál. Rytíři mají číst příběhy trojské války, aby „*poznajíc jich, marnost světa tohoto, jim pobrdali a ke onomu světu věčnému tábli*“.

Shrneme-li toto stopování symptomů marnosti v rámci vizuality i slovesnosti ukazuje se pozoruhodná blízkost výjevů, jež zdobí stěny žirovnické světnice a toho, co popisuje ve své básni Hans Sachs a ilustruje Erhart Schoen, u nichž se obraz hradu stává součástí kouzelného, snového a pomíjivého světa. Nemůže tomu tak být v obecné rovině i na Žirovnici? Aby mohl tento dojem dále potvrdit, je potřeba se obrátit k dalším realistickým vedutám, které se v té době na obrazech objevují, z nichž dva české příklady jsem zmínil na začátku kapitoly.

Realita ve středověkém obraze

„*Zřetelněji prezentovat výstavné rezidenční sídlo jako nositele identity a zdroj sebevědomí již snad ani nelze,*“ píše o žirovnické vedutě Robert Šimůnek a navazuje tak jen na starší Krásův závěr, že se v něm „*zbohatlý měšťan (...) brděl hlásí ke zdroji své moci a svého majetku.*“⁴⁰⁵ Obě konstatování jsou ale přeci jen příliš striktní a obraz Žirovnice bude patrně mnohem více otevřenější či významově roztrženější. Ukazuje na to srovnání s konkrétními podobami reálných míst, které se na monumentálních vyobrazeních začaly objevovat od třicátých let 15. století.⁴⁰⁶

Smyslem nejstarších reálných středověkých vyobrazení v monumentálním umění byla totiž patrně apropiace vymalovaného děje k místu, pro něž bylo určeno. Nejstarší veduty na sakrálních obrazech – pro jednoduchost zde pomíjím starší tradici v soukromých rukopisech, např. známých hodinkách vévody z Berry – propojovaly sakrální událost s místem umístění obrazu, tak je tomu u predely Fra Angelica u oltáře v Cortoně (kolem 1432), u známého pohledu na Ženevské jezero na Zázračném rybolovu, který byl součástí oltáře sv. Petra v ženevské katedrále (1444).⁴⁰⁷ Stejně tomu tak je i u dvou oltářů Hanse Bornemann pro kostely v Lüneburgu – hlavních oltářů z kostela sv. Ondřeje (dnes v kostele sv. Mikuláše, 1444-1447) a kostela sv. Lamberta (1447),⁴⁰⁸ pro některé norimberské obrazy z druhé poloviny 15. století –

⁴⁰⁴ Národní knihovna v Praze, XXIII D 1, fol. 188v.

⁴⁰⁵ ŠIMŮNEK 2013, 28; KRÁSA 1964, 296.

⁴⁰⁶ Pro jednoduchost ponechám stranou starší vyobrazení z doby kolem přelomu 14. a 15. století, která najdeme v soukromých rukopisech, především slavných hodinkách bratří z Limburka bezprostředně spjatých s dvorskou kulturou na dvoře Jana z Berry.

⁴⁰⁷ BRINKMANN/GEORGI 2011, 126–148, kat. č. 3, zejména s. 137–138.

⁴⁰⁸ Goldgrund und Himmelslicht 2000, 163–171, kat. č. 14 a 15.

oltář Marcuse Landauera z roku 1468,⁴⁰⁹ či oltář sv. Bartoloměje Jodoka Krella (kolem 1480),⁴¹⁰ nebo i pro některé oltářní obrazy vídeňské.⁴¹¹ Nejlépe je tato skutečnost patrná u Witzova oltáře, kde se Ženevské jezero stává přímo místem dění. Signifikantní je, že se na obraze objevuje jezero a nikoli město. Obraz jednoduše říká, že Zázračný rybolov se koná teď a tady, v krajině kolem Ženevy. Podobně ale není nutné hledat mocenskou symboliku ani u Cortony na Fra Angelicově predele nebo u Lüneburgu na pozadí Bornemannových oltářů. Město zde podle všeho snouží jako znak, že zobrazené události jsou stále platné a aktuální i pro diváka, který je vidí – jsou topologiemi, tedy vymezením prostoru a pravidel interpretace. Bytostný anachronismus obrazů měst v sakrálním ději (anebo naopak) slouží jako most mezi teď a tady a dávnou, ale stále zpřítomňovanou minulostí. Tento druh anachronismus přitom středověký divák velmi dobře znal a ochotně jej přijímal, jak ukazuje biblická typologie, která je právě na tomto principu založena. Ta hraje roli i v Bornemannově oltáři z lüneburského kostela sv. Ondřeje, který při zavření ukazuje vedle sebe oběť Melchizedekovu, v jejímž pozadí Bornemann vymaloval Lüneburg, a Poslední večeři. Obraz města navíc tvořil časovou jednotu s oltářní menzou, na níž oltář stál, a na níž se hostina Kristova a tím i Melchizedekova neustále opakovala.

Srovnání s Bornemannovými oltáři je poučné i z jiného pohledu. Pohled na město Lüneburg se zde uplatňuje sice hned třikrát (dvakrát na pašijovém oltáři ze sv. Ondřeje a jednou na oltáři ze sv. Lamberta), ale vedle něj na obou oltářích najdeme i města a krajiny zcela imaginární. Důležitá patrně byla jiná skutečnost, než snaha dokonale mimeticky postihnout realitu a sice, že na oboustranně malovaném svatoondřejském oltáři mohl divák město spatřit, jak při jeho otevření. Jeho město se tak stalo aktérem příběhu jak uvnitř, v rámci života titulárního světce kostela, tak i zvnějšku ve zmíněné hostině Melchizedekově. Imaginární krajina nadále zůstávala kulisou, další prvky reality do ní nevstupovaly, důležitý byl jen Lüneburg proměněný na znak. Výzva teď a tady, spíše než mocenské ambice, je ale patrná i na dvou zmíněných oltářích Marcuse Landauera a Jodoka Krella.⁴¹² Landauerův oltář vznikl díky péči jeho dcery, jeptišky místního dominikánského kláštera, až po jeho smrti díky, jako posmrtná připomínka, a Krellův oltář určený do kostela sv. Vavřince, jehož byl předtím četným dobrodincem neměl patrně jiný

⁴⁰⁹ STRIEDER 1993, 61–64 a 198.

⁴¹⁰ STRIEDER 1993, 97 a 234. Stranou nechávám Epitaf Brabary Tucher od Mistra LCz z roku 1485 určený pro tucherovskou hrobku ve sv. Sebaldovi, v jehož pozadí se objevuje pohled na město Bamberg. Ten je vzhledem k dalším dílenským vztahům ke kresbě Wolfganga Katzheimera, které byly nedávno konstatovány, problematický, srov. HESS/ESER 2012, 401, 404–405, kat. č. 95–96.

⁴¹¹ Oltář s okřížováním od Johanna Siebenbürgera, SUCKALE 2009b, 377.

⁴¹² SUCKALE 2009a, 374–377, kde autor ukazuje i souvislost s dobovým kazatelstvím prostřednictvím italské sbírky „Zardino de Oration“, v níž se laikům vysvětluje, že si mají Jeruzalém představit jako svoje město, které dobře znají.

účel než připomínat objednavatele a věřícím připomínat, že jejich někdejší spoluobčan stojí o jejich modlitbu.

Tato pozorování by měla být varující pro srovnání s vedutami v Čechách. Na švihovské malbě sv. Jíří bývá kromě Švihova hledána i podoba Skály, dalšího hradu patřící Rýzberkům stejně jako jejich poddanského města Horažďovic. Oproti jasně rozeznatelnému Švihovu je zde podobnost značně sporadická: hranaté věže Skály jsou na obraze kulaté a hrad sám vypadá spíš jako neuspořádaná skrumáž budov na ireálně pojaté skalní homoli než jako pokus o zachycení skutečné podoby dvou jasně vymezených hradních jader Skály ležících na protáhlém hřebeni. Podezření potvrdí srovnání údajné podoby Skály na švihovském obraze s hradem v pozadí dřvořezu Paridova soudu od Lucase Cranacha z roku 1508 – neznámý malíř jednoduše zkopíroval budovy odtud, včetně jakési stavby na protějším vysunutém kopci, kterou bychom u skutečné Skály hledali marně.⁴¹³ Ve světle těchto zjištění pak i zcela sumární a vzdálenou podobnost miniaturního městečka či hradu v pozadí obrazu s městem Horažďovice, není nutné brát na příliš velkou váhu.

Podobně je tomu ale i na obrazech v presbytáři kadaňského františkánského kláštera, kde se zcela realisticky pojatý obraz kláštera spojuje s imaginární krajinou Jeruzaléma. Naopak pokusy spojit hrádky na spodní donátorské scéně s Hasištejnem zdaleka tak přesvědčivě nevyznívají. I na obraze je sice jakási kruhová věž, ale shluk budov žádnou jasnou charakteristiku neposkytuje a na Hasištejně podle všeho třeba nikdy nebyl kamenný most s další obrannou baštou na předmostí, který naopak vidíme na obraze. Podobně nevyznívá podobnost ani ve prospěch dalšího z hradů, jenž se na obraze objevuje. Namísto toho, aby se hrad pokusili malíři nebo malíři kadaňských obrazů zachytit stejně detailně, jako se jim to povedlo u kláštera, tak na tento pokus zjevně rezignovali. Ve světle předpokladu, že hrad je zde nositelem identity předpokládaného donátora ať už Jana či Jaroslava z Lobkovic, se to zdá přinejmenším zvláštní.⁴¹⁴

⁴¹³ JAHN 1972, 370 (Geisberg XVIII, 10). Potvrzuje se tak jasně závislost švihovské malby na vrstvě cranachovské grafiky, kterou předpokládá NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 166, byť ještě jinde než autorka píše.

⁴¹⁴ Vyobrazeným rytířem ale patrně není ani Jaroslav nebo Jan, o nichž literatura v poslední době soustavně uvažuje, srov. naposledy ROYT 2015; NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 180–188. Zakrytým erbem původního renesančního obrazu je podle všeho znak fictumovský, což naznačuje nejen zbytek kytý vyčuhující pod barokní sestavou těchto aliančních erbů, které zakryly druhý renesanční znak (nic takového na klenotu erbů manželek Jana nebo Jaroslava nenajdeme), ale i skutečnost, že autoři a objednavatelé barokních erbů, které malby zakryly, museli někdejší podobu výmalby znát. To dokazuje snaha zachovat celistvost maleb opravami i po probourání okenního otvoru v jejich horní části někdy během 17. století. Hypotéza, že v baroku ledabyly spojili dva pro kláštera důležité rody do aliančního erbů, se proto nezdá být pravděpodobná. Naopak by bylo zcela přirozené, že i po zakrytí původních maleb umístili nad někdejší vchod do sakristie alespoň alianční znak někdejších dobrodinců kláštera, když už nemohly být zachovány zbylé malby. Na základě znaku (spojení Lobkoviců a Fictumů) a stylu maleb z toho plyne, že se vztahují k Václavovi Hasištejnskému z Lobkovic, jehož hrob byl nesporně umístěn v podlaze presbytáře, přímo pod nimi. Václav, představený i na svém náhrobku jako mariánský ctitel (nápis „MARLA“ na jeho kyrsu), zemřel v 28.12.1520 a po jeho smrti se proti jeho bratrům coby poručnice svého nezletilého syna Felixe prosadila

Spíš než coby hrdé prohlášení vlastnictví tak oba obrazy, Švihov na oltární nástěnné malbě se sv. Jirím a klášter na kadaňském epitafu Lobkoviců, sloužily coby spojnice mezi časem biblickým či hagiografickým a reálným, vytvářely tak topologii příběhu, která pomáhala formulovat výzvu následovat Krista či sv. Jirí v místě, kde se divák nacházel. Podobně tedy žirovnická veduta nemusí být přes obraz hutí chápána jen jako sebevědomé vyjádření bohatství hradního pána. Zahrnutím obrazu vlastního sídla mezi ostatní znepokojivě nestálé obrazy v místnosti, přes dveře přímo vedle Paridova soudu, mohl totiž Vencelík usilovat právě o zcela opačné vyznění. Spíš než, aby se přiklonil k argumentům Lži, jak o nich mluví Ctibor Tovačovský z Cimburka, patrně se pokusil do „malování divného řemeslníků rozličných vtípných“ promítnout morální představy své epochy. V tomto světle se tak žirovnické malby jeví jako výsledek dvou protikladně působících sil. Na jedné straně snahy užívat si plnými hrstmi „*křepkosti lidské i hovadské*“ tak jak to šlechtici přísluší, na straně druhé vidět v těchto zábavách jen prchavý sen, lákadlo, které musí být pevně spoutáno do sítí morálních regulativů.

Tomuto čtení navíc nasvědčují i další souvislosti umístění zelené světnice v kontextu ostatní výzdoby hradu. Hned vedle veduty Žirovnice se totiž pod moravským zemským znakem nachází vstup do severního předsálí (dnes nazývaného jako Rytířský sál) odkud se další vstupy otevíraly jednak na pavlač na severu, ale i do hradní kaple na východě a do obytného křídla na západně. Předsálí bylo vyzdobeno nástěnnými malbami s námětem Pašijí, které začínaly Kristovým vjezdem do Jeruzaléma vymalovaným přímo nad vstupem do kaple. Vzhledem k oknům, jež vyplňují značnou část severní stěny, se pak výmalba soustředila na především na stěnu jižní, která předsálí odděluje od zelené světnice. Právě pašijovými výjevy tak bylo nutné doslova projít, aby se člověk dostal do zelené světnice. Liminální zkušenost však měla na Žirovnici ještě širší charakter. Už ávštevník přicházející do paláce z pavlače ve dvoře totiž musel nejdříve projít pod na fasádě umístěnou obří podobiznou sv. Kryštofa coby patrona před náhlou smrtí. Vedle dobrého obra, však jeho zrak musel padnout i na bezprostředně sousedící výjev s lovem na jeleny. Teprve pak mohl vstoupit do předsálí s pašijemi.⁴¹⁵

Výzdoba zámku tak zkušenost vnímání polarity křesťanského světa spásy a světa pozemských radostí polarizovala opakovaně. V tomto kontextu pak samozřejmě nešlo nevnímat

vdova Sidonie z Fictumu. Velmi pravděpodobně tak epitafní obraz vznikl ve dvacátých letech péči této velmi průbojné vdovy spolu s Václavovým náhrobkem, stylově zřetelně odlišným od tumba Jaroslava Hasištejnského z Lobkovic. Druhý chlapec, přítomný na malbě, tak patrně představuje nám dosud neznámého, druhého Václava syna, který musel zemřít někdy v raném dětství, protože o něm nejsou z pozdějších záznamů žádné zprávy (to není nic zvláštního, protože i zprávy o této větvi Lobkoviců jsou zachovány především z pramenů úřední povahy, zápisů na soudech, kšaftů atd., v nichž by se malý Lobkovic přirozeně neobjevil). Vzhledem k tomu, že Václav na Hasištejně nikdy nesídlil, není už důvod ani předpokládat, že na epitafním obraze má být i obraz tohoto hradu.⁴¹⁵ V nadpraží vstupu je další, dnes bohužel silně poškozený figurální výjev, který se zatím nikomu nepodařilo vzhledem ke ztrátám rozklíčovat.

palčivou dočasností veškerých šlechtických zábav, s nimiž se návštěvník na obrazech setkával, hned poté, co jej naopak pašijové výjevy i podoby světců vyzývaly k modlitbě.

Zelená

V montáži žirovnických obrazů jsem dosud vesměs opomíjel zelené ratolesti, které se vinou napříč valenou klenbou sálu a daly mu jeho současné jméno. Důležitost tohoto akantového ornamentu, který tolik fascinoval Josefa Krásu, že mu podřídil výklad celého souboru nástěnných maleb pozdního středověku, by ale rozhodně být podceňována neměla. Dokládá to i jedna skutečnost, které si všiml již Krása – než aby rozviliny fungovaly jako rámování žirovnických obrazů, mají tendenci jednotlivé svécny „*spíše spojovat než izolovat*“.⁴¹⁶ Zelené loubí tak napomáhá tomu, že divák vše vnímá jako jednotný, přesto však amorfní celek, z něž se konkrétní motivy vynořují.

Takto důležitý aspekt maleb nemohl Krása pominout, a proto se jej pokusil hlouběji ikonologicky analyzovat. V souladu se svými tehdejšími badatelskými premisami, o nichž už byla řeč, tak došel k tomu, a zde že v „*zelená barva je tu* (tj. v zelených světnicích, pozn. JD) *přirozeným symbolem celé přírody*“.⁴¹⁷ Barvu proto, opět v duchu své ikonologické metody, spojil s vyjádřením ideálů pozdně středověké feudalitity a v aristokratické kultuře kolem roku 1400, v souladu s další tehdejší domácí i zahraniční literaturou, našel zrod nového poměru k přírodě. Ten pak podle jeho názoru vyústil v dekorativní řešení tapisérií i zelených světnic.

Navzdory některým dobrým postřehům je patrné, že závěr tohoto druhu, onen „*nový poměr středověkého člověka k přírodě*“ je zavádějící figurou, která vyvolává otázky po důvodu tohoto přelomu. Zelenou pak jen stěží můžeme vyhlásit za symbol, protože se ve středověku objevovala v mnoha různých kontextech – zelená je stejně tak barva zahrad lásky, jako atribut nebezpečného Zeleného rytíře artušovských románů, hadů, žab, draků a třeba i barvou ďábla tak jako na oltáři Michaela Pachera se sv. Wolfgangem v Alte Pinakothek v Mnichově (asi 1471–1475).⁴¹⁸ Přesto přese všechno je oblíba zelené v profánním umění nepopíratelná a o něčem vypovídá. Tak jako jinde se i při zkoumání fenoménu zelené nabízí přejít ze symbolické roviny, která je spojená s jednou určitou konkrétní asociací na úroveň symptomatickou, která v sobě může podržet hned několik třeba i navzájem protikladných asociací. Soudobé písemné prameny nám pak mohou pomoci odhalit, s jakými pocity a hodnoceními byla zelená barva spojována, přičemž práci

⁴¹⁶ KRÁSA 1964, 282.

⁴¹⁷ KRÁSA 1964, 284.

⁴¹⁸ Různé aspekty negativně vnímané zelené PASTOREAU 2017, 100–117.

značně ulehčí nedávný pokus o archeologii zelené od Michela Pastoreaua. Ukazuje se přitom, že pramenů ke středověké teorii barev není úplně málo a mnohé bezprostředně souvisí přímo i s českým prostředím.

Základní vlastností zelené byla podle středověkých lidí její příjemnost na pohled. Středověcí učenci si to vysvětlovali tím, že zelená je barvou chromatického středu mezi extrémy. Zelená je tak prý natolik uklidňující, že pomáhá léčit oko skrze něž je vnímána. Písařům a iluminátorům se proto doporučovalo mít vedle sebe něco zeleného, třeba smaragdové sklo, aby si na něm mohly jejich oči odpočinout. Zároveň však se zelenou bula spojována už od počátku je i „veselost“, sv. Bonaventura o tak o zelené mluví jako o „*color ridens*“.⁴¹⁹ Nelze se tak divit, že Alberti bude později ve svém traktátu o architektuře spojovat zelenou barvu právě s odpočinkovými tématy: „*Potěšíme se více, díváme-li se na malby půvabných krajů, přístavů, chytání rybníků, loví, plování, her venkovanů a kvetoucí a zelenající se přírody.*“⁴²⁰

Ve všech těchto hodnoceních můžeme ale číst i odraz skutečnosti, že zelená bývala spojována s jarem jakožto časem obnovy a tím i lásky. Nepřekvapí, že Charles d'Orléans veršuje o „veselé zelené“ právě v souvislosti s prvním květnovým dnem: „*Bůh lásky má zvyk, tento den konat slavnost pro všechna milující srdce, která si zaslouží mu sloužit. Proto stromy pokrývají květy a louky veselé zeleň. Pro oslavu se ozdobí ještě mnohem víc, ten první májový den!*“⁴²¹ Podobná slova ale používá u nás zhruba o půlstoletí později i Hynek z Poděbrad. Chválu veselého a zeleného jara najdeme jak v Májovém snu tak především ve Verších o milovníku: „*Máj ten čas převeselý, není takový přes rok celý (...)* což jest byla zima umrtvila, všecko a všudy usušila to máj všecko zkeřsí zase, veselý vešken svět čině o tom čase. (...) *A tak všady po všem světě bojná zelenost, vsadí čistě vonného kvítí a barev rozličných, bílých, červených, žlutých, brunátných. (...) když máj přijde, přemoha zimu, ředě kvítí zeleností.*“⁴²² Jarní „veselá zeleň“, o níž oba mluví jednoduše láká k procházkám a milostným dobrodružstvím a jistě není náhoda, že i obě Hynkovy básně s touto tematikou se odehrávají právě v tomto čase. Propojení zelené s láskou pak potvrzuje i německá skladba *Lob der grünen Farbe* (*Chvála zelené barvy*), patřící

⁴¹⁹ Vše PASTOREAU 2017, 63-64.

⁴²⁰ ALBERTI 1956, 309 (IX. 4)

⁴²¹ PASTOREAU 2017, 76:

„*Le Dieu d'Amour est contumier,
À ce jour, de fête tenir,
Pour amoureux coeurs fêter.
Qui désirent de le servir;
Pour ce fait, les arbres couvrir.
De fleurs et les champs de vert gai,
Pour la fête plus embellir,
Ce premier jour du mois de mai.*“

⁴²² TICHÁ 1960, 74.

do už vzpomenutého žánru *minnereden*.⁴²³ Vyprávěč zde při procházce májovým lesíkem potkává osamělou dámu, s níž pak rozmlouvá o své nejoblíbenější barvě, jíž je právě zelená. Dáma zprvu vyjadřuje k barvě pochybnosti – všechna ta jarní zelená přece jen zřídka vydrží, zhnědne a obrátí se v seno – vyprávěčovy argumenty jsou ale nakonec přeci jen přesvědčivé: zelená prý znamená radost a zahánění bolesti, kdo si ji zvolí za svou barvu, přidá se tak k jaru.

Už tato skladba zároveň mluví o tom, že zelená znamená „*veselý počátek*“ (*ain frölich anfangk*) a tuto vlastnost potvrzují i další skladby, jako např. *Die sieben farben*, podle níž zelená stojí na počátku lásky: „*Zelená, to je počátek. Ti, jimž srdce nikdy nepřemohla žádná opravdová dáma, ti by měli nosit zelenou.*“⁴²⁴ Počátek lásky ale nemusí být vlastností jen pozitivní – poměrně rozšířená skladba *Die Sechs Farben* mluví dokonce vedle připravenosti k lásce i o nezkušenosti.⁴²⁵ Krátká skladba *Bedeutung der acht Farben* pak naopak spojuje zelenou s nadějí.⁴²⁶ Všechny tyto vlastnosti zelené hrají roli ve spojeních s dalšími barvami, jež vysvětluje skladba *Die acht Farben*: např. modrá a zelená tak prý znamená počátek stálosti (na začátku skladby se opět mluví o tom, že zelená je barva počátku a modrá je barva označující stálost), červená a zelená má zase značit krásu lásky (červená jako barva srdce bývá samozřejmě s láskou, resp. s jejím naplněním neustále spojována).⁴²⁷ Přehled zelené v rámci *minnereden* tak lze uzavřít, že zelená je spolu s červenou bezesporu jednou z barev lásky. Ukazuje ale zároveň k lásce na svém počátku, takovou, jaká se teprve musí rozvinout, stejně tak jako jarní tráva, jež je jejím symptomem. Právě toto chápání zelené pak přecházelo i do výtvarných děl, jak ukazuje velká tapisérie z Historisches Museum v Řezně (kolem 1420). Je na ní trůnicí Minne (oblečená symptomaticky v červené), k níž přicházejí různobarevně oblečené páry a jejich proslovy tak definují vlastnosti lásky vztahující se k dané barevné symbolice.⁴²⁸ Nápis nad párem v zeleném jsou bohužel oba poškozené, ale hodnocení barvy, do níž se oblékli, coby počátku přesto jasně potvrzují.⁴²⁹

Počátek se však snadno mohl překloupat i v nestálost jako je tomu ve staročeské skladbě *Barry všecky*:

⁴²³ KLINGNER/LIEB 2013a, 600–601, B 382

⁴²⁴ DOROBANȚU/KLINGNER/LIEB 2017, 215:

„*Grün, das ist ein anfangk.
Den herzelieb ni bezwangk
Von keiner würdigen frawen,
Den soll man in grün schawen.*“

⁴²⁵ KLINGNER/LIEB 2013a, 586–588, B 372

⁴²⁶ KLINGNER/LIEB 2013a, 594, B 378

⁴²⁷ KLINGNER/LIEB 2013a, 529–593, B 377. K červené srov. třeba i českou básně *Barry všecky*, o níž mluvím dále.

⁴²⁸ WILCKENS 1980, 24–31.

⁴²⁹ MATTER 2013, 507: „*[g]run ist ein anfank der [...] den (mite)*“, „*grun ist ein anfank (l) a[...] [su]nder wank*“.

„Zelená barva jest lehké ceny,
ale jest snadna k proměnění
líba ku pohledění,
brzka také k proměnění.“⁴³⁰

Nepříliš povedený verš vysvětlující, že zelená nemá příliš velkou cenu,⁴³¹ je v každém případě symptomem hlubšího procesu postupného přehodnocování hodnoty zelené, který na konci středověku probíhá. Barva, o níž se neustále mluví, že je „líba ku pohledění“, se zároveň označuje za méně cennou než některé další oblíbené barvy (např. červená a modrá). Jako důvod se uvádí její nestálost, jak už jsme o tom slyšeli od dámy v *Lob der grünen Farbe*. Podle Michela Pastoreaua jsou příčiny této změny hodnocení na jednu stranu široké, na druhou těžko stopovatelné.⁴³² Patrně souvisí třeba i s tehdejším oděvním průmyslem, kde se s tehdejší technologií opravdu nedařilo zelenou barvu dost dobře ustálit, takže se neustále vytrácela a bledla. Zelená se také nikdy nestala miláčkem heraldiků – objevuje se jen na malém množství erbů a ve výčtu heraldických barev jí patří až poslední místo.⁴³³ Roli můžou hrát ale i nejrůznější monstra a negativně vnímaná zvířata, která mají zelenou barvu – hadi, žáby, ještěrky a draci, byť u nich se mluví o jiném odstínu zelené, vybledlé „*subviridis*“.⁴³⁴

Vnímání zelené konci středověku je proto výslednicí střetu několika protikladných sil, na jedné straně stojí její libost, veselost a síla věci obnovovat, na straně druhé stojí její nestálost a možnost proměnit se v něco dalšího, zestárnout a změnit se na seno zmiňované z *Lob der grüne Farbe*. Do toho pak zasahuje jako třetí síla zkažená zelená monster, kterou si sice k lásce se vztahující literatura příliš nepřipouští, ale která číhá na okraji fikčního světa v podobě Zeleného rytíře, Zeleného lovce a dalších jim podobných hrdinů.⁴³⁵ V tomto smyslu je nutné číst i zelené rozviliny a to, co se v jejich spleti objevuje.

Na tomto místě je zároveň vhodné konfrontovat malovaný vegetabilní ornament se soudobou grafickou produkcí. Malíři se totiž při koncepci rozvilin opírali tak jako i u dalších motivů, o širokou zásobárnu starších vzorů, které se v druhé polovině 15. století rychle šířily i

⁴³⁰ LEHÁR 1990, 243. Srov. oproti tomu hodnocení červené v téže básni:

„Červená barva u milosti boží,
pravá milost rovná se k moři,
ktož jí do starosti dvoří,
musí' býti pro ni v boří.“

⁴³¹ Otázka je, zda je toto rukopisné zachycení v unikátním rukopise Třeboň A4, fol. 397b, správné, vzhledem k následující spojení „ale“.

⁴³² PASTOREAU 2017, 118–125.

⁴³³ PASTOREAU 2017, 129–132.

⁴³⁴ PASTOREAU 2017, 107.

⁴³⁵ PASTOREAU 2017, 116.

tiskem. Vegetabilní vzory nechyběly v repertoáru žádného z velkých mistrů grafického umění. Najdeme je u Mistra E.S., Israhela van Meckenem, i Martina Schongauera a mají svůj ohlas v rámci nejrůznějších forem výtvarné produkce, od zlatnictví přes iluminace až po nástěnnou malbu. Rozviliny žirovnické zelené světlice patrně vycházejí ze vzorů spojitelných s vrstvou grafiky 70.-80. let, jak ji najdeme u Israhela van Meckenem a těch, jež tento mistr kopíroval. Ukazují to především nejrůznější šišťice a květy podobné květům šípku a bodláku, které se objevují na Žirovnici a právě v Meckenmových listech s vegetabilní dekorací.⁴³⁶ Naopak typické akanty s ostrými rohy a hranami, které jsou charakteristické pro Schongauerovu produkci zde nenacházíme. Jde ovšem spíše o obecnější pozorování než o spojitost s jedním konkrétním mistrem, ostatně Meckenem kopíroval od dalších grafiků, jak ukazuje i jeden z listů zmíněný v předchozí poznámce, a stejně tak Schongauer neváhal své listy koncipovat podle Meckenema.⁴³⁷ Dílna žirovnického mistra navíc, jak už jsme viděli, nekopírovala předlohy otrocky, ale spíše je samostatně rozvíjela a jejich jednotlivé části umísťovala do nových, originálních montáží. Rysy spojující žirovnické loubí se zmíněnou vrstvou grafiky tak je nutné chápat spíše v obecné rovině – v inspiraci podobou šišťic, v důrazu na roli stonku atd.

Pro pochopení symptomatiky zelených světlic jsou ale zajímavé především věci a figury, které se ze spleti úponků na grafických listech vynořují. Vzájemně si protirečící tematika totiž v každém případě konstituuje síť výtvarných asociací spojovanou s hustou zelenou vegetací. Ve světle názorů o zelené jako o barvě jara a lásky nepřekvapí, že grafici do zelené v první řadě vplétali nejrůznější scény vztahující se právě k ní, od mileneckých párů přes papoušky a jiné ptáky sedící v rámci rozpustilých šlahounů, až po vysloveně erotické motivy.⁴³⁸ Rozviliny samy o sobě jsou ale i symptomy růstu, vyhánění výhonků a košatění korun. Nekže se oriti divit, že dalším tématem, které se v nich objevuje je Strom Jesse, vysvětlující Kristův rodokmen vycházející z rozrodu židovských králů.⁴³⁹ Třetím a asi největším zdrojem postaviček uvnitř zelených rozvilin je pak chaotická nestabilita a převrácený svět obecně, jenž může být i nebezpečný. Sem patří nejrůznější nazí divocí muži, kteří mezi spolu bojují a vzájemně si vyměňují role s nahými ženami. Do stejného ranku patří i převrácený svět v podobě zajíců opékajících lovce,⁴⁴⁰ sova unášející jednoho z denních ptáků,⁴⁴¹ ale i tanec Morisky odehrávající se ve větvích, na nichž na

⁴³⁶ Např. list s milenci nebo písmena figurální abecedy RIETHER 2006, 271, kat. č. 135, ornamentální list s pěti květinami, Bartsch 9, 198 (Lehrs 619) nebo písmena ornamentální abecedy Bartsch 9, 199-204 (Lehrs 566–571).

⁴³⁷ Bartsch 8, 194 (B 38) je starší verzi Bartsch 9, 198 (B 209). K Schongauerově kopii Meckenmových ornamentů srov. RIETHER 2006, 269–270, kat. č. 132.

⁴³⁸ RIETHER 2006, 271–272, kat. č. 135. Bartsch 9, 197 (Lehrs 511), K papouškovi jako k ptákovému spojovanému s láskou JONES 2002, 214–216. KAVALER 2007, 301.

⁴³⁹ RIETHER 2006, 271, kat. č. 134 (Lehrs 618); Bartsch 9, 193 (Lehrs 602).

⁴⁴⁰ Bartsch 9, 193 (Lehrs 603).

⁴⁴¹ Der hübsche Martin 1991, 416, K. 113.

rozdíl od podobného listu s milenci nebo stromem Jesse symptomaticky vyrašily trny.⁴⁴² Zelená se tak díky své nestálosti stává symptomem nebezpečí převrácení rolí, jako je tomu třeba u zajíců, ale i u žen, které se perou o kalhoty na jednom z listů Mistra E.S.⁴⁴³

Soubor těchto pozorování je důležitý i pro chápání rozvilinové dekorace mimo médium grafických listů. Nabízí se zde jedno z vysvětlení, proč se zelený ornament tak často uplatňoval na německých *minnekästchen*, ať už samostatně nebo třeba s postavičkami divokých lidí, kteří tomto světě divočiny ale, jak se chce se dodat, i lásky musí žít.⁴⁴⁴ Stejně tak nebude náhodné, že pozadí většiny jihoněmeckých tapiserií se sekulárními náměty pokrývá zelený nebo červený ornament – jde nejen o dvě barvy lásky ale i o dvě barvy všeobecně považované za veselé. Šlo si tak zvolit za námět jak počátek nového milostného/manželského dobrodružství, tak přímo vášně.

Chápání zelené jako veselé barvy, symptomu růstu a počátku nám ale pomůže pochopit i malované světnice, kde úplně nebo téměř chybí figurální motivy. Příkladem může být místnost v Jöchlsturm ve Sterzingu (patrně 90. léta 15. století). V této zelené světnici Jöchlsturm se rozviliny rozlévají nejen po malovaných zdech, ale i po kazetovém vyřezávaném stropě, do nějž jsou zasazeny erby majitelů tvrze. To, že všeprostopující zelená zde bude symptomem veselé zeleně, naznačují i nečetné figurální elementy zapletené do její spleti. Jsou to především tři nazí chlupci, kteří buď prolézají úponky nebo na nich sedí a obdivují jejich květeny. Právě hrající si nahé děti, v naprosté většině chlapce, najdeme na čtených grafických listech, jejichž smysl není úplně snadno odhalitelný.⁴⁴⁵ Vysvětlení přitom nabízí výskyt těchto postaviček na malovaných *cassone*, *spalliere*, a dalších italských předmětech spjatých s manželstvím. Zdá se, že nazí chlupci byli chápáni, jako motivy související se štěstím, ukazující k plodnosti a k tolik potřebnému mužskému potomstvu, které bylo nadějí i měřítkem každého středověkého manželství.⁴⁴⁶ Světnice v Jöchlsturm je tak výrazem radostné zelené, symptomaticky spojené s nadějí, kterou láska znamená pro další plodnost rodu. Tomuto výkladu neodporuje ani jediná další figurka skrytá ve spleti zeleně – postavička „lovce“ napínajícího luk. Jeho šíp má totiž tupý hrot, určený spíše ke hře než k nějaké vážné škodě. V zachovaných rozvilinách sálu tvrze Jöchlsturm tak dojem veselé idylly nic nekazí.

⁴⁴² RIETHER 2006, 270, kat. č. 130.

⁴⁴³ L. 308. Ke kontextu GRÖSSINGER 2002, 117–118 a JONES 2002, 231–233.

⁴⁴⁴ Popis v KUSTATSCHER/MÖLLER/STAMPFER 1992, 98–125. O interpretaci rozvilin se autoři nepokouší, pouze upozorňují na další podobné památky v regionu.

⁴⁴⁵ KOK 1985, 157–159. S vysvětlením tohoto motivu autoři tápou, ukazují pouze roli v marginální výzdobě rukopisů

⁴⁴⁶ MUSSACCHIO 2008, 151–15.

Ne vždy se ale u rozvilin nabízí takto neproblematické vysvětlení. Ve shodě s významem zelené barvy je rozvilina i symptomem síly bouřlivého jarního rozpuku, který v sobě nese sílu věci měnit, přetáčet i spojovat. Touto silou se Kristův rodokmen spojil přímo s rostlinou, jejímž je symptomem a na stromu, jenž drží bláznivě zápasící tanečnický morisky vyrazily trny. Jak už jsem uvedl výše, veselost je spojená i s nestálostí, vrtkavostí, která se přetáčí podobně jako pozdněstředověký akant v převrácený svět.

Takto lze třeba vysvětlit přísloví o kočce a muži, jehož učí straka cvrlikat na hradě Pietra, které je díky rozvilinám na stejné vizuální úrovni jako vedle stojící šašek a muž zápasící s medvědem. Jiným příkladem spojování díky rozvilinám jsou výjevy na hradě Friendsberg v Horním Tyrolsku (kolem roku 1475).⁴⁴⁷ Rozviliny zde propojují (a ovšem i oddělují) nejen různé lovecké scény (lov na jelena, dvě sokolnice) ale zároveň třeba i papouška, který usednul na jednom ze stonků. Rozvilina je zde funguje nejen jako propojení, ale zároveň i rozbití reality z níž se tvoří nezformovaný metaforický vír vyjadřující se k síle lásky.

Namísto odkazů na lásku ale stejně tak může převládnout nestálost zelené, její chaotický potenciál, z něž se vynořuje převrácený svět. Na to ukazují transfery nástěnných maleb z městské fary ve Zvolenu dnes uložené ve Slovenské národní galerii.⁴⁴⁸ Tematika jejich marginalit vychází z principu převráceného světa – vedle lovu na jelena zde dva zajáci nesou chyceného lovce, zatímco další zajíc k tomu hraje na housle spolu se dvěma medvědy, kteří ho doprovázejí na bubínek a harfu. Najdeme zde ale také vlka kázajícího husám, z jehož kapuce už čouhají krky několika důvěřivých ptáků, nebo dva muže, kteří se snaží pomocí bičů roztrhnout dva navzájem se zuřivě škrťící polonahé hráče vrhcábů. Vedle toho se ale rozvilinám podařilo proniknout i do výjevů biblických a hagiografických – je zde např. dvanáctiletý Ježíš v Chrámě, Ukřižování, Bičování Krista a sv. Alžběta Uherská krmící žebráků. V části scének může být zelená ještě i symptomem veselosti, ale mnohem víc se zde hlásí ke slovu proměnlivost, která mění kazatele na nenasytnou šelmu, lovce v kořist, a hazardní hráče v nekontroloující se zuřivce. Proměnlivá zelená tak v sobě skrývá i kontrast, vnitřní pnutí, které moralitám dává absolutní platnost, když je spojuje s utrpením Krista a skutky světců.

Vrátíme-li se ještě jednou do Sálu soudu na hradu Issogne, lze konstatovat že průhledy do zelených loveckých krajin se zde stávají symptomem proměnlivosti a pomíjivosti, kterou ukazuje ústřední motiv Paridova soudu i prázdné kříže na jedné z krajin. Nejinak tou ale podle

⁴⁴⁷ GASSER/STAMPFER 1994, 146–150; OBLEITNER 2012, 72. Zde odkazována i další literatura, jíž se mi ale bohužel nepodařilo sehnat (nepublikovaná diplomová práce Martiny Neumair na univerzitě v Innsbrucku z roku 1993)

⁴⁴⁸ GLATZ 1983, 57–62, kat. č. 20.

všeho bylo i na Žirovnici: vegetabilní (a jinak veselý) ornament zde nijak neprotiřečí symptomům světské pomíjivosti a vrtkavé lásky přítomným v dalších obrazech. Nestálý charakter oné změti rozvilni, o níž lze bez pochyby říct, že je „*líba ku pobledění*“ je tak projevem stejné ideje, jako „*běh jelení, koňský, a jiných honných zvířat*“, jež dodnes můžeme sledovat na žirovnických loveckých scénách.

Kapitoly z problematiky zelených světnic

Až dosud jsem se snažil vyhýbat při popisu Žirovnice ostatním českým památkám, které jsou se zelenými světnicemi spojovány. Chtěl jsem, aby můj výklad stál na základních komparacích výtvarných děl v rámci celé středověké Evropy a především v německém prostoru, který byl vždy našemu kulturnímu okruhu nejbližší. To, co jsem dovodil pro Žirovnici (obecné vlastnosti výtvarných podob toposu o moci žen, turnajů, lovů, zelené atd.) by tak měly být závěry natolik obecné, že by je neměl být problém aplikovat i na další české výtvarné památky podobné kategorie. V následujícím oddílu se pokusím ukázat na jistá konkrétní specifika této aplikace. Jde spíše o náčrt než o zkutečně do hloubky rozpracovanou syntézu., protože nutno uznat, že teprve v průběhu práce vyplynulo, že popsat tyto problémy podrobněji by si vyžádalo mnohem víc času a prostoru, než jsem původně předpokládal.

Zelená světnice nebo trinkstube?

Červená bašta na Švihově

Nástěnné malby dochované v Červené baště na Švihově zaujímají v rámci Krásova souboru zelenými světnicemi zvláštní místo: autor přiznává, že zelená barva zde „*přicházela ke slovu jen v dekorativní funkci na malovaných kružbových panelech pod obrazy*“. S ostatními zelenými světnicemi proto Švihov spojil jen na základě podobného programu výzdoby, přičemž roli v tom zjevně hrála i jeho domněnka, že oba soubory maleb vznikly rukou jednoho mistra.

S Žirovnici malby váže scéna Paridova soudu, který je však na Švihově velmi špatně čitelný. Lépe se dochovala pouze postava ležícího Parida, z bohyní a Merkura zbyly pouze sotva patrné stíny. Kromě Paridova soudu a zmíněné iluzivní paneláže najdeme v místnosti i dvě vyobrazení turnajů,⁴⁴⁹ dva zápasící mladíky a z větší části zničenou scénu, která podle všeho

⁴⁴⁹ Je těžké říct, zda jedním má být tjest a druhým buhurt – v obou případech proti sobě vyjždí dva a dva rytíři. Na jednom obraze ale nejsou u koňů pěší pázata, takže výjev působí dojmem menší organizovanosti.

zobrazovala tanec (na fragmentu je vidět postava mladíka stoupajícího po schodech na jakousi plošinu, kde spolu stojí a rozmlouvají další páry, v pozadí za nejzachovalejším párem stojí na stolku nebo zábradlí naplněný pohár). Z dalších maleb pak zůstaly pouze malé fragmenty bez větší naděje na rozluštění jejich smyslu. Pominuta by ale neměla být ani malba realisticky zobrazené kuše v iluzivním výklenku pod jedním z obrazů turnajů, kterou se Zuzana Všeťčková pokusila významově spojit s emblémem valencijského bratrstva lučištníků.⁴⁵⁰ Tuto hypotézu ovšem poměrně spolehlivě vylučuje samotné umístění kuše těsně nad dnešní podlahou (jež mohla být původně o něco níže, ale ne o mnoho) každopádně pod ozdobnou zelenou paneláží nad níž se teprve soustřeďuje nejdůležitější část výmalby. Obraz kuše tak nebude ničím jiným než vizuální trik, *trompe l'oeil*, jak ukazuje i snaha zachytit na stínování pod ouškem určeným k natahování, za nějž zbraň visí.⁴⁵¹

Krása a po něm i další, třeba Jan Rojt, datovali malby v Červené baště do doby před smrtí nejdůležitějšího člena rodu, nejvyššího sudího Půty Švihovského z Rýzemberka († 1504). Spodní hranice je pak dána zásadní přestavbou hradu, kterou Půta provedl před rokem 1489.⁴⁵² Horní hranice však bezpodmínečná není. Podle stylového hlediska není zdaleka vyloučeno, že malby mohly vzniknout i krátce po Půtově smrti v době, kdy hrad společně vlastnili dva z jeho synů, Jindřich a Václav. Bratři si hrad rozdělili na severní a jižní část, takže bašta spolu s navazujícím dnes zničeným sálem tzv. Říčanského křídla podle všeho spadala do Václavova dílu.⁴⁵³ Přes postupně se zhoršující finanční situaci rodu dál na hradě probíhaly další stavební úpravy a vznikala i nejrůznější dekorace, jak ukazuje už zmíněná malba sv. Jiří v kapli u oltáře svěceného dle nápisu v roce 1515. Soužití obou bratrů na jednom sídle přitom nebylo zdaleka ideální, takže je možné, že Červená bašta může být i výsledkem jejich snahy pořádit si vlastní dostatečně honosné prostory, které by splňovaly nejen vysoké nároky na vlastní bydlení, ale i reprezentaci před hosty.⁴⁵⁴

Pozdější dataci maleb by pak odpovídaly i některé prvky jejich kompozice, na něž nedávno upozornila Magdalena Hamsíková. Ta si především povšimla podobností výtvarného řešení jednoho ze švihovských turnajů a turnaje na dřvořezu od Lucase Cranacha st. z roku 1506.⁴⁵⁵ Také na grafice najdeme postavy přihlížející klání, které jsou zobrazeny zády k divákovi,

⁴⁵⁰ VŠEŤČKOVÁ 2005, 258. Na švihovských malbách také zcela chybí mnohem častější emblém tohoto bratrstva lučištníků a sice kříž sv. Jiří, který naopak vedle kuše najdeme i na oltáři z Victoria and Albert Museum v Londýně, na nějž Zuzana Všeťčková poukazuje.

⁴⁵¹ K témuž závěru dochází NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 175, která tuto tendenci spojuje se soudobými dekoracemi zámků saských kurfiřtů od Lucase Cranacha st.

⁴⁵² KRÁSA 1964; ROYT 2013, 228.

⁴⁵³ TEPLÝ 1927, 71–75

⁴⁵⁴ Ke sporům mezi oběma bratry TEPLÝ 1927, 75–76.

⁴⁵⁵ NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 174.

jak se opírají o plůtek, za nímž teprve zápasí jednotliví rytíři. Dokonce se zdá, že existují i jisté těsnější kompoziční vztahy mezi oběma výtvarnými díly (především postav v levém dolním rohu grafiky a postav v popředí nástěnné malby). Pojetí postav je však oproti grafice odlišné stejně jako oblečení – na Švihově zcela chybí kabátce s vycpávanými rukávy a místo širokých střeviců renesančního typu mají postavy ještě střevíce s dlouhými špičkami jako na starší vrstvě grafiky Israhela van Meckenem anebo třeba i Maira von Landshut. Jistým argumentem je také poloha ležícího Parida, která odpovídá spíše grafice Cranachově s tímž námětem než staršímu vzoru od Mistra nápisových pásek. Zde je však zásadní problém se zachováním švihovské scény, z níž kromě ležícího Parida a jasně prokazatelných stínů čtyř postav (nahých bohyní a oblečeného Merkura) mnoho nezůstalo – přesné postavení figur tak srovnávat zdaleka nelze.⁴⁵⁶

Naopak, ale podle mě neplatí Krásova domněnka, který švihovské malby spojil s tvorbou žirovnického mistra.⁴⁵⁷ Opak ukazuje třeba pečlivá a hladká kresba obličejů u dobře dochovaných švihovských zápasníků, zásadně odlišná od žirovnických, nervně črtaných tváří. U švihovských maleb je navíc trochu odlišně pracováno s prostorem (srov. právě zmíněný obraz turnaje nebo fragmentárně dochovanou hostinu s tancem), který malíř obratně dělil do několika výškových plánů. Právě to, například postava stojící na schodech a vstupující do hlavního výjevu ze strany, by ukazovalo orientaci švihovských maleb na bavorské umění a dílo Maira z Landshutu přístupné i z dobové grafiky. Nic by třeba nebránilo tomu, aby švihovské malby byly dílem eklektika spojujícího bavorské vzory 90. let 15. století s novějšími impulsy zprostředkovanými grafikami Lucase Cranacha. V tuto chvíli je tak otázku zařazení maleb do konce Půtova života anebo naopak do doby, kdy hrad kontrolovali jeho synové, těžké jakkoli zodpovědět.

Naopak literatura dosud věnovala jen málo pozornosti nápisům, které se objevují v okenních výklencích Červené bašty.⁴⁵⁸ Texty psané humanistickou kapitálou je obtížné datovat, dosud se spíše spekulovalo o tom, že nevznikly ve stejné době jako malby, ale až v druhé polovině 16. století. Mohou však patřit k původní vrstvě maleb – humanistická kapitála se na přelomu 15. a 16. století už v Německu používala a Švihovští z Rýzemberka napojení na mnichovský dvůr wittelsbašských vévodů mohli tuto dobově moderní formu zvolit. V té samé době se však podobná humanistická kapitála objevuje už i v Čechách, konkrétně třeba na nápisové desce na hejtmanském domě na Křivoklátě z roku 1493.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 172–173.

⁴⁵⁷ KRÁSA 1964, 569.

⁴⁵⁸ Výjimkou je NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 174 pozn. 79, která se nápisy zabývala nezávisle na mně. Následující epigrafické přepisy uvádím, protože se od čtení Nespěšné Hamsikové drobně liší.

⁴⁵⁹ KUTHAN 2010. 129.

Nápisy jsou v každém případě výtvarně jednotné a profesionálně provedené. Všechny hořce glosují povahu světa – pomíjivost lásky, moc peněz i plynoucího času. Hned první tak hlásá: „*Žádná láska netrvá věčně, leda by užitek jí sloužil. Kdokoliv je právě tak velký, jak velké činí služby*“⁴⁶⁰ Jde o úryvek z textu ezopské bajky ve zpracování Waltera z Anglie, která vypráví smutný příběh zestárlého psa – dokud pes dokázal svému pánovi lovit zvěř, byl jím milován. Nakonec však pes pro stáří selhává, a tak ho jeho pán nemilosrdně zmlátí a vyžene. Text na Švihově tak představuje hořkou stížnost nešťastného psa na nestálost pozemské lásky. V podobném duchu se nesou i hesla na protější stěně: „*Nové věci se líbí, všechny zestárlé se stávají bezcennými*“, a „*Čas vládne nad vším*“.⁴⁶¹ Na to navazuje citát pocházející z Petroniova *Satirikonu*, který se vztahuje se k moci peněz: „*Kdokoliv má peníze, šťastným si vánkem pluje a štěstěnu ovládá podle své vůle. Krátce to řeknu: Co chceš, dostaneš. Skrze peníze ti to vyjde – pokladnice má v moci Iova*.“⁴⁶²

Tato tvrzení o fatální moci času pozoruhodně odpovídají tomu, co známe z Žirovnice a zahraničních památek, s nimiž jsem její výzdobu srovnával. Ať už jsou malby původní, jak se domnívám, nebo o málo pozdější (jistě ale ještě z 16. století), jasně ukazují vnímání šlechtických radovánek v melancholickém duchu, jako pomíjivých záležitostí. To platí nejenom pro turnaje, jak jsem se to snažil ukázat už u maleb žirovnických, ale i pro případ zápasů. S postavami dvou zápasníků se totiž setkáváme už na vzpomenué Schoenově grafice.⁴⁶³ Na grafice však nechybí ani hostina a jakýsi tanec. Toto spojení, stejně jako nápisy, tak ukazují, proč se na protější straně místnosti objevuje v juxtapozici scéna Paridova soudu.

Dolní Kounice

Nástěnné malba v přízemí západní bašty zámku v Dolních Kounicích patří v rámci zelených světnic bezesporu k opomíjeným památkám, přestože byly odkryty již v roce 1990. Krom stručného hesla Jakuba Vítovského v brněnském katalogu *Od gotiky ke renesanci*, se tak

⁴⁶⁰ „NULLUS AMOR [DURAT, NISI FRUCTUS SERVET AMOREM] / QUILIBET EST TANTUS MUNERA Q[ANTA FACIT].“ Poškozená část je doplněna dle BOLDRINI 1994, Gualterus Anglicus, 27: 11. Citát přejímá i anonymní spis Polytheon (před rokem 1366), ORBÁN 1990, lib. 2, v. 582.

⁴⁶¹ „OMNIA NOVA PLACENT / CUNCTA IN VE(TE)RATA VILESCUNT“, „OMNIA / TEMPUS HABET“. Je možné, že původně zde bylo „OMNIA TEMPUS HABENT, OMNIA TEMPUS HABET“ ve smyslu, „Všechny věci mají svůj správný čas, ale každou věc má ve své moci Čas“, srov. Ecc. 3:1–9.

⁴⁶² „QUISQUIS HABET NUMOS FELICI NAVIGAT AURA / FORTUNA[MQUE] SUO TEMPERAT ARBITRIO / PARVA LOQUOR QUID VIS NUM(M)IS PREBENTIS / [E]VENIET CLAUSU(M) POSSIDET ARCA IOVEM“. Srov. Petronius, *Satyrice*, LLT-A 363, cap. 137, par. 9, s. 168 lin. 20 a s. 169, lin. 5. Znění je trochu odlišné od původního textu *Satirikonu*, který je v této své části dochován navíc jen fragmentárně. Citát však obíhal samostatně, například už Jan z Viktringu jej ve své kronice použil pro charakteristiku chování Přemysla Otakara II., ale i tato verze rčení je odlišná od té na Švihově, srov. MGH, SS rer. Germ. 36, 1, cap. 12, s. 192, řád. 24.

⁴⁶³ Vyobrazení zápasů, provedených často podle nejrůznějších fechtbuhů naposledy shrnuje HOROVÁ 2017, která odkazuje i na další obecnou literaturu k problému.

zmiňují již jen v souhrných příspěvcích.⁴⁶⁴ Malby v nevelké a podélné místnosti osvětlené čtyřmi okny dosud nebyly zrestaurovány a jejich poškození jsou místy rozsáhlá. Přesto se však jedná o pozoruhodně zchovalý soubor, který stojí za pozornost.

Výjevům vévodí výrazně poničená scéna na severozápadní stěně vymalovaná přímo nad jediným vchodem do místnosti představující setkání Krista se Samaritánkou. Výjev zasazený do červeného orámování je velmi poškozen v dolní části pak kusy malby zcela odpadly. Za hlavními postavami, jejichž rozmluvu u studny zachycují jen velmi špatně zachované nápisové pásky se vpravo nachází trojice odcházejících apoštolů a zcela v pozadí pak velké město. Zbytek plochy severozápadní stěny pak pokrývají velkoryse pojaté zelené rozviliny. Ty se pak rozvíjí i na zbylých stěnách místnosti a na valené klenbě. Uprostřed bujné vegetace odehrávají další výjevy. Zleva od vstupu do místnosti to je lovec se čtyřmi psi na vodítku, další dva nebo tři volně běžící psi nad nimi stojí muž s kuší a míří na prchajícího jelena. Další laň a jelen se pak nachází poblíž čela místnosti, kde jinak najdeme pannu držící za roh jednorozce, který své přední nohy klade do jejího klína. Nad těmito výjevy pak najdeme scénu ze známé bajky o lišce a čápu (obraz ukazuje část příběhu, v níž liška pozvala čápa na jídlo z talíře). V ohybu doprava pak scény v rozvilinách pokračují postavami dvěma mužů, kteří se bijí s meči a potom další dvojicí, kteří spolu zápasí beze zbraně podobně jako na Švihově. Zda byly do rozvilin vpletené ještě další figurální scény hned u vchodu, naproti postavě lovce, se dá stěží říci. Soubor výjevů pak doplňuje kruhová páska se zachovaným textem, která obkružuje žehnající ruku a další postava vedle jednoho z oken, pod níž byl vepsán špatně nečitelný monogram.⁴⁶⁵

Jakub Vítovský malby datoval do konce 80. nebo začátku 90. let 15. století. Spojil je s tehdejšími držitelem hradu Janem Kropáčem z Nevědomí a Bučovic, který měl toto zboží zdejšího kláštera premonstrátek v zástavě během panování Matáše Korvína nad Moravou. Poté, co po Korvínově smrti získal vládu nad Moravou Vladislav Jagelonský, musel Jan Kropáč hrad i městečko pod ním vrátit proboštu kláštera Janovi. Vzhledem k tematice maleb, kterou hned budu dále analyzovat, se zdá více pravděpodobné, že objednavatelem maleb byl rytíř Jan Kropáč než duchovní Jan František Záruba naopak nedávno malby ve svém stručném příspěvku datoval až kolem roku 1500. Jako důvod uvádí fakt, že postavy lovců a zápasníků na sobě mají módní oděv s prostřihávanými rukávy, který je spíše charakteristický pro pozdější období. S tím se nemůžu ztotožnit – způsob prostřihávání, které se objevuje např. na Cranachových grafických listech z prvního desetiletí 16. století zde ještě chybí, postavy jsou naopak vymalovány spíše

⁴⁶⁴ VÍTOVSKÝ 1999, 212; ZÁRUBA 2016, 391.

⁴⁶⁵ ZÁRUBA 2016, 391, v klenbě mylně vidí erb. Monogram tvoří snad tři písmena, z nichž poslední je r(?).

podle dřívějšího kánonu 80. a 90. let tak, jak jej známe třeba z grafik Hausbuchmeistera nebo Israhela van Meckenem – volné košile postav mají široké rukávy, boty vybíhají do typických špiček. Tomu odpovídá i typ použitého ornamentu s typickými šiesticemi a bodlákovými květy, ten, jak jsem o tom už mluvil, může být jen volným vodítkem. Datování maleb tak, jak jej navrhol Vítovský, proto dle mého nestojí nic v cestě, což potvrzuje i další zkušenosti, které si oba badatelé, kteří se kounickými malbami dosud zabývali, nepovšimli a sice, že ústřední výjev Krista se Samaritánkou je proveden podle drobného grafického listu Israhela van Meckenem.⁴⁶⁶

Shoda maleb s dřvořezem je přesná zejména v celkovém rozložení scény a podoby Krista včetně jeho gest. Shoduje se i oblečení Samaritánky, především postavení její hlavy. Oproti grafice ale malíř změnil podobu jejích rukou – na místo provazu od rumpálu umístil do její levé ruky džbán stojící na grafice na zemi vedle studny. Došlo tak ke zdůraznění děje, ke kterému se obraz vztahuje příběh, v němž žena podala džbán vody žíznivému Kristu. Nápisy kolem postav se pak v duchu Janova evangelia patrně vztahovaly k následnému rozhovoru Spasitele s ženou. Odpovídá tomu zlomek nad Samaritánkou „[...]a(m) ut no(n) si[...]“, jenž lze rozvinout na „*aquam ut non sitiam*“, což patrně odpovídá příslušnému úryvku evangelia: „*Ta žena mu řekla: Pane, dej mi té vody, abych už nežížnila a nemusela už sem chodit pro vodu.*“ (Jan 4, 15).⁴⁶⁷ Ještě hůře je dochován nápisový pásek kolem Krista, který se patrně vztahoval k předcházejícímu dvěma veršům (Jan 4, 13–14): „*Ježíš jí odpověděl: „Každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň. Kdo by se však napil vody, kterou mu dám já, nebude žíznit navěky.*“⁴⁶⁸ Zjevné je, že se malíř snažil celou evangelijní scénu zachytit poměrně doslovně, proto zahrnul i skupinu apoštolů, odcházejících shánět jídlo (Jan 4, 8), kteří na grafice původně chyběli.

Proč bylo pro výzdobu zvoleno právě toto téma a zároveň bylo takto puntičkářsky zpracováno? Jakub Vítovský se domnívá, že místnost sloužila coby *gynaeceum* tj. „*cvičebna pro dorůstající panoše*“ a jde tak prý o „*mládenecký pokoj*“ podobného typu jako zelená světnice ve věži na Blatné nebo místnosti v Červené baše na Švihově, o níž už byla řeč.⁴⁶⁹ Představa, že by malá místnost měla sloužit jako cvičebna je ale absurdní, i v případě, že by si autor tuto funkci představoval spíše ve smyslu přednáškového sálu pro menší skupinku vzdělávaných dorostenců. V každém případě pro toto prostorové řešení zcela chybí zahraniční analogie. Vítovský navíc ve své dedukci opomenul znění latinské modlitby, jíž si všimnul v kruhovém pásku na klenbě místnost. Nápis, který zdaleka není nečitelný, jak si myslí František Záruba, podle mého ke

⁴⁶⁶ LEHRIS IX, 93–94, kat. č. 80–81. Srovnáváno s verzí British Museum, inv. č. 1850,0223.15.

⁴⁶⁷ „*Dicit ad eum mulier: Domine, da mihi banc aquam, ut non sitiam, neque veniam hic baurire.*“

⁴⁶⁸ Zachován je úlolek „rit“ v horní části nápisu a předtím snad i „autem“, čili lze doplnit podle znění Vulgáty: „*Omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum*“

⁴⁶⁹ VÍTOVSKÝ 1999, 212.

smyslu místnosti velmi dobře ukazuje: *“Potum cum esu benedic nobis criste ihesu. In hac elu sit tibi laus cristi ihesu”* čili *“Pití s jídlem posvět’ nám Ježíši Kriste. V tomto ti uniká chvála Ježíše Krista.”*⁴⁷⁰ Žehnající ruka, kterou Záruba považoval za erb, každopádně vysvětluje první polovinu nápisu, uniknout by nám neměl ale ani zjevný rozpor mezi oběma jeho částmi.

Symptomem tohoto rozporu je totiž i celkový rozvrh maleb v místnosti. Žehnající ruka a Kristovo setkání se Samaritánkou mají na první pohled jen máloco společného s veselými rozvilinami, loveckými výjevy a scénami bajek. Zároveň je však jasné, že první dva zmíněné obrazy jsou úzce propojené – Kristův dialog se Samaritánkou se týká žízně a pití a dokonce i na témže obraze zdůraznění apoštolové odcházejí do města podle evangelia sehnat jídlo. V souladu s tím si první část nápisu vyprošuje požehnání pro pití a jídlo a to právě v tomto pořadí. O jídlo, pití a v obecném hledisku nasycení jde ale i na rozvilinových výjevech – odkazuje k tomu bajka o lišce a čápu, v širším smyslu tak lze interpretovat i štvaniči za jeleny nebo jednorožce přilákaného do klína čisté panny. Světské radovánky – hon, šerm a zápas – tak stojí vedle požitků čistě duchovních, jako je ona žízeň, o níž rozmlouvá Kristus se Samaritánkou.⁴⁷¹ Ostatně pití, jež má být požehnáno, ale zároveň nebude úplně nevinné, nepůjde o onen „pramen vyvěrající k životu věčnému“, který slibuje Kristus z příběhu se Samaritánkou, protože nápis tvrdí, že „*skrze něj uniká Kristova sláva*“. Výmalby místnosti je tak symptomem snahy smířit touhu po nápoji duchovním a touhu po nápoji v čistě pozemském smyslu, v širším hledisku pak o smíření dvou protikladně vnímaných sil. Tento zápas se symptomaticky promítá i do výjevů vpletených do rozvilin – zápas dvou mladíků, dvou šermířů, lišky s čápem, lovců a psů s prchajícími jeleny.

Odtud už se přímo nabízí funkce této zvláštní malé místnosti vyhlížející ven z hradu: lze si velmi dobře představit uzavřenou společnost pána hradu, která usedla s pitím pod žehnající Boží pravici uprostřed veselých ale nestálých rozvilin, jejichž obrazy zároveň apelují, aby těmto pomíjivým radovánkám nebyla přikládána přílišná váha. Ukazují malichernost vzájemných rozporů (bajka o lišce a čápu a symptomaticky i šermující a zápasící mladíci), i marnou štvaniči lidského života za napojením a nasycením (Kristus a Samaritánka, lov, jednorožec). V této drzé perzifláži je vhodné si zároveň povšimnout i role ženského elementu na obraze panny s jednorožcem a Krista se Samaritánkou. Zatímco učedníci odchází, aby nakoupili něco k jídlu, Krista může napojit jen žena stejně jako jen ona má moc spoutat a zkrotit „*svou vůni*“ bájného jednorožce...

⁴⁷⁰ Vzhledem k poškození, není jasné, zda číst v druhé části „*boc*“ nebo „*bac*“, čili coby ablativ mužského nebo ženského rodu. Pro význam nápisu to ale dle mého názoru podstatné není.

⁴⁷¹ S šermem se setkáváme v zelených světnicích ojedinele, ale nejdeme ho třeba na zmíněném Gerungově obraze Melancholie.

Zelená světnice v Dolních Kounicích by tak byla představitelem tzv. *trinkstube*, místností určených k veselé pijácké zábavě, které známe i z dalších především německých památek. Jde nejenom o funkci, která nebyla, pokud vím, v Čechách dosud uvažována, a přitom by se tento rámeček hodil i na další prostory – třeba i Červenou baštu, jejíž přeci jen extrémní polohy dobře odpovídající tomu, s čím se setkáváme v Kounicích si již všimla i literatura.⁴⁷² Pokud vím tato typologie si (alespoň pro středověk) získala málo pozornosti i v zahraničí. Lze tak poukázat jen na jednotlivé konkrétní dochované památky. Trinkstube navíc může označovat jak místnosti v měšťanských domech, které sloužily uzavřeným společnostem měšťanů (přístupné obvykle byly jen na základě urozenosti a příslušnosti k měšťanskému patriciátu, který bránil přístup dalším třebas i bohatým měšťanům),⁴⁷³ stejně tak i soukromé místnosti na šlechtických hradech a zámcích.

Příkladem druhého druhu je třeba trinkstube na saském hradě Strehla (výzdoba nástěnnými malbami datována 1532). Podobně jako v Kounicích jde o malou podlouhlou místnost, která se zde však arkýřem otevírá do dnešní zahrady, někdejšího dvora zámku. Strop se sklípkovou klenbou dekorují úponky s větvičkami na bílém vápenném podkladě. Z tohoto pozadí pak vystupují další scény. Nejzajímavější se nachází na stěně se vstupem. Zcela nahoře je zde erb saských Pflugů von Zabelitz, jejíž přidržuje dáma, která druhou rukou zapaluje pole bodláků, k čemuž se vztahuje nápis: „*Aj, aj, aj, jak boří*“.⁴⁷⁴ Nad hlavou jí pak malé ručičky drží monogram „K“. Pod dámou je obraz lancknechta s mečem na levé a tří dam na pravé straně. Lancknecht říká: „*Ach, já ubohý zloděj/raubíř, jak mě mají mladé ženy rády*“.⁴⁷⁵ Na což, ženy odpovídají „*Ach ty ubohý hlupáku, nazýval ses tak i předtím?*“⁴⁷⁶ Význam scény odkazuje zjevně ke svatbě někoho z rodu Pflugů a demonstruje moc lásky, která mění muže v hlupáky (*Minnetorheit*).⁴⁷⁷ Další obrazy v místnosti, především rozsáhlý obraz lovu na jelena, proti němuž snad byl namalován další válečný nebo turnajový výjev toto čtení v alegorickém duchu, na který jsem upozornil už při výkladu Žirovnice potvrzují. Jestliže tedy byla trinkstube na hradě Strehla užívána k tomuto účelu hned od počátku, nabízí se zajímavé srovnání i pro české prostory jako

⁴⁷² VÍTOVSKÝ 1999, 212.

⁴⁷³ DIENSTBIER 2017d, 442 např. diskutují tuto problematiku ve spojitosti s *trinkstube* s neidhartovskými scénami v Diessenhofenu (asi 1320 nebo 1330). Zde odkazují i na nějakou literaturu k tématu měšťanských *trinkstube*.

⁴⁷⁴ „EY. EY. EY. WY BOERNTS“. RAUDA 1930, 438 čte poslední slovo „*brennstu*“ tj. „*brennst du*“, ale na obraze je patrné spíše znění, které přepisují.

⁴⁷⁵ „EY. ICH. ARMER. DIFF: WY HABE(NT). MICH. DI. IUNGFRAW(E)N. SO. LYFF.“

⁴⁷⁶ „ACH DU ARMER THOR HEIST D(U) ES DEN AUCH DARVOR.“; RAUDA 1930, 437 čte místo „*beist*“ „*belst*“, což však nedává příliš smysl, případný význam „*schovávals to tak i předtím*“ se zdá být trochu krkolomný.

⁴⁷⁷ RAUDA 1930 a další návazná německá regionální literatura (ne všechnu jsem měl ale k dispozici) spojují malby na základě znaků v arkýři (Schleinitz a Pflugk) se svatbou Hanse von Schleinitz s členkou rodu Pflugů. Znaky v arkýři jsou však položeny heraldicky opačně, což by mohlo odkazovat i na starší spojení Pflugů se Schleinitzy jichž bylo hned několik. Nevysvětluje to ani monogram „K“ nad hlavou ženy. Spíš bych zde proto hledal jiné spojení mezi oběma rody, na což ale v tuto chvíli zde nemám čas a prostor.

jsou třeba i Dolní Kounice. Pomíjivost pozemských radostí a bláznivost lásky je zde spojena už mnohem dřív. Tento pohled se pokusím ukázat na dalších příkladech.

Zelená světnice na Blatné

Nevelká místnost ve čtvrtém patře vstupní věži zámku na Blatné je jako „Zelená světnice“ označována tradičně, v zásadě „odnepaměti“. Na rozdíl od řady ostatních památek tohoto druhu zde nikdy nedošlo k zakrytí maleb. Byly tak známy už od 19. století a vyjádřila se k nim celá řada badatelů.⁴⁷⁸ Vyloučit tak naopak nelze vliv všelijakých „oprav“ zejména v předhistorické době. Přesto se zdá, že oproti jiným sálům s profánní výmalbou, které těmto novověkým úpravám často doslova „podlehly“ (za všechny především tzv. Svatební pokoj na Zvíkově nebo někdejší rytířský sál na hradě v Písku), se soubor v blatenské zelené světnici dochoval pozoruhodně dobře a zejména v horních partiích i poměrně autenticky.

Zelené rozviliny, který celou místnost pokrývají, navzájem spojují pozoruhodný ikonografický program. Největší obrazy se soustředily pod stropem místnosti v lunetách pod klenbami a potom na stěnách okenních výklenků. Většinou jsou to scény mariánské a světecké – najdeme zde Navštívení Panny Marie, Zvěstování, Adoraci Krista, Klanění tří králů, Deset tisíc rytířů, sv. Jiřího bojujícího s drakem, sv. Václava, sv. Markétu s drakem a stětí sv. Barbory. Jak už si všimli někteří badatelé dříve, většině těchto scén sloužily za předlohy grafiky Mistra E.S.⁴⁷⁹ Kromě zjevně sakrálních scén zde pak najdeme v jedné z lunet scénu s lovem na jelena a dole další scénu s mužem, který střílí velkou ručnicí na velkého ptáka, patrně volavku. Jiný muž pak podává tomuto střelci velký pohár. Nakonec je zde z větších obrazů už jen nejasná scéna v jedné z lunet: je na ni vyobrazen jakýsi muž s žezlem a knihou (?) v rukou, který zjevně vyhání osm podivných, groteskně pojatých postavíček (jsou zde mladí šviháci, ale i jakýsi muž, který se zjevně musí opírat o hůl). Ti si navzájem ukazují cestu někam pryč po polní cestě. Vzhledem k poničení malby „*proražením klenutí pro zřevažij bodin*“, jak o tom mluví Sedláček, bohužel nejde určit, zda oním mužem s žezlem je nebo není světec, zda je nebo není korunovaný, jak by nasvědčovalo žezlo atd. Scénu se tak dosud žádnému z badatelů přesvědčivě určit nepodařilo, byť bylo podniknuto několik zajímavých pokusů – např. žebráci, které má vyhánět švagr sv. Alžběty Durynské (ale pak je zvláštní, že zde chybí ona světnice) nebo Josef, který vyprovází své bratry a dává pohár nejmladšímu Benjaminovi (pohár mu byl ale podstrčen tajně a navíc počet

⁴⁷⁸ Zmínky shrnuje FAKTOR 2016, 263–272. Nejdůležitější jsou příspěvky SEDLÁČEK 1897, 176–178; KRÁSA 1964; KRÁSA 1978, NEJEDLÝ 1979 a právě už citovaná kapitola Ondřeje Faktora v jeho dizertační práci.

⁴⁷⁹ Dosud nejkompletněji shrnuje FAKTOR 2016, 263–272.

postaviček s počtem Josefových bratrů nesouhlasí).⁴⁸⁰ Problematický je ale i popis scény – např. Krása tu identifikoval šviháky s dvořany, kteří prý odhánějí žebráky, pak ale není jasné, proč někteří z mladých mužů pokročili k cestě a ukazují si na ni. Nejpravděpodobněji tak půjde o to, že poničený muž skutečně vyhání z města (anebo kostela) v pravém rohu malby spolek pochybných existencí (džbán u mladíků, zkarikovaná fyziognomie u „žebráků“).

Vedle velkých figurálních scén je však v blatenské zelené světnici i rozsáhlá erbovní galerie sestávající ze sedmnácti erbů, jíž dominuje velký znak pánů z Rožmitálu, který drží dvě nahé ženy někdy mylně považované za Adama a Evu.⁴⁸¹ Nelze pak zapomenout ani na drobné, často groteskní scénky a postavičky vpletené do rozvilin. Hned za dveřmi pak číhá muž s cepem nebo zahnutou holí, další skřet držící zhasnutou fakuli pak stojí u jednoho z okenních výklenků, stejně jako chlupatá divá žena, která hraje na citeru. Část z těchto postaviček (nazí mužíci a především celá řada ptáků a dalších zvířat) je pak načrtnuta v jen bílou linkou, která jinak definuje zelený podklad, takže s ním dokonale splývají.

Datace pozoruhodných maleb osciluje v literatuře mezi závěrem života Jaroslava z Rožmitálu a mládím jeho syna Zdeňka Lva, k čemuž by nasvědčovalo Sedláčkova informace o nápisu u vchodu nad scénou s lovem na volavku. Autor doslova tvrdí: „*Kromě prvního slova „Syn“ jsou jen neúplné zbytky slov. Hádáme toliko, že tu bylo psáno Síň tuto malovati dal Lev z Rožmitála*“.⁴⁸² Dnes je dodnes vidět první znak slova, který ale vypadá spíš jako „O“, snad „Oss“: Sedláčkovo čtení tak při dataci nelze brát jako zásadní argument.

Při dataci a interpretaci maleb se proto hodí spíše vyjít z erbovní galerie. I ta ale badatelům způsobila řadu vrásek, a jakkoli ji rozklíčovat rozhodně není jednoduché. Většina znaků je přitom snadno určitelných, jedná se o příslušníky českých šlechtických rodů, kteří ale zjevně nemají být bezprostředními příbuznými Rožmitálů, protože z těch zde řada chybí (např. Smiřičtí nebo páni z Bešína). Zdaleka největší potíž pak činí jeden z erbů, na němž jsou tři krácející levharti (resp. lvi) na světlém podkladu (Sedláček tvrdí, že lvi kráčí po modrém štítě).⁴⁸³ Erb se tak zjevně vymyká z ostatních příslušníků české šlechty – nikdo z českých šlechticů tři levharty ve svém znaku nenosil. Problém je ovšem najít zahraničního vlastníka znaku, který by mohl zapadat do souboru, jehož další členové jsou čeští páni (v úvahu připadá např. anglický král, dánský král a někteří švábští šlechtici, kteří odvozovali svůj původ od Štaufů). Nezbyvá než

⁴⁸⁰ SEDLÁČEK 1897, 179; KUTHAN 2007, 55.

⁴⁸¹ Toto nekritické přebírání Sedláčkových údajů mapuje FAKTOR 2016, 267, pozn. 56.

⁴⁸² SEDLÁČEK 1897, 176.

⁴⁸³ Jde o stejné figury jako v anglickém znaku, které se heraldicky označují správněji jako lvi. Pojmenování levhart pro tuto figuru už je natolik zažitá, že jej pro jednoduchost budu používat.

ponechat tento znak stranou a soustředit se na znaky ostatní. V tomto smyslu je pak zajímavé, že se ve všech případech se na Blatné jedná o znaky panských rodů.

V tuto chvíli je ale nutné se zastavit u problematiky, které rody se na konci 15. století za panské vůbec pokládaly.⁴⁸⁴ Zjednodušeně se dá říct, že takové, které zasedaly na zemském soudu (resp. mohly zasedat) a zastávaly (resp. mohly zastávat) určitý soubor zemských a dvorských úřadů.⁴⁸⁵ Zároveň však i uvnitř panské skupiny existovaly další hierarchie – rody se dělily na rody starožitné a novožitné, k jejichž zápisu mezi pány došlo o něco později. Ani v rámci starožitných a novožitných rodů pak neexistovala vzájemná rovnost, ale naopak si všichni žárlivě střežili svou pozici v rámci panské obce a neustále se handrkovali o nejrůznější často jen symbolické přednosti. O právo účastnit se zasedání zemského soudu samozřejmě usilovali i nižší šlechtici, což se jim po dlouhém boji podařilo definitivně prosadit v roce 1487. Podmínka panského stavu však byla, že obě skupiny se budou přísně oddělovat jak během zasedání, tak i v zápisech, aby ke směšování obou stavů nedocházelo.⁴⁸⁶ Krom těchto tahanic a změn pak při určení toho, kdo kdy kam patří, hraje důležitou roli i skutečnost, že v některých obdobích zemský soud dlouhodobě nezasedal, což nastalo třeba v sedmdesátých letech, po smrti Jiřího z Poděbrad. Soud sice konečně zasedl v roce 1479, ale zároveň v té době stále trvá další rozkol, který souvisí s tím, že část členů stavovské obce přísahala věrnost Vladislavu Jagelonskému a další zase Matyáši Korvínovi. Krok k stabilizaci tak znamenal až rok 1485.

Přes všechny tyto skutečnosti, které podstatně podvazují úroveň jistoty jakýchkoli závěrů, je pro blatenskou zelenou světlici zajímavé srovnat zdejší malované erby s pořadím rodů, jak je uvedeno v tzv. Talmberském kodexu, v němž je zachycen soupis českého panstva na začátku 16. století. Pořadí přitom zhruba reflektuje povědomí o důležitosti a starožitnosti rodu. Na prvním místě proto najdeme rožmberské vladaře a na posledním jednapadesátém zase rod Firšiců z Nabdína zapsaných do panského stavu v roce 1502.⁴⁸⁷ Přijmeme-li fakt, že rod, jenž se rozdělil do dvou nebo více rozrodů se stejným erbem, je zastoupen právě jednou (např. páni z Lipé a z Dubé), najdeme vlastníky blatenských erbů na prvních devatenácti místech.⁴⁸⁸ Výjimkou jsou chybějící Pernštejnové, kteří v 70. a 80. letech 15. století ještě sídlili jen na Moravě, a pak i rody

⁴⁸⁴ Vycházím zde ze shrnutí NOVOTNÝ 2007. Srov. též Macek, 351–368.

⁴⁸⁵ Právě jednotlivé úřady jejich držitele k zasedání na zemském soudu opravňovaly. Zatímco v některých úřadech se příslušníci šlechty různě střídali, jiné patřily některým rodinám dědičně (takovým „úřadem“ byl post rožmberského vladaře, nebo dědičný truckses, jež vlastnili Házmburkové). Dědičné úřady historiky zajímají obvykle o dost méně, ale zdá se, že v symbolické rovině mohly hrát podobně důležitou roli, jako úřady s reálnou politickou mocí.

⁴⁸⁶ NOVOTNÝ 2007, 245.

⁴⁸⁷ NOVOTNÝ 2007, 246, pozn. 23

⁴⁸⁸ Rody je obtížné rozlišit bez klenotů, které na Blatné chybí. Navíc je zjevné, že zde došlo ke změnám barevnosti, což dělá problém u rozrodu Vítkovců, jejichž dva erby na Blatné jsou. Zjevně znak Rožmberský (zčernalá červená růže stejné barvy jako pole znaku u sousedních Rýzberků a Švamberků) a snad znak pánů z Hradce.

Šelmsberků, a z Valdeka, přičemž zde však komplikuje situaci fakt, že se jednalo o členy jednoho rodu i spolu s příbuznými Rožmitály a Házmburky. I další blatenské rody pak najdeme v rámci seznamu Talmberského kodexu, kde se ovšem mísí s dalšími, jejichž erby se do zelené světlice nedostaly. Jde o Kolovraty, Koldice, Gutštejny, Weitmile a Roupovce. Rody z Weitmile a Roupovcové byly později považovány za novožitné čili zapsané později (např. Roupovci v roce 1501), právě ve sledované době ale zastávali jejich příslušníci důležité úřady: Jan z Roupova byl purkrabím vyšehradským a hofmistrem královského dvora, Beneš z Veitmile byl karlštejnským purkrabím. Podobně význaný úřad držel i Burian z Gutštejna, který zastával úřad mistra královské komory. Lze tak uzavřít, že až na znak s levharty a znak Koldiců, zastávaly všechny rody jeden důležitých zemských úřadů a patřili tak k rodům panským nebo se do nich právě skrze tyto úřady snažily pronikat. Budeme-li se pak této hypotézy držet, pak se jistým předělem zdá být rok 1485, kdy do zemského soudu zaseli i příslušníci dvou rodů, jejichž erby bychom v blatenské zelené světlici hledali marně – Kostkové z Postupic a Planští ze Žeberka. Zdá se tak, že složení znaků a jejich spojení s úřady spíše odpovídá době konce 70. a začátku 80. let, kdy na zemském soudě formálně zasedal jako zemský hofmistr i Jaroslav z Rožmitálu, který umírá v roce 1485. Vykonávání této funkce ze strany Jaroslava bylo sice ke konci jeho života čistě formální, do Prahy nedojížděl, a navíc zmatky mezi Vladislavem a Matyášem způsobily, že po značnou část této doby (především do 1479) vlastně ani nebylo moc jasné, kdo má úřady vykonávat. Snad právě v tomto ale můžeme hledat impuls stárnoucího Jaroslava v zelené světlici demonstrovat důležitou roli, kterou jeho rod v zemské reprezentaci hraje. Dataci zelené světlice do této doby, tedy na konec 70. let a případně na začátek let 80. by pak plně odpovídalo i stylové hledisko, především závislost na grafikách Mistra E.S. charakteristická v Čechách především pro 60. až 80. léta 15. století.⁴⁸⁹

Pozornost je nutné věnovat i zelené vegetaci, z níž erby vyrůstají. Jak si už badatelé dříve všimli, řada jejich prvků se váže k *minne*. Kromě často zmiňované divé ženy hrající na loutnu jsou to třeba postavy nahých žen, které vynáší rožmitálský erb, nebo i motiv, jenž v tomto smyslu připomínán dosud nebyl a sice sokol s rolničkou na noze, který loví jiného ptáka. To, že jde o další ze symptomů lásky, o nichž už byla řeč, přímo ukazuje hned několik památek – kromě podobné scény, kdy sokoli loví ptáky na Velké zahradě lásky od Mistra E.S. bych rád upozornil třeba na basilejskou tapiserii z Institute of Fine Arts v Chicagu (kolem 1490 nebo 1500), mezi

⁴⁸⁹ Rozsáhlou recepci těchto grafik u Valentina Noha ukazují již pro konec 60. let v DIENSTBIER 2018. Tomu by odpovídala i nástěnná malba na zámku v Brandýse nad Labem s Adorací Krista, která podobně jako podobný obraz na Blatné vychází z grafiky Mistra E.S. se stejným námětem, VŠETEČKOVÁ 2011, 64–66. Autoři hesla Jaroslava Kroupová a Pavel Kroupa sice malby jednou datují i „kolem 1500“, ale zároveň ukazují, že nejvhodnější dobou vzniku maleb by byly úpravy zámku, které provedli Cimburkové kolem roku 1480.

nimiž opět vidíme dravého ptáka, který chytil menšího opeřence. Slova, která si mladý muž a žena na tapiserii vyměňují: „*Chci být věrně s Vámi*“ a „*To Vás nikdy nemá mrzet*“ pak jasně dokazují i smysl toho, co se odehrává uprostřed mezi nimi.⁴⁹⁰ K podobnému smyslu však odkazuje třeba i staročeská báseň *A ta panna stračička*: „*A ta panna stračička, dlubý vocásek má, a ten kerabujiček dvorný vobyčej má – škubet' stračku od úcasy, hlavičky nedbá*“.⁴⁹¹ K podobné symptomatice se ale váže i množství nejruznějších ptáků, kteří se schovávají ve větvích. Pozoruhodná je přitom především přítomnost papouška, který nepatří sice mezi obvyklé domácí ptáky, ale zato jde o opeřence, který býval s láskou obecně spojován, jak dokazuje i česká báseň *V Strachotině hájku*.⁴⁹² Ta před svým závěrem, kde se vyzývá k tanci s pannami, popisuje právě veselý zpěv nejruznějších ptáčků přecházející v jakousi soutěž, kdo zpívá lépe: „*Drozďák v háji zpieváše s slavičkem vesele, vzhľadajice na se, zpievášta tiem déle. A stehlúček s strážkem, s milítým papúškem tuť sú radost měli*“.⁴⁹³ Přesto, na rozdíl od Žirovnice, Švihova, Dolních Kounic, ale třeba i blatenského malovaného rytířského sálu se na dalších malbách symptomy lásky neprojevují.

Jistou výjimkou by zde mohl být lov, který byl dříve chápán opět především v reprezentačním smyslu. Badatelé se především snažili ve městě namalovaném v pozadí najít podobu Blatné na konci 15. století.⁴⁹⁴ Množství věžiček, které zdaleka tehdejší podobě hradu neodpovídají, však patrně podobně jako třeba v již vzpomenutém případě údajného obrazu Skály ve švihovské kapli, takovou snahu podstatně zpochybňují. Vzhledem použitým perspektivním zkratkám především u hranatých věží otočených rohem přímo k divákovi se spíše zdá, že stavby jsou spíše volnou variací na krajiny objevující se v pozadí grafických listů Mistra E.S., byť je asi nelze vyhlásit za přesnou kopii některého z nich.⁴⁹⁵ Se skutečnou Blatnou tak nejvíc spojuje město v pozadí příkop naplněný vodou, na němž malé postavičky rybářů loví ryby. I zde se však jedná spíše o obecný motiv než snahu zachytit konkrétní realitu.

Zajímavější skutečností blatenského lovu je jeho výtvarné rozvržení do několika plánů. Především je to pozoruhodný plůtek v popředí, který slouží jako jakési rámování. V plůtku je otevřená branka, v níž stojí dvě malé postavičky otočené zády divákovi, které přihlíží lovecké zábavě. Podle oblečení se zdá, že jde o muže a bílá barva vlasů (pokud ji lze správně na poškozenejším obraze rozeznat) stejně jako dlouhé volné kabátce naznačují, že jsou staří. Postavy fungují jako vizuální vodítka. Jsou symptomem anebo spíš operátorem, který cosi o obraze říká a

⁴⁹⁰ RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, 271–272, kat. č. 72. „*Ich wil mit jich in truwe(n)*“ a „*das sol úch niemer rüven*“.

⁴⁹¹ LEHÁR 1990, 257.

⁴⁹² Srov. pozn. 438.

⁴⁹³ LEHÁR 1990, 258.

⁴⁹⁴ KRÁSA 1964, 287 zde vidí dokumentární pohled na Blatnou a Rožmitál.

⁴⁹⁵ Srov. např. L. 192, L. 150, L. 5.

používá jej nikoli v reprezentačním smyslu, ale jako argument. Jejich přítomnosti se totiž divák obrazu nemůže vyhnout, jeho pohled odděluje od zbytku scén v místnosti právě onen plůtek a oči klouzající po výjevu ve výseči přitahuje vizuálně dominantní branka zcela uprostřed. Je nutné přitom upozornit, že důvody této zvláštní konstrukce jsou i architektonické, pod omítkou se zde patrně ukrývá trám, který vystupuje z úrovně lunety, plůtek s pruhem zeleně tak jen opticky zakrývá tuto skutečnost. Přesto si lze ale představit celou řadu řešení, které mohl malíř zvolit a především mohl snadno zvolit i další postavy, které by do branky postavil. Domnívám se proto, že jeho rozhodnutí vložit do branky dva staré nebo stárnoucí muže je nutné zároveň číst jako symptom významu obrazu v rámci celku. Na lovu jsou totiž jinak přirozeně aktivní a dominantní mladí muži, kteří natahují kuše a střílí nešťastného jelena, zatímco jeho družku trhají lovečtí psi. Starší je jen jeden z naháněčů, kteří jeleny pronásledují – patrně se má podle kožešinou obšité čepice a šedých vlasů jednat o pána doprovázeného lovčím, který troubí na trubku. Lov tak lze číst i jako symptom rozdělení rolí mezi stáří a mládím. Postavičky v brance redukované do anonymity vizuálního vodítka tak patrně jako jinde ukazují na pomíjivost loveckých zába, o nichž byla řeč dřív. Lov obklopený dalšími obrazy vztahujícími se k životu světců – což je patrné právě v lunetách, kde se kromě lovu nachází sv. Václav doprovázený anděly, sv. Jiří bojující s drakem a neznámá scéna s mužem vyhánějícím ony pobudy – se pak prostřednictvím svého kontextu stává také podobenstvím, snad tak jako na Žirovnici nebo tak, jak si to několik let málo dřív uvědomoval i Ctibor Tovačovský z Cimburka, jehož erb v blatenské heraldické galerii nechybí.

Muži v brance přitom nejsou jediným vizuálním vodítkem, které se v blatenské zelené světnici. Hned dvě podobná vyobrazení najdeme hned ve vchodu. Jedním je typický příklad tzv. strážce vchodu, jímž je onen chlapík se zahnutou holí nebo cepem ukrývající se v rozvilinách hned za dveřmi. Podobné symbolické (anebo i žertovné?) ochránce vchodu do sálu najdeme i jinde, třeba v Jindřichově Hradci v místnosti se svatojiřským cyklem, nebo v hradní kapli na rakouském hradě Hohenwefen.⁴⁹⁶ V podobné roli ale vystupuje i onen výjev s lovem na ptáka. Zvláštní a nelogická je zde přitom postava muže, který stojí za zády střelci a nabízí mu pohár. Může jít ale o další příklad strážce a zároveň o symptom toho, co se má v místnosti odehrávat. Řada „strážců“ na zahraničních malbách totiž drží v ruce poháry, které jakoby nabízejí vstupujícím hostům.⁴⁹⁷ Celá scéna tak nemusí být žádným výjevem z nějaké bajky, kterou by bylo možné přesněji určit podle nějakého dosud nenalezeného textu, jak se to pokoušel Vratislav

⁴⁹⁶ Za upozornění na tyto dva malované strážce děkuji Františkovi Zárubovi.

⁴⁹⁷ Jeden z nejstarších se objevuje i v souboru trinkstube Hessenhofu ve Schmalkalden (kolem 1240), která je jinak vymalována velkým iweinovským cyklem, BONNET 1981, 79 a 89–90. K pozdějším příkladům např. malba ze samého konce 16. století v domě Zum Fliegenden Fisch v Zurichu, kde je nad mužem s pohárem nápis: „*Sind Wilkom die fromen/ [Da]s sönd Züe dem(e) in sall komen*“, srov. SCHNEIDER/HANSER 1986, 108–109 (čtení nápisu je můj vlastní přepis).

Nejedlý,⁴⁹⁸ ale může být i jakousi výzvou k tomu, aby druhý muž zanechal marné snahy ostřelovat ptáka (s onou hrozivě vyhlížející ručnicí by pak patrně stejně nešťastného operence rozstřílel na maděru), resp. výzvou k hostům, co mohou od návštěvy v sále očekávat.

Extrémní poloha blatenské zelené světnice a zároveň její nevelký prostor totiž velmi dobře odpovídá tomu, co jsme mohli pozorovat na Strehle, v Dolních Kounicích, ale dost možná i na Švihově. Prostor uprostřed sevřený zelenými úponky s rozpustilou tematikou, která se volně vztahuje k jarnímu času lásky by se k takovému účelu velmi dobře hodil. Malované erby zde ukazovaly místo Rožmitálů v rámci šlechtické reprezentace a obrazy rytířských světců (Václav, Jiří i Deset tisíc rytířů) či Kristova dětství pak ukazovaly zase onen věčný svět (v případě Kristova dětství však v jeho optimističtější, láskyplné variantě než byly nejruznější Poslední soudy a pašije), za nímž mají podle českých doslovů Trojánské kroniky členové „*lidu rytířského země české*“ táhnout.⁴⁹⁹ Na „*marmost světa tohoto*“, které je nutné rozeznat, by pak ukazovaly právě dva lovecké výjevy, které vlastně dovysvětlovali kontrastní svět rozpustilých zelených rozvilin. Převahu sakrálních výjevů, která je zde třeba oproti Dolním Kounicím patrná je pak plně pochopitelná s ohledem na pravděpodobnou skutečnost, že malovaná výzdoba vznikla z popudu stárnoucího Jaroslava Lva, který ke konci života jen málo opoštěl svoje panství, třebaže formálně držel všechny své úřady. Nebylo by tak vůbec podivné, že „*věčný svět*“ zde rytířské výjevy přeci jen zatlačil do pozadí.⁵⁰⁰

Soudnice v Jindřichově Hradci

Zajímavé souvislosti spojují blatenskou zelenou světnici s tzv. Soudnicí v Jindřichově Hradci.⁵⁰¹

I tato místnost se totiž nachází na hradě v dost extrémním postavení a sice v horním patře Červené věže, která byla původně předsazena před vlastní palác. Vstup do tohoto prostoru tak d dřívě vedl jinudy než dnes, přímo pod zachovanou malbou zemského a ptačího soudu, patrně po pavlači z Jindřichova paláce.

⁴⁹⁸ NEJEDLÝ 1979.

⁴⁹⁹ Národní knihovna v Praze, XXIII D 1, fol. 188v. Tomuto chápání by pak odpovídaly i obrazy sv. pannen Markéty a Barbory. Barbora byla navíc chápána jako patronka dobré smrti.

⁵⁰⁰ Před psychologizací, do níž jsem zde maličko sklouzl musím ale zároveň jedním dechem varovat. Ještě v roce 1478 se totiž Jaroslavu Lvu posmívá Oldřich Kalenický z Kalenic, že mu bosáci za jeho „*kurevství pokání dávati budú, a ještěť zjednají rozhršení a dispensaci od úředníka našeho Sixta čtvrtého, aby jednu nebo dvě neoddané mobil sobě síkeromí poctivě chovatí (...) neb s odpuštěním otce svatého tobě povolé (...) že tím panenství neztratí a po tré nebo čtvero děi mobilú prostovlasy choditi, jakoby pod bílým křížem se vosvěcovaly*“, přičemž zároveň narážel na jeho vdovství. Tehdy skoro šedesátiletý Jaroslav Lev tak zjevně „odepsaný“ zdaleka nebyl. TRNKOVÁ 2016, 88.

⁵⁰¹ K malbám naposledy ROYT 2010 a VANĚK 2009, 45–72, který resumuje i starší literaturu.

Dnes dominantní obraz místnosti tak zdaleka nebyl tím, co návštěvník první spatřil – místo toho jeho zrak spočinul (podle historických popisů z 19. století, kdy výjevy ještě byly slabě patrné) na obraze města, pod nímž se nacházely další miniaturní scény různých řemesel.⁵⁰² Na stěně po jeho pravici se pak nacházel obraz lovu na jelena, pod nímž pak patrně byla nějaká architektura. Malby na protější, jihozápadní stěně, kam byl v roce 1552 prolomen druhotný vstup do místnosti se pak ztratily ještě dříve než v 19. století, takže jejich obsah vůbec neznáme. Z celé výzdoby tak dodnes až na několik nepatrných fragmentů na zmíněných dvou stěnách zbyla jen poškozená malba na někdejší vstupní jihovýchodní stěně. To představuje juxtapozici zemského a ptačího soudu a právě o ni se dnes opírá i výklad celé světnice – vzhledem k tomu, že Jindřich IV. z Hradce zastával v letech 1503–1507 úřad nejvyššího purkrabího pražského, byly malby ztotožněny právě s ním. Bývají pak vykládány buď jako doklad jeho soudní pravomoci na jeho panství (část literatury pracuje s poněkud krkolomnou tezí, že ve věži se měla odehrávat soudní jednání, na nichž pán hradu svou soudní pravomoc uplatňoval) anebo obecně v souvislosti s jeho zemským úřadem.

Juxtapozice dvou výjevů – zemského a ptačího soudu, však jistým klíčem k odhalení smyslu výmalby bezesporu je. Jak si všiml už Josef Krása, malba ptačího sněmu vychází z tradice ptačích parlamentů či ptačích rad, která byla v zahraničí rozšířená, a na jejíž potřebnost i v českém jazyce naráží známý právník Viktorin Kornel ze Všehrd v překladu knih sv. Jan Zlatoústého.⁵⁰³ V těchto nejrůznějších ptačích radách pak nejde o nic jiného než pod ptačí maskou mluvit o současnosti. Jde tak o díla nejen zábavná ale i didaktická, ať už mají radit vykonavatelům úřadů nebo přímo kritizovat současnost. Pozoruhodné je, že tento maskarní ptačí svět je v Jindřichově hradci posazen nad obraz reálného rozložení zemského soudu. To, že jde opravdu o zemský soud a nikoli o soud obecně potvrzuje kromě množství zasedajících postav i úlomek nápisu před ústřední figurou na trůnu a další, jež sedí u jejích nohou – jasně čitelná je část spodního řádku „[---]ie . [.]razsky.“ nebo „[---]ie . [.]razskey.“, což přes chybějící počátek snadno doplníme na „*Purkerabie prazsky*“. O to víc pak láká k přečtení část nápisu o řádek výše. Domnívám se totiž, že tento řádek lze doplnit po dopočítání chybějících počtů dřívků a dalších písmen na „[...] *Ianowicz. a. z. Petrspu[r]ky*“, což by mělo zásadní význam nejen pro dataci, ale i pro interpretaci malby.⁵⁰⁴ Znamenalo by to totiž, že scéna vznikla ještě za předchůdce Jindřicha IV. z Hradce v úřadu nejvyššího purkrabího Jana Jence z Janovic, který tento úřad zastával až do

⁵⁰² Zde jsou důležité zejména popisy JIČÍNSKÝ 1882 a SEDLÁČEK 1885, 6–7 a 53 (kresby ztracených scén).

⁵⁰³ KRÁSA 1978, 299–300.

⁵⁰⁴ Tuto zajímavou hypotézu bych chtěl definitivně ověřit porízením lepšího snímku inkriminovaného nápisu, k čemuž jsem se už před odevzdáním práce nedostal. Nesporná je každopádně část uprostřed „*icz. a. z.*“, která sama o sobě vylučuje pány z Hradce, ale žádá nějaké další jméno, které by této koncovce vyhovovalo. Čitelná je ale i část druhého jména zejména „*sp*“ a závěrečné „*ky*“.

své smrti v roce 1503. Malby bychom pak v souladu s jejich stylovou charakteristikou (postavy s dlouhými kudrnatými vlasy v dlouhých volných suknicích, které připomínají nám již dobře známou vrstvu grafiky Israhela van Meckenem) mohli klást někde do 90. let 15. století.

Stejně tak jako lze odmítnout některé názory dalších badatelů, kteří se snažili výklenky ve stěnách místnosti vidět jako jakési provizorní vazební kobky pro zločince vyvečené do věže,⁵⁰⁵ tak lze odmítnout i interpretaci Martina Vaňka, který v místnosti vidí úřadovnu Jindřicha IV. z Hradce coby nejvyššího purkrabího.⁵⁰⁶ Domnívám se, že to moc možné není, i kdyby znění nápisu bylo jinak – úřad spojený se soudem se jednoduše vykonával na Pražském hradě a nedovedu si představit, že by stavy tolerovaly převoz důležitých písemností na Jindřichův Hradec. Ptačí sněm v horní části obrazu pak rozhodně není nutné číst jako potvrzení panovníkových rozhodnutí. Naopak obraz sám o sobě, svou maškarní polohou, kterou představuje je symptomem obráceného světa, v němž na sebe zvířata berou úlohy lidí. Ptačí sněm tak v sobě obsahuje sarkastický element, stejně jako třeba *Nová rada* Smila Flašky z Pardubic, v níž některé neřády doby Václava IV. zaznívají z úst zvířat – sup radí králi okrádat sirotky skrze odúmrtě, „*busa pitomá*“ doporučuje mít u sebe vždy flašku vína a bobr zase krále poučuje, že se má často koupat.⁵⁰⁷ Ptačí soud je tak podobným maškarním převlekem, jako nejrůznější bláznivé masky, které na sebe berou rytíři na turnajích, je vtípkem hradního pána, který tak spiklenecky pomrkává na své urozené hosty: „Ano, ano, zemský soud je pozemská marnivost.“ Jedním dechem je však nutné dodat, že to je pohled někoho, kdo si to může dovolit, někoho, kdo patří mezi úzkou skupinu privilegovaných, kteří na soudu mohou zasednout, někoho, kdo drží od roku 1485 úřad nejvyššího komořího, a komu je souzeno politicky vystoupat ještě víc. I zde pak vytváří vizuální topologii tohoto obrazu dnes částečně ztracená sestava znaků v klenbě místnosti – patrně zde jsou dodnes znaky Šternberků, Rýzmberských, Dubé, Šelmberků a snad pánů z Lomnice.⁵⁰⁸ Členové těchto rodů drželi úřady na zemském sněmu nebo při královském dvoře ve stejné době jako Jindřich IV. z Hradce: Jan ze Šelmberka (nejvyšší kancléř), Půta Švihovský z Rýzmběrka (nejvyšší sudí), Jaroslav a Jiří Berka z Dubé (dvorský sudí), Jan Meziříčský z Lomnice (moravský zemský hejtman).

⁵⁰⁵ JIČÍNSKÝ 1882. Domněnku správně vyvrací VANĚK 2009, 68, kromě polohy místnosti její funkci soudního sálu neodpovídá ani ikonografie.

⁵⁰⁶ VANĚK 2009, 69.

⁵⁰⁷ DAŇHELKA 1950, 39, 46 a 66.

⁵⁰⁸ Lze tak opravit závěry ve VANĚK 2009, 66: šelmberský znak (sviní hlava) je hned vedle znaku Ronovců, čímž se plně potvrzují znaky, které rozeznal SEDLÁČEK 1885, 7 („*Drslavicové*“ = Rýzmberkové, „*Ronovci*“ = z Dubé). Znak pánů z Lomnice (křídlo) umístěný vedle znaku Rýzmběrku je špatně čitelný, nicméně zdá se, že je vidět jak křídlo, tak obroučka, která se v něm objevuje. Poslední znak, který lze s trochou jistoty přečíst je vedle šternberské hvězdy. Je na něm patrně krácející lev, což by ukazovalo na někoho z Valdštejna (ale zde mě opět zklamala fotografie, kterou jsem měl k dispozici, proto toto čtení s jistotou neuvádím).

Toto chápání obrazu zemského soudu pak potvrzují i další obrazy, které místnosti kdysi dominovaly, především ztracené vyobrazení lovu, které jak už jsme viděli bylo často spojováno s dalšími významy, ať už jde o hon na lásku anebo o alegorii prchavosti lidského života. Otevřenou otázkou zatím zůstává, co měl znamenat obraz města s jednotlivými řemesly. Kromě srovnání, které se zde v širší rovině nabízí s Gerungovým obrazem, zde patrně bude nutné pátrat i jinde – zajímavé obrazy řemesel se např. dochovaly na už zmíněném hradě Issogne, kde se nachází hned ve dvou na sebe navazujících místnostech.⁵⁰⁹ Snad lze tak prozatím počítat s výkladem, že jednotlivé činnosti, které tvořily protipól oběma soudům měly ukazovat další z aspektů fungování světa – tuto hypotézu však bude v budoucnu nutné prověřit podrobněji.

Zavrhneme-li pak funkci místnosti jako kanceláře pro nejvyššího purkrabího i jako prostor na konání soudů, nabízí se podobně jako na Blatné nebo na Dolních Kounicích počítat s místností určenou snad pro několik urozených hostů hradního pána.

Staročeský šlechtický kvas

Předchozí tři čtyři kapitolky tak lze chápat jako pokus o nástin interpretační cesty těchto malých prostor, které na jednu stranu propojuje několik shodných vlastností navzájem: všechny se nachází v poměrně extrémní poloze hradního areálu, v místnostech, které se díky svému charakteru nehodily k využití v rámci hradních bytů a zároveň u všech bylo dbáno na dekoraci, která je ve všech případech založena na rozporuplném vyobrazení nejrůznějších šlechtických radovánek. Nabízí se tak, že sloužily tomu, co naznačuje program výzdoby v Dolních Kounicích – pro šlechtické kvasy. Tato podle všeho častá setkání šlechty z pramenů tu a tam vystupují, ale dosud, pokud vím, svého historika u nás nenašla.⁵¹⁰ Zábava kvasů, by ale dobře odpovídala i výzdobě těchto místností, alespoň by tomu svědčilo to, o čem se v těchto prostorách šlechtici bavili. Jakkoli může být jistým vodítkem třeba latinské sepsání *Summa receratorum anime*, která se dochovala v jednom z pražských rukopisů, daleko více nabízí jadrné informace z nejrůznějších sporů. Zábava na šlechtických kvasech nemusela totiž být zdaleka nevinná, jak ukazuje spor z roku 1522 mezi Václavem Popelem z Lobkovic a Jiříkem Žehušickým o zabití pana Jana Popela při jedné z těchto zápav. Z popisu události, která skončila tragédií vyplývá, že šlechtici se nejraději bavili o ženách a o myslivosti:

⁵⁰⁹ GABRIELLI 1959, 121–128.

⁵¹⁰ MACEK 2001, 520–521. Záznamů o těchto setkáváních pochopitelně přibývá v 16. století, ze kdy máme např. zprávy o veselých pijáckých zábavách, které se zapisovaly do *Trinkbücher*, srov. KOLDINSKÁ 2004, 90–93.

„Tu jsme mnohé žerty a kunšty o babách spolu jměli všickni vespolek, ale neznal jsem o to hněvu na žádném. A tak já toho nechal a mluvil sem s panem Janem Tunklem o myslivostech, a v tom času uslyším břínkání a obrátiem jse, i vidím mnoho tesákuov a mečí dobytých a skočím z židle a dobudu také, a v tom uzdrěm služebníky své ani ke mně běží i ptali jsú se mne, koho mají bítí.“⁵¹¹

Tento popis, potvrzují i další šlechtičtí účastníci veselého kvasení se špatným koncem a dodávají další št’avnaté detaily: např. Adam z Říčan se o podstatě zábavy vyjádřil takto: „Než, co jse bab dotýče, o těch mnoho řečí bylo, než všecko kunštem mezi všemi, kteří za stolem seděli.“⁵¹² Jak pak vypověděl Václav Hostický z Hostic, opilí šlechtici se chlubili svými milostnými dobrodružstvími a naopak si různě stěžovali na staré baby, s nimiž zjevně někteří z nich přesto museli žít. Rozbuškou rvačky se pak stal spor o to, zda jednomu z účastníků zábavy zbil anebo nezbil druhý host loveckého psa:

„I řeč Bobdanecký: Kdo miluje babu, bodaj ho čert vzal. A nebožtík Popel sedě i zasmál jse i zapaď za pana Sudličku smávše jse, i kejval na pana Petra, aby tu řeč udělal k panu Trčkovi. A pan Petr Bobdanecký udělal řeč k panu Trčkovi takto: Pane! Milujete babu? A pan Trčka řeč: babu? A pan Petr řeč: ano. A pan Trčka řeč: Ujebal bych ji kurvu mater, abych měl vyjebanú babu milovati, draka vyjebaného pro peníze. A pan Jiřík Žebušícký neřeč k tomu nic, než pobleďel na pana Trčku a Bobdaneckého zardivše jse. I seděl tak, neřeč jim nic. I tehdy jsem já řeč: Já mám také lethní ženu, a když od ní znám, že mi dobře přeje, byl bych blázen, abych jse jí zase tím neodplacoval. A nebožtík Popel řekl: Kto nemiluje babu, bodaj by ho čert vzal. Já prej miluji babu máteř svú. A zasmál jse. I když po večeri bylo, tehdy Nosálovský sed v ukně a já pod ním na lavici, I tu sobě rozprávil vo chrtech ale nevím s kým. Pověděl Nosálovskéj, že jsem vonady a s chrty jezdiel, a ten chrť, že s vyžlaty za jedno honil, a ježto byl tak dobrej, jako jsou jej v tom krajie měli, a týž mu jej Šimkú zbil. A Šimek pověděl: Pane nezbil. A Nosálovských k Šimku: Ba zbil. (...) A Nosálovský řeč: Jeb svú matr, kdož by mi chrta zbil, musil by i mne bítí, uchytivše jse za tesák.“⁵¹³

Jestliže lze tento popis obšírný popis brát za charakteristiku obvyklé podoby šlechtického kvasu, z nichž se tento jen nešťastnou náhodou zvrtil (a příčinou nebyly zjevně ani drzé řeči o „babách“ ani o myslivosti, spíše osobní rozmišky z dřívějšíka) vysvětlovalo by to, proč byl obraz lovu v zelených světnicích tolik populární. Moralistický závoj, který zde je patrný z kontextu a někde i z jednotlivých prvků v obraze, jen stěží zakrývá skutečný obsah zábavy, které v tomto prostředí holdovali doslova všichni. Řeči o ženských, které jednotliví šlechtici na osudné hostině v Kutné

⁵¹¹ AČ XXXII, 309.

⁵¹² AČ XXXII, 310.

⁵¹³ AČ XXXII, 312.

Hoře vedli, pak ukazují k další tematice, která se často ve výzdobě zelených světnic uplatňuje a najdeme ji i na Žirovnici – a sice nejrůznější úvahy nad mocí lásky ale i bab, které s tím samozřejmě souvisí.

Poznámky k výzdobě rytířských sálů

Na závěr bych rád přidal několik poznámek k výzdobě zelených světnic, které lze popsat spíše termínem rytířský sál. Jde o veliké, neklenuté prostory, vymalované malbami s podobnou tematikou jako výše zmíněné světnice. Vzhledem k tomu, že zde není můj výzkum, ke kterému teprve předchozí kapitoly otevřely dveře, završen, bude jejich zachycení jen zkratkovité. Snad ale i tento náčrt problematiky, ke které se hodlám vrátit, bude užitečný pro lepší pochopení fenoménu zelených světnic.

Problematiku budu ilustrovat na třech zcela odlišných a časově zařazených památkách – na tzv. Vojtěchově sálu na zámku v Pardubicích (začátek 30. let 16. století), rytířském sálu ve starém paláci na Blatné (60. až 70. léta 15. století) a tzv. kapli Tří králů, ve skutečnosti však patrně někdejší rytířském sálu, na hradě Poděbrady (40. až 50. léta 15. století). Cílem je ukázat, uniformní prvky výzdoby všech těchto prostor zároveň načrtnout spojnice k tomu, co už jsem podrobně ilustroval jak na příkladu Žirovnice, tak i u zelených světnic, jež jsem se pokusil opatrně spojit s fenoménem tzv. trinkstube.

Vojtěchův sál v Pardubicích

Nejmladší ze sledovaných maleb je výzdoba tzv. Vojtěchova sálu, kterou provedli neznámí malíři v roce 1532. Malby jsou už plně v renesančním duchu, a jak vícekrát konstatovala dosavadní literatura, vychází především ze saské výtvarné tradice a z díla Lucase Cranacha.⁵¹⁴ Obsahem maleb a jejich poselstvím však nejsme nijak daleko od Švihova nebo Žirovnice. Z velkých výjevů, které kdysi dominovaly místnosti, je bohužel zachován jen jeden, z druhého se dochoval pouze malý fragment, takže se jej dosud nepodařilo určit.⁵¹⁵ Velký obraz na severní stěně však zachycuje příběhy ze Samsonova života, jimž dominuje velikostí akcentovaný výjev Dalily stříhající Samsonovy vlasy. S centrální scénou pak kontrastují miniaturizované scény Samsonových zázračných vítězství. Poselství scény, které se nabízí, a sice že ze všech nepřátel, se

⁵¹⁴ Starší literaturu shrnuje a sál obšírně popisuje HRUBÝ 2003, 54–67. Naposledy NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 267–272.

⁵¹⁵ Patrná je zde ruka s lukem, přičemž se zdá, že právě této střelbě (bohužel není vidět na co) přihlíží další dva dobře oblečení muži. Mohlo by tak např. jít o známý příběh o střelbě synů na otcovu mrtvolu, se kterým se setkáváme i v kontextu výzdoby s mocí žen, srov. fasádu domu Zum Weißen Adler ve Stein am Rhein, SCHINTZER 1999, 105. Pak by šlo hádat, že jediný hodný syn, jenž odmítl střlet na tělo svého otce by byl někde v popředí, snad by mohlo jít i o jednu z částečně dochovaných postav na malbě.

kterými se hrdina utkal, jej nakonec porazila žena, podporují i další výjevy v místnosti. Především obraz vrtkavé Fortuny na meziokenním pilíři jižní stěny svěbytně zpracovaný podle dobové grafiky, který je nejlepším vyjádřením vrtkavosti osudu v souvislosti s láskou. To podporuje i fragmentárně dochovaný nápis pod nohama nahé Fortuny, který má nejspíš být čten: „*Kdo věří Štěstěně, je blízko záhuby.*“⁵¹⁶ Do konceptu však zapadá také dekorace v okenní nice s Adamem a Evou, která doplnila starší výzdoby arkýře z doby Viléma z Pernštejna – jak už jsem výše poukázal, prvotní hřích býval do souboru scén, v nichž muži ke své škodě podleli ženám, zařazován poměrně často a oběhuje se už v kostnickém domě U vřetene.⁵¹⁷

Jen v žalostných fragmentech se dochoval výjev v okenní špaletě jižní stěny, hned vedle obrazu Fortuny. Přesto lze ale podle jeho skromných zbytků usoudit, že představoval muže stojícího před rozeklaným stromem a natahujícího ruku k nahé ženě, která má kolem krku zlatý řetěz a přes levou ruku přehozenou zelenou látku. Děj se podle všeho odehrával v divoké lesní krajině. Přes to, že nelze stoprocentně potvrdit, že se žena koupe (patrný je jen fakt, že je o něco níž než muž), nejpravděpodobnějším vysvětlením obrazu se zdá být scéna báje v Aktaiónovi, která se v této době už běžně objevuje i v německém umění, zejména právě ve vzpomenutém Sasku, s nímž snad lze spojit i neznámé autory pardubických maleb. Kromě Cranchových maleb zde lze poukázat třeba na schematické reliéfy na známém šroubovitém schodišti míšeňského Albrechtsburgu, které vytesal v roce 1524 kameník Christoph Walther.

Pardubický sál tak na jednu stranu konstatuje negativní moc lásky, na druhou stranu ale právě tuto lásku uctívá a to skrze heraldickou výzdobu. Vstup ve východní stěně zde zdobí velký erb majitele hradu Vojtěcha z Pernštejna, naopak nad vstupem ve stěně severní byl patrně znak Vojtěchovy manželky Johanky Zvířetické z Vartemberka, jak naznačují dochovaná křídla klenotu v heraldických barvách Vartemberků. Na rozdíl od znaku Vojtěchova pak tento erb nedoprovázeli štítonoši, ale nejspíš jen nazí putti. To jej spojuje s výzdobou nad edikulou oblouku do arkýře, kde skotačící nazí chlapi (a jeden oblečený) přidržují heraldický vývod Vojtěcha z Pernštejna. Jak už jsem poukázal, títo chlapi byli v italských, ale patrně i v zápalpí vnímání jako symboly rodové kontinuity.⁵¹⁸ Symptomaticky to ukazuje jejich postavení na malbě, kde vytváří živý řetěz, který spojuje jednotlivé erby Vojtěchových předků. Malby tak navzdory

⁵¹⁶ „*[Q]UI FORTUNE FI/[DI]T PROPE IN/[TE]RITU(M) EST*“. Při rekonstrukci nápisu vycházím z rozvedení druhé části podle Žd 8:13, čemuž odpovídá naznačená zkratka a umožňuje to zbývající prostor na malbě odpovídající ztraceným písmenům. Doplnění tvaru slovesa v první části věty je jen na základě uvážení všech možností, které připadají v úvahu, tj. sloves začínajících na „fi“. Jiný výskyt citátu bohužel neznám.

⁵¹⁷ SMITH 1995, 138–139 a 193.

⁵¹⁸ Nebude asi náhodou, že se nachází i v renesančně orientovaných malbách tzv. studiola na kutnohorském Hradu. Najdeme je zde vedle ústřední postavy Krista Spasitele provedeného podle Schongauerovy rytiny. Patrně i vzhledem poškození však jejich přítomnost dosavadní literatura nechala bez povšimnutí. K malbám v této místnosti nejpodrobněji MATĚJKOVÁ 1960.

své skepsi k proměnlivosti milostného štěstí vyjadřují naději na zachování rodu, které má nastat skrze svazek Vojtěcha a Johanky.

Rytířský sál na Blatné

Podobně koncipované epithalamické motivy však hrají roli ve výzdobě velkých sálů už dřív, např. ve Starém paláci na Blatné. O fragmentálně dochovaných malbách se zde předpokládá, že vznikly někdy po roce 1467, tedy po Jaroslavově slavné diplomatické cestě po Evropě.⁵¹⁹ Jak uvidíme, není tento předpoklad zcela nutný. Kořeny toho, co se děje na Blatné totiž najdeme i v dalších malovaných prostorech třeba v někdejší sále na Poděbradech nebo ve výzdobě pražských domů už kolem roku 1400. Spojující linií Blatné s Pardubicemi je heraldická reprezentace vztahující se k manželství majitele a jeho předků. V blatenském sálu byly umístěny do okenních špalet vždy nad každým z oken v jižní stěně. Jedna zachovaná dvojice ukazuje k dědovi Jaroslava Lva, Zdeňka z Rožmitálu – poničená točenice zde totiž spojuje dva znaky: sviní hlavu pánů z Rožmitálu a střelu Bavorů ze Strakonic. Alianční znak tak ukazuje na sňatek Zdeňka s Anežkou, pocházející z tehdy vymírajícího panského rodu Bavorů ze Strakonic.⁵²⁰ Samotná Blatná původně patřila právě Bavorům, kteří se zároveň mohli honosit větší urozeností než Rožmitálové. Nelze se tedy divit, že Rožmitálové převzali po svých příbuzných bavorovskou střelu do znaku, což se objevuje už v pečetích Zdeňkových potomků.⁵²¹ Další dvojice znaků pak spojuje rožmitálský erb se znakem s kráčejičím lva, který nosili ve znaku Valdštejnové. Zde se bohužel věci začínají komplikovat, protože už Zdeněk použil v roce 1434 známý čtvrcený znak, v němž se objevil na jednom z polí právě kráčejičí lev.⁵²² Tento erb pak přejali i jeho potomci, především pak Jaroslavův bratr Jan.⁵²³ Zároveň však první z manželek Jaroslava Lva byla právě Markéta z Valdštejna již si vzal patrně v roce 1457.⁵²⁴ Bohužel, ve třetí dvojici erbů je ten druhý

⁵¹⁹ Z dosavadní literatury především KRÁSA 1978, PETRÁN 1985 a VÍTOVSKÝ 2001. Tuto „esoterickou“ (autorovými vlastními slovy) symboliku pak Vítovský znovu zopakoval v VÍTOVSKÝ 2008. S autorovými vlkodlaky, vílami a přežíváním řeckých bohů nemám sílu polemizovat. Špatné je kompletně celé autorovo metodologické hledisko, protože své závěry staví, aniž by se je namáhal dokládat komparacemi s dalšími domácími nebo zahraničními památkami, či citacemi na relevantní sekundární literaturou. Vzhledem k tomu, že se snaží soubor maleb vykládat jako téma pěti věků člověka, stačí za všechnu literaturu srovnat se SEARS 1986, aby bylo jasné, že naprostá většina Vítovského závěrů jsou bohužel nesmysly. Tím mu na druhou stranu však nechci ubírat zásluhy za některé dobré postřehy, které do své vskutku nestandardní práce zamíchal (např. velmi dobře identifikuje postavy devíti hrdinů).

⁵²⁰ KOTLÁROVÁ 2008, 15. Svůj názor na podstatu tohoto důležitého sňatku opírá (opravíme-li její špatnou citaci) o zápis v needitované části Erekních knih, na něž odkazuje SEDLÁČEK 1897, 195, pozn. 2, který jsem bohužel neviděl.

⁵²¹ KOTLÁROVÁ 2008, 122.

⁵²² KOTLÁROVÁ 2008, 122.

⁵²³ Jistým vodítkem by mohla být vizuální podoba bavorovského znaku, jež drží dvě jeptišky. Život Anny není zdaleka dobře dokumentovaný – nemohlo tak nakonec dojít ke spojení Valdštejnů s Rožmitály již v této době, což by pak bylo i důvodem proč začali užívat čtvrcený erb se lvem, který nakonec bavorovskou střelu zcela vytěsnil?

⁵²⁴ Sňatek lze datovat podle zápisu věna 7.1.1458. Užitečnou orientací je zde spíše než KOTLÁROVÁ 2008 recentní práce TRNKOVÁ 2016, 20. Markéta z Valdštejna byla pak patrně i matkou Zdeňka Lva, z čehož plyne, že musela

tak poškozen až k nečitelnosti. Podle jeho žalostných zbytků se však zdá, že v něm byla znovu figura lva tentokrát však asi v jiné barvě nebo v jiném štítě než na dalším znaku. Vše zde značně komplikuje fakt, že neznáme identitu Jaroslavovy matky, manželky jeho otce Jana.

Přesto se domnívám, že i s těmito útržkovitými informacemi nějak pracovat lze. Především ukazují, že zelené úponky rozvíjející se ve špaletách a spojující erby výše zmíněných rodů zde mají podobnou funkci jako nazí chlápci, kteří v Pardubicích spojují erby předků Vojtěcha z Pernštejna. Malby se tak podobně jako v Pardubicích a na rozdíl od zelených světlic, které byly tématem předchozí kapitoly, vztahují k příbuzeneckým vazbám jednotlivých generací rodu. O to zajímavější je pak kombinace s nám už známým toposem moci žen a *minne* obecně, která se v rytířském sále na Blatné jasně projevuje.⁵²⁵ Kromě obrazu Samsona stříhaného Dalilou, na nějž už se na obraze chystají Pelištejci, který se nachází na jižní stěně pod rozsáhlou malbou turnaje to dokládají především výjevy na severní stěně. Většinu této stěny pokrývá rozsáhlý průhled do krajiny, v níž se odehrává lov. Krajina dokonce přesahuje přes okno k vyobrazení hradu stojícího na skále, v němž se však přesto Krása a další badatelé snažili identifikovat některé charakteristické rysy vodního hradu Blatné.⁵²⁶ Většina scén se však odehrává vlevo od jediného okna v severní stěně paláce. Především je zde scéna, v níž nahá žena míří lukem na klečícího muže v brnění, který jen bezbraně rozhazuje ruce. Zjevně se jednalo o něco, co potřebovalo být vysvětleno, protože nad postavami je (dnes bohužel prázdná) nápisová páska patrně o délce hned dvou nebo tří řádek. Dokážu nabídnout dvě řešení pro tuto scénu. První odpovídá známému příběhu o Aktaiónovi, který jsem už zmínil v souvislosti s Pardubicemi. Podle středověkých verzí příběhu se hrdinovi dostalo krutého trestu díky tomu, že propadl chťiči a Dianu v lázni chtěl údajně znásilnit. V tomto smyslu se pak tento obraz objevoval především v Itálii na předmětech spjatých s manželstvím jako byly již zmíněné *forzerini*, *forzjeri* či *deschi da parto*.⁵²⁷ Jakkoli se zdá, že na poškozené scéně se muž ještě v jelena neproměnil, tomuto výkladu by nasvědčovala zvláštní shoda kontextu – hned vedle se nachází obraz jelena kuchařského lovci. Lze ale nabídnout ještě další srovnání, které je přeci jen bližší našim končinám. Jako nahá se totiž někdy zobrazovala i samotná Frau Minne, jak lukem střílí na muže, jenž je pak odsouzen propadnout lásce.⁵²⁸

zemřít až někdy v 70. letech a to před roku 1478, TRNKOVÁ 2016, 88 podle listu Oldřicha Kalenice z Kalenic právě z tohoto roku.

⁵²⁵ Toho si všiml již KRÁSA 1978, 279–280, když mluví o „*Frau Minne a její všemocné vládě*“

⁵²⁶ KRÁSA 1978, 279.

⁵²⁷ WATSON 1979, 98–99

⁵²⁸ KOHLHAUSEN 1942, 157, obr. 10–11.

Přestože nedokážu mezi těmito možnostmi rozhodnout, pro celkový výkla maleb to nehraje příliš velkou roli. Důležitý je, že toto vyobrazení je v každém případě silným symptomem moci lásky, *minne*, která do scény vstupuje a proměňuje osud onoho rytíře. Na té samé stěně je přitom takových symptomů hned více. Jeden z nich se nachází ve špaletě okna, kde jsou pravděpodobně vyobrazení dva milenci pod stromem.⁵²⁹ Hned další pak najdeme vpravo od okna, kde jakási tentokrát bohatě oblečená dáma, tentokrát oblečená a s malým lukem, střílí šípem do mladíka, který podobně jako ten v obraze lovu jen rezignovaně zvedá ruce. Znovu zde máme typický obraz spjatý s *minne*, jak napoví třeba srovnání s *minnekästchen* dnes uloženou v Metropolitním muzeu v New Yorku, na niž vidíme podobnou scénu: mladá žena střílí lukem na mladíka, který na jednom obraze rezignovaně střelu přijímá, zatímco na druhém rovnou podává ženě své srdce prostrálené šípy.⁵³⁰

Už tyto skutečnosti snad ale stačí k tomu, abychom odmítli, že malby představují „*alegorii hospodářské prosperity tehdejšího velkostatku*“ jak se dosud domnívá část starší literatury.⁵³¹ Pravdu měl zjevně Josef Krása, který si všiml, že výjevy na východní stěně sálu připomínají tzv. zahrady lásky, které známe především ze zahraničních vyobrazení.⁵³² Takto lze totiž vysvětlit procházející se postavy mužů a žen v zahradě na niž další muži a ženy vyhlíží z jakési galerie – muži a ženy zde tak společně trhají třeba bobulky hroznového vína (severní část východní scény), nebo jablka (jižní část východní stěny a jižní stěna v jihozápadním rohu).⁵³³ Principu vlády *minne* je pak podřízená i velká scéna buhurtu, čili zápasu dvou skupin rytířů, který se odehrává nad vyobrazením Samsona a Dalily.⁵³⁴

Podobně jako na Žirovnici, ale i na Pardubicích, kde stejným způsobem vrtkává fortuna odkazuje k osudu nešťastného Samsona, do idyly na Blatné vstupují i temné tóny. Zdá se přitom, že jsou symptomem onoho vrcholného léta nebo počínajícího podzimu, do nějž jsou malby zasazeny (víno, jablka, senoseč). Jsou to především některé scény v severozápadním rohu místnosti, které představují otevření obrazu ve smyslu projevy pomíjivosti.

⁵²⁹ Je možné, že zde byli Adam s Evou, ale po detailní analýze zbytků malby se spíše zdá, že postavy byly oblečené. To však opět na čtení celku nic nemění, srov. roli Adama a Evy v cyklech o moci žen výše.

⁵³⁰ *Secular Spirit* 1975, 25, kat. č. 8. Na skříňce jsou nápisy, které scénu vysvětlují a vztahují se k řeči mladíka: „*GENAD FROU ICH HED MICH ERGEBEN*“ a „*SENT MIR FROU DROST MIN HERZ IST WUND*“ čili „*Milostivá paní, vzdávám se.*“ a „*Paní, pošli mi útěchu, mé srdce je zraněné.*“

⁵³¹ PETRÁN 1985, 53, což přijala i BARTLOVÁ 2002.

⁵³² Na starší období této ikonografie u nás upozorňují v DIENSTBIER 2017d.

⁵³³ Jedna ze skupiny tří žen na východní stěně podává jablko druhé, zatímco další jablka rostou nad jejich hlavami. Na těchto stromech pak sedí četní ptáčky. Muž s ženou na jižní stěně zse stojí pod stromem s jablky a muž zjevně podává ženě cosi červeného.

⁵³⁴ Zde se sluší dodat, že šašci zde spolu s dalšími pážaty jen bomáhají jezdcům tak jako na jiných vyobrazeních turnaje. Rozhodně nesráží jezdce kyji.

Je to relativně velká scéna, v níž jakási mladá žena přichází ke klečícímu starci, se kterým pak vede rozhovor zachycený v nápisových páskách. Nápis se pokusil přečíst Jakub Vítovský, který si v něm ovšem více částí jednoduše domyslel bez toho, že by měly oporu v dochovaných literách.⁵³⁵ Mylnost jeho čtení ukazuje už fakt, že se podle jeho názoru většinou jedná o řeč dámy, čemuž protirečí skutečnost, že se nápis skládá ze dvou pásek, které jsou těsně u úst ženy oddělené. Dáma tak říkala něco, co se mi bohužel rekonstruovat nepodařilo, kromě úvodního oslovení, jehož si všiml již Vítovský: „*Stary muzy [---]bo [---]dals [---]it[---]*“. Starcova rovněž prakticky nečitelná odpověď se ale snad vztahovala k vedle probíhající senoseči: „*[---]ad teeto i zsusy [---] lety [---]*“. Zdá se, že symptom představy „seschnutí“, který lze i v literatuře spojit se stářím se projevuje nejen v senoseč ale i ve vyhublých, doslova seschlých postav, které najdeme za oním klečícím starcem.⁵³⁶

Podobným mementem je ale i záhadná scéna, která přerušuje výčet devíti hrdinů. Těch je totiž na Blatné jen osm.⁵³⁷ Na místě, kde by se měla nacházet postava posledního devátého hrdiny najdeme jen zvláštní strom, který je dobře patrný i přes poškození jemuž bohužel právě v tomto místě značná část maleb podlehla. Pod stromem se pak nachází hned více bab, postav v plachetkách či kápích, které takto jasně identifikují hned dvě dobře dochované přeslice. Jak už jsem ukazoval výše, přeslice je jasným identifikačním znakem ženy. Naopak vnučení přeslice do ruky muže, jak je tomu např. na vyobrazeních Herkula a Omfalé, znamená vládu ženy nad mužem.⁵³⁸ Strom, pod nímž jsou baby s přeslicemi, který nahrazuje posledního hrdinu (anebo snad přeci jen tu byl někde vtěsnán v područí bab?) tak opět znamená vpád negativně vnímaného ženského elementu do světa rytířských ideálů tak, jak je tomu i v případě exempla Bába je horší než čert na Žirovnici.

Kde se ale vzala tematika, která se na blatenských malbách objevuje? Opravda musel přijet až spolu s heroldem, kterého si Jaroslav přivezl z cesty s mírovým poselstvím? Alespoň krátce se pokusím ukázat, že tato otázka není tak jednoznačná, jak to viděla starší literatura, která malby zásadně spojuje právě s cestou v letech 1465–1467. Už o něco dříve nejspíš někdy v 50. letech 15. století se totiž podobná tematika jako na Blatné dost možná objevila v dnes jen fragmentárně dochovaných malbách v rytířském sále hradu Poděbrady.

⁵³⁵ VÍTOVSKÝ 2001, 98: „*Stary muzy zpytug zdaly dokut gsy byl mlád, faj gsy zcsusyl*“

⁵³⁶ K senu, v nějž se proměňuje všechna zelen, srov. výše *minnereden Lob der grüne Farbe*, viz pozn. 423.

⁵³⁷ Podrobně si toho všimá FAKTOR 2016, 257–259.

⁵³⁸ Řadu dalších příkladů ukazuje JONES 2002, 226–232;

Zbytky sálu v Poděbradech

Poděbradské malby bývají v literatuře především spojovány s hradní kaplí.⁵³⁹ V rámci zelené výzdoby se zde totiž objevují i konsekrační kříže a ve východní části sálu je zlomek malby Posledního soudu, pod nímž se nachází ještě další fragment zobrazující umučení Deseti tisíc rytířů. Další malby v sále však již tak jednoznačně nevyznívají a světecké motivy zde hledáme jen těžko. Nejlépe se dochovaly malby v nice v severní stěně. Jsou zde proti sobě umístěné výjevy Davida s Goliášem a Samsona zabíjejícího lva.⁵⁴⁰ Naopak scény nad oběma obrazy, muž se ženou zobrazení na pozadí zelených rozvilin, upoutaly o dost méně pozornosti. Zuzana Všetečková si jich sice všimla a pokusila se je v duchu svého výkladu spojit s Davidem a Abigail, ale to nevysvětluje jednu skutečnost již badatelka pomíjí a sice, že mladík drží v ruce literu „*k*“, kterou nabízí dívce. Stejně „*k*“ se zároveň objevuje na stěně ještě jednou na severní stěně tentokrát doprovázené dalším monogramem, patrně minuskulním písemem „*e*“. Je tak zřejmé, že zde se vší pravděpodobností máme znovu co do činění s problematikou *minne*.⁵⁴¹ Vinici, která roste nad monogramy na severní stěna a nad níž vidíme spodní části jakýchsi dalších postav, tak není zdalenka nutné vykládat jen v eucharistickém smyslu, jak to snažila právě Všetečková. Je možné zde vidět i odraz něčeho velmi podobného, čeho jsme svědky v zahradní scéně na východní stěně rytířském sálu na Blatné. Konečně tomu odpovídá i další částečně dochovaný obraz na severní stěně, který patrně představuje fragment rozsáhlé lovecké scény. Z té je dnes patrný jen dílčí výjev, na němž lovčí porcují jelena podobně, jako je tomu i na severní stěně rytířského sálu na Blatné.⁵⁴² Scéně pak přihlíží dáma doprovázená buď mladíkem nebo malým chlapcem.⁵⁴³ Dá se tak dát za pravdu Františkovi Zárubovi v tom, že malby představují zbytek dekorace velkého sálu, jenž ve východní části přecházel ve výklenek s konsekrovanou kaplí tak, jak to známe na starších příkladech hradů, např. na Karlštejně.⁵⁴⁴ Nasvědčovaly by tomu i další dochované fragmenty na stěnách, na nichž jsou vidět malé vozy, jaké se objevují v pozadní lovecké scéně na Blatné.

⁵³⁹ WAGNER 2009; VŠETEČKOVÁ 2011, 227–231; ZÁRUBA 2016a, 75–58

⁵⁴⁰ Všetečková 2011, 229 se scénu snaží vyložit jako Davida zabíjejícího lva. Proti tomu však mluví jiná fyziognomie davida na obou protilehlých scénách. Na výjevu s Goliášem má david spíš krátké a hlavně hnedé vlasy, na scéně se zabíjeným lvem pak má dlouhé světlé vlasy. Právě na základě délky vlasů se jedná o typické vyobrazení Samsona. Výklad s Davidem vyloučit jistě nelze, ale znamená v každém případě předpoklad, že malíři nezáleželo na tom, že biblický král bude pokaždé zobrazen jinak, což je zvláštní, když si zároveň dal záležet na tom, aby pozadí obou obrazů bylo stejné.

⁵⁴¹ Kromě již uvedených příkladů kropířů turnajových koní, srov. např. malby na tvrzi v Divicích (asi druhé desetiletí 15. století), kde žena přichází k muži spoutanému v písmeni „*a*“. Patrně jde o Annu Běrovou a jejího manžela Václava z Divic řečeného Svině, DIENSTBIER 2015.

⁵⁴² VŠETEČKOVÁ 2011, 229 v tomto výjevu vidí strhávání ovce.

⁵⁴³ Scéna je zde zase poškozená,

⁵⁴⁴ ZÁRUBA 2016a, 78; Záruba

V duchu této interpretace, resp. pokusu o otevření zbytečně uzavřeného problému, bychom pak ve ve vyobrazeních biblických hrdinů mohli znovu vidět odkaz na koncept moci žen, v jehož rámci jsou oba často spojováni. Samsonovo ostříhání a Davida, který se bezhlavě zamiloval do koupající se Betšabé tak bylo možné spatřit i jinde uvnitř rozsáhlého sálu.⁵⁴⁵ Potřetí se tak vynořuje spojení rytířského sálu s epithalamickým programem, který můžeme snad číst za oběma monogramy – otázka samozřejmě je, na koho se vztahují. Podobné monogramy se poměrně často objevují v heraldických motivech na hliněných kachlích, kde patrně odkazují především na křestní jména.⁵⁴⁶ Snad by tomu mohlo tak být i v případě Poděbrad, kde „k“ bylo třeba iniciálou první ženy Jiřího z Poděbrad, Kunhuty ze Šternberka, s níž se budoucí král oženil někdy mezi lety 1441 a 1442.⁵⁴⁷ Tomu by shodou okolností odpovídala i datace maleb, byť tato domněnka ještě nevysvětluje, co se skrývá za monogramem s „e“. Ať tak nebo tak, však poděbradské malby spolu s dalšími památkami, ukazují, že otázka vzorů pro blatenský rytířský sál není zcela jednoznačně rozhodnuta. Poukázat lze v tomto třeba na ještě krásnoslohé malby v domě U zlaté hrušky na Starém Městě v Praze. Zde byla totiž již kolem roku 1400 vyobrazena zahrada lásky s postavami milenců, kteří se objímali v zahradě či hráli různé hry jako tzv. quintanu, zvláštní dvorskou variantu přetlačované nohama.⁵⁴⁸ Ještě dříve než na Blatné nebo na Poděbradech se tak setkáváme s materiálem, který jinak známe třeba z německých tapiserií.

Závěr

Obraz, který jsem se pokusil čtenáři pokusil představit na předchozích stránkách, zůstává na řadě míst stále torzální. Velmi dobře si uvědomuji, kde by ho bylo možné více ropracovat. Řada památek zůstala stranou – jde zejména o restaurování zcea pozměněné sály na Zvíkově a Písku, na něž už upozornil Josef Krása, ale třeba i řada městských domů, na něž poukázali až později Vratislav Nejedlý nebo Jakub Vítovský.⁵⁴⁹ Z městských domů to je zejména tzv. Gablerův dům v Chebu, jehož pozoruhodné lovecké scény, v níž opět vidíme dva milence jedoucí na jednom koni, jsem se dotknul v nedávném článku.⁵⁵⁰ Stranou by ale neměly zůstat ani zbytky scén v bývalé kunštátovské rezidenci v domě u Pelikána na Starém Městě v Praze, u nichž bohužel

⁵⁴⁵ Stejně dvojnásobné je i středověké (patrně ještě z 15. století) graffiti vyškrábané pod jedním z vozů: „*pannie ma*“. Můžeme v něm stejně tak snadno vidět motiv mariánský, jako i význam zcela profánní.

⁵⁴⁶ PAVLÍK/VITANOVSKÝ 2004, 135–150, resp. 272–282, zejm. kat. č. 290, kde „a“ vysvětluje opis znaku „*arnost z leskovce*“

⁵⁴⁷ MACEK 1967, 46. Kunhuta pak zemřela již v roce 1449.

⁵⁴⁸ PRIX/VŠETEČKOVÁ 2003, 515. Ke quintaně DIENSTBIER 2017d.

⁵⁴⁹ KRÁSA 1964; KRÁSA 1978; NEJEDLÝ 1993; VÍTOVSKÝ 2001.

⁵⁵⁰ DIENSTBIER 2017a.

jejich velká část podlehla docela nedávno zkáze.⁵⁵¹ Na celou řadu malovaných domů v Jihlavě, Olomouci, či Slavonicích záslužně upozornil Jakub Vítovský v rámci výstavního katalogu *Od gotiky k renesanci*, byť by se s celou řadou jeho závěrů dalo polemizovat.⁵⁵² Právě jeho stat' ale ukazuje, jak se tematika zelených světnic dále přelévá do média renesančního sgrafita – na sgrafitové výzdobě renesančních domů tak znovu zaznívá topos o moci žen a objevují se i dobře známé motivy lovu či obráceného světa. Tato původně středověká motivika profánní výzdoby pak nemá hranici v nastupující renesanci, ale její projevy jsou patrné i dál. Moc žen na sebe jen bere masku dobově módních antických hrdinů a zmetamorfovanou ji znovu najdeme třeba ve štukové výzdobě rožmberské Kratochvíle.⁵⁵³ V tomto smyslu nás tak nepřekvapí ani výmalba spodního patra Kratochvíle, v níž se nejen uplatňují četné lovecké motivy, ale v níž se setkáme třeba i s příběhy Ovidiových *Metamorfóz*. Podobných příkladů proměn či dlouhého přežívání tematiky, o níž byla řeč v této práci, známe celou řadu. Výhružně vypadající zající obráceného světa v Bučovicích připomenou již malby ve Zvoleně, postavy žen vyhlížející na muže konající hrdinské činy v renesančním sále v Budyni nad Ohří zase připomenou Blatnou. Dokazují to i malby na Housce, které Josef Krása zařadil do své původní skupiny zelených světnic, které ale patrně z většiny vznikly až po polovině 16. století, byť se v témže sále setkávají s malovanými rozvilinami a heraldickou galerií pocházející ještě od předchozích majitelů zámku.⁵⁵⁴

Nesnažil jsem se však na prvním místě přinést seznam zelených světnic, o nichž jsem navíc hned na začátku musel prohlásit, že vlastně splývají s profánní malbou středověku. Šlo mi spíše o záležitosti strukturální. Nutno ale přiznat, že i zde zůstala řada věcí nedotažených – třeba první stopy tematiky, která se později uplatní v zelených světnicích, které však již lze pozorovat na malbách z doby kolem roku 1400. Zcela stranou pak zůstaly rytířské sály 14. století, v nichž bychom, jako třeba v tom ve slezském Siedlęczině, našli symptomy pozdějšího vývoje, třeba i spojování motivů pomíjivosti a lásky.⁵⁵⁵ Podobně by samozřejmě bylo vhodné zpracovat i období kolem poloviny 16. století. Každá z těchto problematik byl ale délku práce neúměrně natáhla o několik desítek dalších stran a přiznám se, že jsem je už při jiných svých povinnostech do práce jednoduše nestihl zpracovat.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ PATRNÝ 2008.

⁵⁵² VÍTOVSKÝ 1999.

⁵⁵³ BŮŽEK/JAKUBEC 2012, 119–148 a 78–108.

⁵⁵⁴ MUDRA 2012; ŠIMÁK 1930

⁵⁵⁵ WITKOWSKI 2001, 70–71.

⁵⁵⁶ K prvnímu problému jsem se vyslovil v DIENSTBIER 2017d a více k tomu chystám do připravovaného projektu zpracování středověké nástěnné malby v Praze, k artušovské tematice chystám článek na základě svých konferenčních příspěvků na artušovském kongresu ve Würzburgu minulý rok a na kolokviu s podobnou tematikou v Rennes v roce tomto. Článek vyjde ve sborníku kolokvia v Rennes.

Přesto doufám, že základy mého metodologického přístupu jsem dokázal zachytit celistvě. Především mi šlo o to přestat zelené světlice „vykládat“ ale interpretovat. Tím prvním myslím snahu některých badatelů vcítit se na základě známých historických skutečností do myšlení předpokládaného objednavatele a malby představit jako výraz tohoto osobnostního modelu. Do této kategorie vykladačům pak lze zařadit nejen Jakuba Vítovského s jeho gynecy, vlkodlaky a vílami, ale třeba i množství dalších autorů, kteří se snaží akcentovat v malbách akcentovat reprezentační aspekty a vidí tak v malbách především mocenský nástroj jejich objednavatele.⁵⁵⁷ Tato tendence je vzhledem k dominanci obecných historiků v rámci medievistického diskurzu pochopitelná, v zásadě však jde tak trochu proti smyslu dějin umění jako samostatné disciplíny.⁵⁵⁸ Stranou jejího zájmu totiž zůstává obraz jako fenomén, jeho řeč skládající se z vizuálních aktů a nikoli z toho, co je napsáno ve starých knihách.

Ty totiž mohou sloužit jen k dovysvětlení toho, co samo o sobě působí na naše smysly. Nevysvětlují, proč lidé nad obrazy pláčí, stejně jako nevysvětlují melancholii, kterou nikdy nelze tak zcela vytrhnout z podstaty naší disciplíny.⁵⁵⁹ Proto jsem na začátku věnoval takový prostor pojmu montáže a anachronismu, které stojí v mých úvahách pospolu, vedle neméně důležitého pojmu symptomu. V rámci větvení symptomů, které znamenají otevření obrazu různým, vzájemně se třeba i vylučujícím, diskurzivním formacím významu, totiž hraje montáž zásadní roli. Jak už ale ukázali jiní, ten samý princip stojí v pozadí i ikonologické metodologie stavící na (fikci) nezúčastněného pozorovatele. V tomto smyslu lze dějiny umění postavené na šablonovitě chápané panovnické reprezentaci přirovnat až k jakési formě samohany, výsledkem jejíž analýzy nemůže být nikdy nic jiného, než to, co do ní vstupuje (předpokládaná reprezentační strategie v obrazu a její následné „vědecké“ potvrzení). Stávají se tak jen prázdnou psychologizací, čemuž se ve svém jinak průkopnickém díle díky své metodě nakonec nedokázal vyhnout ani Josef Krása.

Psychologizace ještě ale neznamená psychologii. Právě zde přitom hraje původně Freudem vyzdvihnutý pojem symptomu klíčovou roli. Spojuje totiž psychologii s archeologií, čímž umožňuje rozvinout skutečnou archeologii vědění postavenou na obrazech. Ta nespočívá jen ve vršení faktů „na hromádku“ ale ve snaze postihnout jejich protiklady, důkladně jednotlivé skutečnosti vymezit, popsat, srovnávat mezi sebou a snažit se tak postihnout jejich

⁵⁵⁷ Tyto tendence jsou patrné třeba u KUTHAN 2010; ŠIMŮNEK 2013 aj.

⁵⁵⁸ Musím přiznat, že zde hraje roli moje osobní zkušenost obecného historika–medievisty, který byl ještě do nedávna učen habituální skepsi k dějinám umění na jedné straně a na straně druhé snaze dějiny umění si „uchočit“, resp. podřídit rytmu historického výkladu.

⁵⁵⁹ ELKINS 2007; HOLLY 2013.

transformace.⁵⁶⁰ Mohu-li si dovolit parafrázovat Michela Foucaulta: nejde o to snažit se myslet, co mohli lidé chtít, myslet si, zakoušet, o co usilovali, po čem toučili přesně v dané chvíli, kdy vytvořili nebo nechali vytvořit daný obraz, jde o systematickou deskripci, řekněme, „obrazového diskursu“, toho co daný obraz znamená v souřadnicích předchozí i budoucí výtvarné produkce.⁵⁶¹ Obraz nebo jeho význam, chceme-li to tak nazývat, se tak stává tím, co Aby Warburg patrně pod slovem meziprostor (*Zwischenraum*). Snaha najít „*Ikonologii mezíprostoru*“ resp. „*materiál k vývojové psychologii ustavení příčiny*“ tak znamená především nechat promluvit dvojznačnosti obrazu,⁵⁶² jak si ostatně podle všeho sám Warburg velmi dobře uvědomoval, když neustále hledal za obrazy protikladně působící síly např. veselou nymfu a smutného říčního boha. Znamená to dvojznačnosti nepotlačovat, nesnažit se je vytěsnit z výkladu, ale sledovat obě (anebo více) linií najednou, paralelně v různých výtvarných dílech i časech. Prostor obrazu je přitom pro archeologický, na deskriptivní psychologii založený přístup zvláště vhodné teritorium. Lze se zde totiž opírat o neustálé přebírání motivů, které dodnes svědčí nejen o vazbách mezi jednotlivými umělci, ale o širších trendech. Význam výtvarných děl tak v historii vždy vznikal spíše prostřednictvím obrazové tradice než podle ikonografických příruček, byť ty samozřejmě nelze nechat stranou jako jeden ze svědků tohoto vývoje. Právě proto se nabízí o významu hovořit spíše v termínech shluku symptomů a nánosů než z hlediska transformací symbolické formy. Platí tak to, na co už přišel kdysi Walter Benjamin – historikům (a historikům umění) s nimi nezbude než se ponořit do špíny.

Snad se mi v této práci podařilo tyto procesy ukázat dostatečně srozumitelně pro Žirovnickou zelenou světnici a další příbuzné památky. Cílem mi přitom bylo spíše podle Didi-Hubermanových slov tyto obrazy otevřít nejrůznějším významům a zbavit jednostranné logocentrické závislosti na tom, jak tento význam pojmenujeme. Protiklady totiž do uměleckohistorických úvah nevstupují jen díky našim nedokonalým znalostem, ale, jak se v poslední době ukazuje, mohou být i samotnou podstatou obrazu, který se tak stává zábavnou vizuální hádankou, nebo, jak o tom mluví, Stefan Matter: *Konversationsstück*. Pro epochu, jež se bavila nejrůznějšími diskusemi protikladů jako je *Svár vody s vínem*, *Spor duše s tělem* nebo *Spor masopustu s pěstem*, by taková nejednoznačnost zdaleka nebyla překvapivá. V zelených světnicích tak můžeme vidět nejenom snahu o představení řešení otázky o povaze lásky a jejího vztahu k lidské zkušenosti, ale i samotnou tuto otázku. Otázku, která, jak ukazují dva citáty, jež jsem této práci předradil, sice nejde zodpovědět, ale kterou si neustále musíme klást.

⁵⁶⁰ FOUCAULT 2002, 205–212.

⁵⁶¹ FOUCAULT 2002, 212.

⁵⁶² cit. dle DIDI-HUBERMAN 2017, 361, pozn. 642

Bibliografie

Edice a prameny:

AČ XI — Archiv český XI, ed. František DVORSKÝ / Antonín REZEK / August SEDLÁČEK et al. Praha 1901

AČ XIX — Archiv český XIX, ed. Jaromír ČELAKOVSKÝ, Praha 1901

AČ XXXII — Archiv český XXXIII, ed. Jaromír ČELAKOVSKÝ, Praha 1915

AČ XXXIII — Archiv český XXXIII, ed. Jaromír ČELAKOVSKÝ, Praha 1908

ALBERTI 1956 — Leone Baptista ALBERTI: Deset knih o stavitelství. Libri De re aedificatoria decem. Praha 1956

AURIFABER 1593 — Johannes AURIFABER (ed.): Colloquia oder Tischreden Martini Lutheri. Frankfurt 1593

Bartsch 8 — Jane C. HUTCHINSON (ed.): The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists. New York 1980

Bartsch 9 — Fritz KORENY / Jane C. HUTCHINSON (ed.): The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists. New York 1981

Bartsch 13 — Walter L. STRAUSS (ed.): The Illustrated Bartsch 13. Commentary, German Masters of the Sixteenth Century, New York 1984

Bartsch 24 — Mark J. ZUCKER (ed.): The Illustrated Bartsch 24. Commentary Part 2, Early Italian Masters. Norwalk, Connecticut 1995

BOLDRINI 1994 — Sandro BOLDRINI (ed.): Uomini e bestie: le favole dell'Aesopus latinus. Lecce 1994

CENNINI 1946 — Cennino CENNINI: Kniha o umění středověku, přel. František Topinka, Praha 1946

DAÑHELKA 1950 — Jiří DAÑHELKA (ed.): Smil Flaška z Pardubic, Nová rada. Praha 1950

DAÑHELKA 1951 — Jiří DAÑHELKA (ed.): Kronika trojanská. Praha 1951

DEVOTY 1824 — František DEVOTY: Popsání založení, zvláštní pobožnosti, a života swatosti, mnohým nešťastným osudům podrobené, bývalé řehole Cysterceyenské. Praha 1824

DOROBANȚU/KLINGNER/LIEB 2017 — Iulia-Emilia DOROBANȚU / Jacob KLINGNER / Ludger LIEB (ed.): Minnereden. Auswahledition. Tübingen 2017

- FLAJŠHANS 1940 — Václav FLAJŠHANS (ed.): Magister Iohannes Hus Sermones in Capella Bethlehem II. Praha 1940
- EHWALD 1907 — Rudolf EHWALD (ed.): P. Ovidius Naso, Ars Amatoria. Lipsiae 1907
- HALL 1809 — Edward HALL: Chronicle Containing the History of England... , London 1809
- HARTUNG/HON/KRAGL/TIMMERMANN 2016 — Hendrikje HARTUNG / Jan HON / Florian KRAGL / Ulf TIMMERMANN (ed.): Laurin. Stuttgart 2016
- HAVRÁNEK/HRABÁK/DAÑHELKA 1964 — Bohuslav HRABÁNEK / Josef HRABÁK / Jiří DAÑHELKA et al. (ed.): Výbor z české literatury doby husitské. Svazek druhý. Praha 1964
- HRABÁK 1950 — Josef HRABÁK (ed.): Staročeské drama. Praha 1950
- HUBER 2014 — Daniel J. M. HUBER (ed.): Marx Walthers Turnierbuch mit Familienchronik und Stiftungsverzeichnis. Königsbrunn 2014
- JAHN 1972 — Johannes Jahn (ed.): Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphischen Werk. München 1972
- KALINA 1950 — Tomáš KALINA (ed.): Moravské Zemské Desky 1480–1566, Svazek II., Kraj brněnský. Praha 1950
- KELLER 1853a — Adelbert von KELLER (ed.): Fastnachtspiele aus dem Fünfzehnten Jahrhundert, Erster Theil, Stuttgart 1853
- KELLER 1853b — Adelbert von KELLER (ed.): Fastnachtspiele aus dem Fünfzehnten Jahrhundert, Zweiter Theil, Stuttgart 1853
- KELLER 1855 — Adelbert von KELLER (ed.): Erzählungen aus altdeutschen Handschriften. Stuttgart 1855
- KOLÁR 1959 — Jaroslav KOLÁR (ed.): Frantové a grobiáni. Z mravokárných satir 16. věku. Praha 1959
- KOLÁR 1985 — Jaroslav KOLÁR (ed.): Kronika sedmi mudrců (= Světová četba 534). Praha 1985
- KOS 1997 — Dušan KOS (ed.): The Tournament Book of Gašper Lamberger. Codex A 2290 Kunsthistorisches Museum Wien Hofjagd- und Rüstkammer. Ljubljana 1997
- LEHÁR 1990 — Jan LEHÁR (ed.): Česká středověká lyrika. Praha 1990
- LEHRS — Max Lehrs (ed.): Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. I-IX. Wien 1908–1934
- LLT-A — Library of Latin Texts – Series A (online databáze nakladatelství Brepols dostupná přes www.brepolis.net). Turnhout 2018

MGH — Monumenta Germaniae Historica (online databáze nakladatelství Brepols dostupná přes www.brepolis.net). Turnhout 2018

ORBÁN 1990 — Arpád P. ORBÁN (ed.): Polythecon. Turnhout 1990

PÁTKOVÁ 1996 — Hana PÁTKOVÁ (ed.): Cechovní kniha pražských malířů – Liber Societatis Pictorum Pragensium (1348–1527). Praha 1996

PETRŮ 1957 — Eduard PETRŮ (ed.): Olomoucké povídky. Příspěvek ke studiu vývoje staročeské zábavné prózy. Praha 1957

SPUNAR 1987 — Pavel SPUNAR (ed.): Smích a pláč středověku, Praha 1987

ŠIMEK 1928 — František ŠIMEK (ed.): Postilla Jana Rokycany – Díl 1, Praha 1928

ŠIMEK 1974 — František ŠIMEK (ed.): Tkadleček. Hádka milence s Neštěstím, Praha 1974

TICHÁ 1960 — Zdeňka TICHÁ (ed.): Veršované skladby Neuberského sborníku. Praha 1960

TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA 1539 — Ctibor TOVAČOVSKÝ Z CIMBURKA: Kníhy Hadaní Prawdy a Lži o Kniežske zboží a panování gich. Praha 1539

WALSH 1982 — Patrick Gerard WALSH (ed.): Andreas Capellanus on Love. London 1982

Sekundární literatura:

AFONSO/SERRÃO 2007 — Luís Urbano AFONSO / Vítor SERRÃO: Out of the Stream. Studies in Medieval nad Renaissance Mural Painting. Newcastle 2007

ANDERGASSEN 2013 — Leo ANDERGASSEN (ed.): Burgen Perspektiven: 50 Jahre Südtiroler Burgeninstitut 1963–2013. Innsbruck 2013

BALD 2011 — Herbert BALD: Liebesjagd. Eine Wandmalerei des 15. Jahrhunderts im Schloss zu Lohr am Main. Würzburg 2011

BARBER/BARKER 2000 — Richard BARBER / Juliet BARKER: Tournaments. Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages. Woodbridge 2000²

BARTLOVÁ 2002 — Milena BARTLOVÁ: Příspěvek k charakteristice tzv. Mistra Rajhradského oltáře jako umělecké osobnosti: Svatá Marie Egyptská z Národní galerie v Praze a nástěnné malby v Blatné, In: Bulletin Národní galerie v Praze 11, 2002, 79–85.

BARTLOVÁ 2012 — Milena BARTLOVÁ: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012

BARTZ 1994 — Gabriele BARTZ: Mit Ovid durch das Reich der Venus im Mittelalter. In: BARTZ/KARNEIN/LANGE 1994, 15–80.

- BARTZ/KARNEIN/LANGE 1994 — Gabriele BARTZ / Alfred KARNEIN / Claudio LANGE: Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten. München 1994
- BATARIUC 1999 — Paraschiva Victoria BATARIUC: Cahle din Moldova medievală (Secolele XIV–XVII). Suceava 1999
- BAXANDALL 1980 — Michael BAXANDALL: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, New Haven and London 1980
- BAXANDALL 1985 — Michael BAXANDALL: Patterns of Intentions. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven and London 1985
- BEHRENDT/HAUCK 2001 — Walter BEHRENDT / Eva HAUCK: Der Teufel und das alte Weib. Ein Exempel-Motiv im Drama des 16. Jahrhunderts. In: GAEBEL/KARTSCHOKE 2001, 239–251
- BECHTOLD/JANSEN 2000 — André BECHTOLD / Michaela JANSEN (ed.): Schloss Runkelstein. Der Bilderburg. Bozen 2000
- BENJAMIN 1978 — Walter BENJAMIN: Briefe I. (hrsg.) Gershom Scholem / Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main 1978
- BENJAMIN 1982 — Walter BENJAMIN: Gesammelte Schriften V. (hrsg.) Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1982
- BENJAMIN 2011 — Walter BENJAMIN: Výbor z díla II. Teoretické pasáže. Praha 2011
- BLANK 1970 — Walter BLANK: Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform. Stuttgart 1970
- BLEYERVELD 2000 — Yvonne BLEYERVELD: Hoe bedriechlijck dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350–1650. Leiden 2000
- BLEYERVELD 2005 — Yvonne BLEYERVELD: Powerful Women, Foolish Men. The popularity of „The Power of Women“ Topos in Art, In: Dagmar EICHBERGER (ed.), *Women of Distinction: Margaret of York and Margaret of Austria*, Mechelen 2005, 166–175
- VON BLOH 2017 — Jutta Charlotte VON BLOH: Rennen, Stechen, Turniere und Mummereien. In: KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017, 253–283
- BONNET 1981 — Anne-Marie BONNET: Rodenegg und Schmalkalden. Unersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1981
- BRANDIS 1968 — Tilo BRANDIS: Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden, München 1968
- BRYCH 2004 — Vladimír BRYCH: Kachle doby gotické renesanční a raně barokní. Výběrový

katalog Národního muzea v Praze. Praha 2004

BÜCKEN 2010 — Veronique BÜCKEN: Heroinen und Femmes Fatales im Werk von Lucas Cranach. In: MESSLING 2020, 54–65

BŮŽEK/JAKUBEC 2012 — Václav BŮŽEK / Ondřej JAKUBEC: Kratochvíle posledních Rožmberků. Praha 2012

CAVALLO 1993 — Adolfo Salvatore CAVALLO: Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art. New York 1993

DAMISCH 1975 — Hubert DAMISCH: Semiotics and Iconography. In: Thomas Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, Amherst 1975, 27–36, cit. dle PREZIOSI 2009, 236–242.

DAMISCH 2007 — Hubert DAMISCH: *A Childhood Memory by Piero Della Francesca*. Stanford 2007

DIDI-HUBERMAN 1990 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Devant l'image*. Paris 1990

DIDI-HUBERMAN 1995 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*. Chicago 1995

DIDI-HUBERMAN 2005a — Georges DIDI-HUBERMAN: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002

DIDI-HUBERMAN 2005b — Georges DIDI-HUBERMAN: *Confronting images. Questioning the ends of a certain history of art*. Pennsylvania 2005

DIDI-HUBERMAN 2008 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Před časem*. Brno 2008

DIDI-HUBERMAN 2009 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Ninfa moderna. Esej o spadlé drapérii*. Praha 2009

DIDI-HUBERMAN 2010 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Před obrazem*. Brno 2010

DIDI-HUBERMAN 2015 — Georges DIDI-HUBERMAN: *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris 2015

DIDI-HUBERMAN 2017 — Georges DIDI-HUBERMAN: *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms – Aby Warburg's History of Art*. University Park, Pennsylvania 2017

DIENSTBIER 2015 — Jan DIENSTBIER: *Nástěnné malby ve tvrzí v Divicích*. In: KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 384

DIENSTBIER 2016 — Jan DIENSTBIER: *The Image of the Fool in Late Medieval Bohemia*. In: *Umění LXIV*, 354–370

DIENSTBIER 2017a — Jan DIENSTBIER: *Vain and Transitory Love. Mural Paintings in the Žirovnice Chamber and Mural Decoration in Late Gothic Secular Interiors*. In: *Umění LXV*,

2017, 2–25

DIENSTBIER 2017b — Jan DIENSTBIER: Král nebo konvent? Otázky nad ikonografií emauzského typologického cyklu. In: KUBÍNOVÁ 2017, 128–148

DIENSTBIER 2017c — Jan DIENSTBIER: Nápis na nástěnných malbách. In: Lucie DOLEŽALOVÁ / Michal DRAGON / Jan CTIBOR (edd.): Čítanka latinských textů z pozdně středověkých Čech, Praha 2017, 53–62

DIENSTBIER 2017d — Jan DIENSTBIER: Neidhart's Pranks and Mural Paintings in Medieval Bohemia, In: Umění/Art LXV, 438–459

DIENSTBIER 2018 — Jan DIENSTBIER: The Prayer Book of George of Poděbrady and Books of Private Devotion in Post-Hussite Bohemia, in: Ian JOHNSON / Ana Maria SEABRA DE ALMEIDA RODRIGUES (edd.): Religious Practices and Everyday Life in the Long Fifteenth Century (1350-1570), Brepols 2018

DIENSTBIER/FAKTOR 2015 — Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR: Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století. In: Umění LXIII, 2005, 434–457

DOMANSKI/KRENN 2000 — Kristina DOMANSKI / Margitt KRENN: Die profanen Wandmalereien im Westpalas. In: Bechtold/Jansen 2000, 51–98

DOMOKOS 1968 — Pál Péter DOMOKOS: Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition, In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 10, Fasc. 3/4, 1968, 229–311

DORICA 2007 — Jozef DORICA: Zelená miestnosť Thurzovo domu v Banskej Bystrici, In: Pamiatky a múzeá 2007, č. 3, 62–64

DREIER 2006 — Alexandra DREIER: Ein Hölzern Kistlein. Fabelhafte Holzkästchen aus Mittelalter und Renaissance (výst. kat.). Frankfurt 2006.

DÜLBERG 2001 — Angelica DÜLBERG: Die sogenannte Schatzkammer im Kaufmannshaus Untermarkt 5 in Görlitz. Zur Ikonographie der illusionistischen Wandmalereien vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XXVIII, 2001, 133–158

DÜLBERG 2006 — Angelica DÜLBERG: Die illusionistischen Wandmalereien in der sogenannten „Schatzkammer“ des Hans Frenzel in Görlitz. In: Tomasz TORBUS (ed.): Die Kunst im Margrafftum Oberlausitz im Zeitalter der Jagiellonenherrschaft. Ostfildern 2006, 149–162

DVOŘÁK 1951 — Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě University Karlovy). Praha 1951.

DVOŘÁK 2016 — Karel DVOŘÁK: Soupis staročeských exempel. Index exemplorum paleoohemicorum. Praha 2016

DVOŘÁKOVÁ 2013 — Valérie DVOŘÁKOVÁ: Nástěnné malby v kostele svatého Jakuba Většího v Libiši (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2013

- DUNLOP 2009 — Anne DUNLOP: Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy. State College, Pennsylvania 2009
- ŘURDIÁKOVÁ 1971 — Eva ŘURDIÁKOVÁ: Slovenská neskorogotická ornamentálná nástenná maľba v profánnej architektúre, *Ars V*, 1971, 121–144
- ELKINS 2007 — James ELKINS: Proč lidé pláčou před obrazy. Praha 2007
- FAKTOR 2016 — Ondřej FAKTOR: Středověká nástenná malba v jihozápadních Čechách (okresy Klatovy, Prachatice, Strakonice) (nepublikovaná dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2016
- FILEDT KOK 1985 — Jan Piet FILEDT KOK (ed.): Livelier than Live. The Master of the Amsterdam Cabinet ort he Housebook Master, ca. 1470–1500 (výst. kat.). Amsterdam 1985
- FLECKENSTEIN 1985 — Josef Fleckenstein (ed.): Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Göttingen 1985
- FOUCAULT 1971 — Michel FOUCAULT: L'ordre du discours. Paris 1971
- FOUCAULT 2002 — Michel FOUCAULT: Archeologie vědění. Praha 2002
- FRANKE/WELZEL 2013 — Birgit FRANKE / Barbara WELZEL: Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer? In: MÜLLER/SPIEB/FRIEDRICH 2013, 15–51.
- FRIESEN 2007 — Ilse E. FRIESEN: Images of Aging Women 1470–1570. A Cultural Heritage of Fear and Fascination. s. l. (Canada) 2007
- FRIEDMAN 1989 — Mira FRIEDMAN: The Falcon and the Hunt: Symbolic Love Imagery in Medieval and Renaissance Art. In: Moshé LAZAR / Norris J. LACY: Poetics of Love in the Middle Ages. Text and Contexts, Fairfax 1989, 156–175.
- GABRIELLI 1959 — Noemi GABRIELLI: Rappresentazioni sacre e profane nel Castello di Issogne e la pittura nella Valle d'Aosta alla fine del '400. Torino 1959
- GAEBEL/KARTSCHOKE 2001 — Ulrike GAEBEL / Erika KARTSCHOKE (hrsg.): Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier 2001
- GARBER 1922 — Josef GARBER: Das goldene Dachl. Wien 1922
- GASSER/STAMPFER 1994 — Christoph GASSER / Helmut STAMPFER: Die Jagd in der Kunst Altirols. Bozen 1994
- GAUNT 2006 — Simon GAUNT: Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to Love. Oxford 2006
- GIBSON 2006 — Walter S. GIBSON: Pieter Bruegel and the Art of Laughter. Berkeley / Los Angeles / London 2006

- GLATZ 1983 — Anton GLATZ: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Bratislava 1983
- GLIER 1971 — Ingeborg GLIER: Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden. München 1971
- LE GOFF 2005 — Jacques LE GOFF: Středověká imaginace. Praha 2005
- Goldgrund und Himmelslicht 2000: Goldgrund und Himmelslicht. Kunste des Mittelalters in Hamburg (výst. kat.). Hamburg 2000
- GOURLAY 1999 — Kristina E. GOURLAY: A Positive Representation of the Power of Young Women: The Malterer Embroidery Re-examined, In: Katherine J. LEWIS / Noel James MENUGE / Kim M. PHILLIPS (ed.), *Young Medieval Women*, New York 1999, 69–102
- GRISERI 1974 — Andreina GRISERI: Affreschi nel Castello di Issogne. Roma s. d. (asi 1974)
- GRÖSSINGER 2002 — Christa GRÖSSINGER: Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430–1540. London / Turnhout 2002
- GUINOMET 2012 — Claire GUINOMET: Italian Influences. In: KEMPERDICK/LAMMERTSE 2012, 51–56
- GULYÁS 2017 — Borbála GULYÁS: Die Turniere am Hof der ungarischen Könige im 16. Jahrhundert. In: KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017, 131–153
- GUMIŃSKI 1988 — Samuel GUMIŃSKI: Zelená světnice v Lehnici a její české vzory. In: *Umění XXXVI*, 1988, 560–564.
- GVOZDEVA 2007 — Katja GVOZDEVA: Les rangs et les rondes de la morisque dans le Chastel de joyeuse destinée, nepublikovaný příspěvek prezentovaný během XII. Colloquium Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, Lille 2007, <http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s2-gvozdeva.pdf>, vyhledáno 7. 1. 2017.
- HAMMER 1928 — Heinrich HAMMER: Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte V (XIX)*, 1928, 115–141
- HERNAD 1990 — Béatrice HERNAD (ed.): *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel* (kat. výst.). München 1990
- HESS/ESER 2012 — Daniel HESS / Thomas ESER (edd.): *The Early Dürer* (výst. kat.). Nuremberg 2012
- HEYDENREICH 2007 — Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007
- HOCH 2006 — Adrian S. HOCH: Duecento Fertility Imagery for Females at Massa Marittima's Public Fountain. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69/4, 2006, 471–488.

- HÖFLER 2007a — Janez HÖFLER: Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Textband. Regensburg 2007
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973 — JIŘINA HOŘEJŠÍ / JARMILA VACKOVÁ, Některé aspekty jagellonského dvorského umění, In: Umění XXI, 1973, 496–512
- HOLLY 1985 — Michael Ann HOLLY: Panofsky and the Foundations of Art History. Ithaca 1985
- HOLLY 2013 — Michael Ann HOLLY: The Melancholy Art. Princeton 2013
- HORÁLEK 1968 — Karel HORÁLEK: Orientální prvky v slovanských pohádkách. In: Český lid LV, 1968, s. 92–101
- HOROVÁ 2017 — Veronika HOROVÁ: Nástěnné malby na Novém hradě u Jimlína. In: Časopis Společnosti přátel starožitností 125/2, 2017, 65–83
- HRUBÝ 2003 — Vladimír HRUBÝ: Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548. Pardubice 2003
- Der hübsche Martin 1991 — Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491) (výst. kat.), Colmar 1991
- HUSCHENBETT 1970 — Dietrich HUSCHENBETT: Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel. In: Dieter HARMENING (ed.): Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65 Geburtstag. Berlin 1970, 585–603.
- CHADRABA 1964 — Rudolf CHADRABA: Albrecht Dürer (Portréty sv. 3). Praha 1964
- CHALUPNÁ 2010 — Romana CHALUPNÁ: Pozdně gotické nástěnné malby žirovnického hradu (nepublikovaná bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2010
- IWAŃCZAK 2011 — Wojciech IWAŃCZAK: Po stopách rytířských příběhů. Praha 2011
- JEZLER 2014 — Peter JEZLER: Gessellschaftsturniere – Die Turnierhöfe der deutschen Ritterschaft im Spätmittelalter. In: JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 57–71
- JEZLER 2017 — Peter JEZLER: Turnierhöfe der oberdeutschen Adelsgesellschaften. In: KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017, 41–57
- JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014 — Peter JEZLER / Peter NIEDERHÄUSER / Elke JEZLER (edd.): Ritterturnier. Geschichte einer Festkultur (výst. kat.). Luzern 2014
- JIČÍNSKÝ 1882 — Karel JIČÍNSKÝ: Objevení fresk na zámku v Jindřichově Hradci. Jindřichův Hradec 1882
- JIROUŠKOVÁ 2009 — Lenka JIROUŠKOVÁ: Středověké učení o lásce v humanistickém hávu? Andreas Capellanus, jeho traktát De amore a rukopis pražské Národní knihovny XIV E 29. In: Studia o rukopisech 39, 2009, 113–155.

JONES 1982 — George Fenwick JONES: The Bawd in Fifteenth-Century German Literature. In: *Colloquia Germanica* 15, No. 1/2, 1982, 46–58

JONES 2002 — Malcolm JONES: The Secret Middle Ages. Discovering the Real Medieval World. Thrupp 2002

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1977 — Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA (ed.): *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, Poznań 1977

KAVALER 2011 — Ethan Matt KAVALER: On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic. In: Monique CHATENET / Krista DE JONGE / Ethan Matt KAVALER / Norbert NUßBAUM (edd.): *Le Gothique de la Renaissance. Actes des 4e rencontres d'architecture européenne, organisées par le Centre André Chastel et l'INHA, à Paris, INHA, 12-16 juin 2007*, Paris 2011, 299–312.

KEMPERDICK/LAMMERTSE 2012 — Stephan KEMPERDICK / Friso LAMMERTSE: *The Road to Van Eyck* (kat. výst.). Rotterdam 2012

KLINGNER/LIEB 2013a — Jacob KLINGNER / Ludger LIEB: *Handbuch Minnereden. Band 1*. Berlin / Boston 2013

KLINGNER/LIEB 2013b — Jacob KLINGNER / Ludger LIEB: *Handbuch Minnereden. Band 2*. Berlin / Boston 2013

KLÍPA/OTTOVÁ 2015 — Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ (edd.): *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí* (výst. kat.). Praha 2015

KOFLER ENGL 2008 — Waltraud KOFLER ENGL: *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenburg. Eine ritterlich höfische Bilderwelt*. In: *Ritterturm in Tirol 2008*, 85–106.

KOFLER ENGL 2011 — Waltraud KOFLER ENGL: *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg*. in: Eleonore GÜRTLER / Claudia MARK (edd.): *Kunstschatze des Mittelalters* (kat. výst.). Innsbruck 2011

KNÖLL 2007 — Stefanie KNÖLL: „...noch böser als der Teuffel“. Zur Darstellung alter Frauen in der Kunst der Frühen Neuzeit. In: Heiner FANGERAU / Monika GOMILLE / Henriette HERWIG et al. (hrsg.): *Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s*. Berlin 2007, 97–108.

KOLÁR 1997 — Jaroslav KOLÁR: *Poznámky k české středověké hře o zmrtvýchvstání*, In: *Divadelní revue* 8, 1997, č. 2, 68–74

KOHLHAUSSEN 1928 — Heinrich KOHLHAUSSEN: *Minnekästchen im Mittelalter*. Berlin 1928

KOHLHAUSSEN 1942 — Heinrich KOHLHAUSSEN: *Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* IX, 1942, 145–172.

KOHLWANGER-NIKOLAI 2003 — Tanja KOHLWANGER-NIKOLAI: *Kloster Wienhausen. Die gotischen Bildteppiche* (Kloster Wienhausen Band 3). Kloster Wienhausen 2013

KOLDINSKÁ 2004 — Marie KOLDINSKÁ: *Každodennost renesančního aristokrata*. Litomyšl 2004

- KOTLÁROVÁ 2008 — Simona KOTLÁROVÁ: Páni z Rožmitálu. České Budějovice 2008
- KOTKOVÁ 2016 — Olga KOTKOVÁ (ed.): Cranach ze všech stran (kat. výst.), Praha 2016
- KRÁSA 1964 — Josef KRÁSA: Nástěnné malby žírovnické zelené světlice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby. In: Umění XII, 1964, 230–248
- KRÁSA 1977 — Josef KRÁSA: Bemerkungen zur nachhusitischen Wandmalerei in Böhmen, In: KARŁOWSKA-KAMZOWA 1977, 109–124
- KRÁSA 1978 — Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1978, 256–313.
- KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: DČVU I/2, Praha 1984,
- KRÁSA 1990 — Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.-16. století. Praha 1990
- KRAUSE 2017 — Stefan KRAUSE: Turnierbücher des späten Mittelalters und der Renaissance. In: KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017, 181–197
- KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017 — Stefan KRAUSE / Matthias PFAFFENBICHLER (edd.): Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele. Wien 2017
- KREMB 2016 — Jens KREMB: Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters. Köln / Weimar / Wien 2016.
- KRÖLL/STEGER 1994 — Katrin KRÖLL / Hugo STEGER (edd.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalter. Freiburg im Breisgau 1994
- KRYZANOWSKI 1958 — Julian KRZYZANOWSKI: Two Old-Polish Folktales, Types AaTh 450 and 1353. In: Fabula 2, 1958, 83–93
- KUBÍNOVÁ 2017 — Kateřina KUBÍNOVÁ et al. (edd.): Karel IV. a Emauzy. Liturgie, text, obraz. Praha 2017
- Kunst der Reformationszeit 1983 — Kunst der der Reformationszeit (výst. kat.). Berlin 1983
- KUNZLE 1978 — David Kunzle: World Upside Down. The Iconography of a European Broadsheet Type. In: Barbara A. BABCOCK: The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society. London 1978, 39–94
- KUSTATSCHER/MÖLLER/STAMPFER 1992 — Erika KUSTATSCHER / Angelika MÖLLER / Roland MÖLLER / Helmut STAMPFER: Jöchlsturm in Sterzing. Innsbruck–Bozen 1992
- KUTHAN 2010 — Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I. Král a města. Praha 2010
- KUTHAN/ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha.

Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011

KUTSCHBACH 1998 — Doris KUTSCHBACH: Das irdische Paradies. Liebesgarten im späten Mittelalter. In: SCHUTTWOLF 1998, 82–92

LANC 1983 — Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983

LANC 2002 — Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002

LE DESCHAULT DE MONREDON 2013 — TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON: La Femme au faucon. In: Frédéric ELSIG / TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON / Pierre Alain MARIAUX et al. (ed.): L'image en questions pour Jean Wirth. Genève 2013, 155–161

LE DESCHAULT DE MONREDON 2015 — TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON: Le Décor Peint de la Maison Médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350. Paris 2015

LEVER 1992 — Maurice LEVER: Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren, Frankfurt 1992

LÖFFLER-DREYER 2002 — Birgid LÖFFLER-DREYER: Wandmalereien in Lübecker Bürgerhäusern aus Restauratorischer Sicht. In: MÖHLENKAMP/KUDER/ALBRECHT 2011, 56–65.

LOREY-NIMSCH 2002 — Petra Lorey-Nimsch: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Regensburger Patrizierhaus Glockengasse 14. In: MÖHLENKAMP/KUDER/ALBRECHT 2011, 135–144

LUTZ 2002 — Eckart Conrad LUTZ: Wandmalerei und Texte. Zum kulturgeschichtlichen Erkenntniswert von Ausmalungen am Beispiel von Schweizer Profanbauten des Spätmittelalters. In: MÖHLENKAMP/KUDER/ALBRECHT 2002, 180–196

LUTZ/THALI/WETZEL 2005 — Eckart Conrad LUTZ / Johanna THALI / René WETZEL: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001. Tübingen 2005

MACEK 1967 — Josef MACEK: Jiří z Poděbrad. Praha 1967

MACEK 1997 — Josef MACEK: Česká středověká šlechta. Praha 1997

MACEK 2001 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích 1.-2. Praha 2001²

MACEK 2002 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích 3.-4. Praha 2002²

MATTHEWS-GRIECO 2007a — Sara F. MATTHEWS-GRIECO (ed.), Erotic Cultures of Renaissance Italy. Farnham 2007

MATTER 2013 — Stefan MATTER: Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von

Minnereden und Minnebilder des deutschsprachigen Spätmittelalters. Tübingen 2013

MATTER 2014 — Stefan MATTER: Als wie bei künig Artus zeiten auch geschehen... Von den Einflüssen höfischer Literatur auf das Turnierwesen. In: JEZLER/NIEDERHÄUSER/JEZLER 2014, 41–47

MATTER 2015 — Stefan MATTER: Konversationsstücke des 15. Jahrhunderts. Überlegungen zu einigen Minnegarten-Stichen um Meister E. S. vor dem Hintergrund literarische minnediskurse der Zeit, in: MÜNCH/MÜLLER 2015, 337–357

MATTHEWS-GRIECO 2007b — Sara F. MATTHEWS-GRIECO: Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy. In: MATTHEWS-GRIECO 2007a, 19–60.

MATĚJKOVÁ 1960 — Eva MATĚJKOVÁ: K nově odkrytým malbám v Kutnohorském Hrádku. In: Zprávy památkové péče 20, 1960, 233–236

MATĚJKOVÁ 2012 — Eva MATĚJKOVÁ: Kutnohorský patricijský rod „Z Vrchovišť“ v jagellonské době. In: Východočeský sborník historický, 2012, sv. 21, 117–149.

MATTELAER 2010 — Johan J. MATTELAER: The Phallus Tree. A medieval and Renaissance Phenomenon. In: Journal of Sexual Medicine 7, 2010, 846–851.

MELIN 2009 — Pia MELIN (ed.): Albertus Pictor. Målare av sin tid. 1. Bilder i urval samt studier och analyser. Stockholm 2009

MEZGER 1981 — Werner MEZGER: Hofnarren im Mittelalter, Konstanz 1981

MIELKE 1988 — Hans MIELKE: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik (výst. kat.), Regensburg – Berlin 1988

MICHLER 1992 — Jürgen MICHLER: Gotische Wandmalerei am Bodensee. Friedrichshafen 1992

MITCHELL — Stephen A. Mitchell: Witchcraft and Magic ind the Nordic Middle Ages. Philadelphia / Oxford 2011

Mittelalterliche Wandmalerei 1970 — Mittelalterliche Wandmaleteri in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation (kat. výst.), Wien 1970

MEGYEŠI 2014 — Peter MEGYEŠI: Ikonografia svätca na maľbe v Thurzovom dome v Banskej Bystrici. In: Pamiatky a múzeá 2014, č. 1, 5–9

MESSLING 2010 — Guido MESSLING (ed.): Die Welt des Lucas Cranach (kat. výst), Brüssel 2010

MÖHLENKAMP 2002 — Annegret MÖHLENKAMP: Wand- und Deckenmalerei des 13. bis 17. Jahrhunderts in Lübeck. In: MÖHLENKAMP/KUDER/ALBRECHT 2011, 22–55

MÖHLENKAMP/KUDER/ALBRECHT 2011 — Annegret MÖHLENKAMP / Ulrich KUDER / Uwe ALBRECHT (edd.): Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im Städtischen

Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit (= Denkmalpflege in Lübeck 4). Lübeck 2002

MÖLLER 1995 — Roland MÖLLER: Illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei als Dekoration in Sakral- und Profanräumen der Spätgotik, In: Ute REUPERT / Thomas TRAJKOVITS / Winfried WERNER (edd.): Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag. Dresden 1995, 223–229

MOXEY 1980 — Keith MOXEY: Master E.S. and the Folly of Love. In: Simiolus – Netherlands Quarterly for the History Vol. 11, No. 3/4, 1980, 125–148.

MOXEY 2005 — Keith MOXEY: Melancholie Erwina Panofského. in: Ladislav KESNER (ed.): Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o vizuálních dílech, Praha 2005, s. 235–250.

MUDRA 2012 — Aleš MUDRA, Nástěnné malby na hradě Houska. In: Středověké umění na Českolipsku 2012, 63–70

MÜNCH/MÜLLER 2015 — Birgit Ulrike MÜNCH / Jürgen MÜLLER (edd.): Peraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden 2015

MÜLLER 1983 — Christian MÜLLER: Torheiten des Lebens. Matthias Gerungs „Melancholia 1558“, Karlsruhe 1983

MÜLLER 1984 — Christian MÜLLER: Die Melancholie im Garten des Lebens. Matthias Gerungs „Melancholia 1558“ in Karlsruhe. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg XXI, 1984

MÜLLER/SCHAUERTE 2011 — Jürgen MÜLLER / Thomas SCHAUERTE: Die Gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (kat. výst.), Nürnberg 2011

MÜLLER/SPIEß/FRIEDRICH 2013 — Matthias MÜLLER / Karl-Heinz SPIEß / Udo FRIEDRICH (edd.): Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I. Berlin 2013

MÜLLER/WESCHENFELDER/BÖCKEM/HANSMANN 2010 — Matthias MÜLLER / Klaus WESCHENFELDER / Beate BÖCKEM / Ruth HANSMANN (edd.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Berlin 2010

MUSSACCHIO 2008 — Jacqueline Marie MUSACCHIO: Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace. New Haven and London 2008

NEJEDLÝ 1974a — Vratislav Nejedlý: Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí (diplomová práce na Filosofické fakultě University Jana Ev. Purkyně v Brně). Brno 1974

NEJEDLÝ 1974b — Vratislav Nejedlý: Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí (dizertační práce na Filosofické fakultě University Jana Ev. Purkyně v Brně). Brno 1974

NEJEDLÝ 1979 — Vratislav NEJEDLÝ: K významu scény ze zvířecích bajek v Zelené světnici blatenského hradu. In: Umění XXVII, 1979, 81–82

NEJEDLÝ 1993 — Vratislav NEJEDLÝ: K dobovému smyslu jihočeských zelených světnic. In: Umění XLI, 1993, 206–209

Německý dřevořez 1997 — Německý dřevořez doby reformace ze sbírky Zámeckého muzea města Gothy (kat. výst.). Praha 1997.

NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016 — Magdaléna NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ: Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550), Praha 2016

NEWMAN 1995 — Barbara NEWMAN: From Virile Woman to Woman Christ. State College, Pennsylvania 1995

NOVÁK 1905 — Josef NOVÁK: Zámek jindřichohradecký. Jindřichův Hradec [1905]

NOVOTNÝ 2007 — Robert NOVOTNÝ: Úloha zemského soudu pro formování panského stavu. In: Martin NODL / Martin WIHODA (edd.): Šlechta, moc a reprezentace ve středověku (= Colloquia mediaevalia Pragensia 9). Praha 2007, 241–251

OBLEITNER 2012 — Alena OBLEITNER: Die Wandmalereien im Rittersaal von Schloss Friedberg bei Volders in Tirol (nepublikovaná diplomová práce na Univesität Wien). Wien 2012

ODENIUS 1984 — Olof ODENIUS: „Hon som var värre än den onde“ i svensk tradition: en sagohistorisk och ikonografisk notis. In: Lennart KARLSSON (ed.): Den Ljusa medeltiden. Studier tillägnade Aron Andersson (The Museum of National Antiquities – Studies 4). Stockholm 1984, 197–218

OZMENT 2011 — Steven OZMENT: The Serpent and the Lamb. Cranach, Luther, and the making of the Reformation. New Haven and London 2011

PANOFSKY 1951 — Erwin PANOFSKY: Gothic Architecture and Scholasticism. New York – London – Scarborough, Ontario 1951

PANOFSKY 1955a — Erwin PANOFSKY: Meaning in the visual arts. New York 1955

PANOFSKY 1955b — Erwin PANOFSKY: The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton 1955

PANOFSKY 1964 — Erwin PANOFSKY: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964

PANOFSKY 1981 — Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981

PASTOREAU 2017 — Michel PASTOREAU: Vert. Histoire d'une couleur. Paris 2017²

PATRNÝ 2008 — Michal PATRNÝ: Stavebně historický průzkum a dějiny umění – Poznání, proměna, budoucnost. In: Milena BARTLOVÁ / Hynek LÁTAL (edd.): Tvarujete si sami?

Sborník 3. sjezdu historiků umění 25.-26. září 2008, Praha 2011, 117–124

PAVLÍK/VITANOVSKÝ 2004 — Čeněk PAVLÍK / Michal VITANOVSKÝ: Encyklopedie kachlů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Ikonografický atlas reliéfů na kachlích gotiky a renesance. Praha 2004

PETRÁN 1985 — Karel PETRÁN: Gotická nástěnná malba na zámku Blatná. In: Sborník k 750. výročí Blatné. Blatná 1985, 51–58.

PFAFFENBICHLER 2017 – Matthias PFAFFENBICHLER: Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das Höfische Turnier. In: KRAUSE/PFAFFENBICHLER 2017, 93–109.

PLÁTKOVÁ 1974 — Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420 (nepublikovaná diplomová práce na Filosofické fakultě University Karlovy). Praha 1974

PLÁTKOVÁ 1980 — Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiři. In: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 4, Příspěvky k dějinám umění III, 1980, 137–181

PORTER 2003 — Pamela PORTER: Cortly Love in Medieval Manuscripts. Toronto 2003

PÖSCHKO 1987 — Hans H. PÖSCHKO: Turniere in Mittel- und Süddeutschland von 1400-1550. Katalog der Kampfspiele und der Teilnehmer. (nepublikovaná dizertační práce na univerzitě ve Stuttgartu). Stuttgart 1987

PREMOLI 1991 — Beatrice PREMOLI: Note iconografiche a proposito di alcune moresche del Rinascimento italiano. In: Robert LORENZETTI (ed.): La moresca nell'area mediterranea. Sala Bolognese 1991, 43–53.

PREZIOSI 2009 — Donald PREZIOSI (ed.): The Art of Art History – A Critical Anthology, Oxford 2009

PRIX/VŠETEČKOVÁ 2003 — Dalibor PRIX / Zuzana VŠETEČKOVÁ> Nově odkryté nástěnné malby v domě č.p. 458/I U zlaté lilie na Starém městě v Praze. In: Umění LI, 2003, 510–517

RAIMANN 1983 — Wolfgang RAIMANN: Gotische Wandmlereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin. Disentis 1983

RANDOLPH 2014 — Adrian W. B. RANDOLPH: Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth Century Art. New Haven 2014

RAKUŠANOVÁ 2017 — Marie RAKUŠANOVÁ: Je kubismus, který je český, světový? Případ Kubišta, Umění LXV, 2017, 474–500

RAMPLEY 1999 — Matthew RAMPLEY: Archives of Memory. Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. In: Alex COLES (ed.): The Optic of Walter Benjamin (= De-, Dis-, Ex- vol. 3). London 1999.

RANDALL 1966 — Lilian M. C. RANDALL: Images in the Margins of Gothic Manuscripts. Berkeley and Los Angeles 1966

- RAAPP 1977 — Anna RAAPP: Die Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters, Zürich 1976
- RAAPP BURI 2011 — Anna RAAPP BURI: Der Zittauer Jungbrunnen. Zittau 2011
- RAAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990 — Anna RAAPP BURI / Monica STUCKY-SCHÜRER: Zahn und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Mainz 1990
- RAUDA 1930 — Fritz RAUDA: Schloß Strehla, die fast tausendjährige Elbwarte. In: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz Band XIX, Heft 9/12, 1930, 428–447.
- RIETHER 2006 — Achim RIETHER: Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand (kat. výst.). München 2006
- Ritterturm in Tirol 2008 — Ritterturm in Tirol (Runkelsteiner Schriften zur Kultur Geschichte Band 1). Bozen 2008
- ROPER 1996 — Lyndal ROPER: Witchcraft and Fantasy in Early Modern Germany. In: Jonathan BARRY / Marianne HESTER / Gareth ROBERTS (edd.): Witchcraft in Early Modern Europe. Cambridge 1996, 207–236
- ROSEWELL 2008 — Roger ROSEWELL: Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches. Woodbridge 2008
- ROYT 2010 — Jan ROYT: Die Darstellung der Landrechtssitzung und des Vogelparlaments in einem Gemach des so genannten Roten Turmes auf Schloss Neuhaus (Jindřichův Hradec). In: Urszula BORKOWSKA / Markus HÖRSCH (edd.): Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser. Leipzig 2010
- ROYT 2011 — Jan ROYT: Biblické příběhy na reliéfech chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Mostě. Ústí nad Labem 2011
- ROYT 2013 — Jan ROYT: Švihov, hrad. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách, Plzeň 2013, 226–231
- ROYT 2015 — Jan Royt: Nástěnné malby v klášteře Čtrnácti sv. pomocníků v Kadani. In: KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 511–513.
- SEARS 1986 — Elizabeth SEARS: The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle. Princeton 1986
- SEDLÁČEK 1885 — August SEDLÁČEK: Hrady a zámky, Hrady, zámky a tvrze království Českého 4. Tábořsko. Praha 1885
- SEDLÁČEK 1897 — August SEDLÁČEK: Hrady a zámky, Hrady, zámky a tvrze království Českého 11. Prácheňsko. Praha 1897
- SEVEROVÁ 2013 — Markéta SEVEROVÁ: Fresková výmalba na zámku v Žirovnici

(nepublikovaná bakalářská práce na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích). České Budějovice 2013

SCHAPIRO 2006 — Meyer SCHAPIRO: Dílo a styl. Praha 2006

SCHELLER 1995 — Robert W. SCHELLER: Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam 1995

SCHLOSSER 1916 — Julius von SCHLOSSER: Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol. In: Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1916. Wien 1916

SCHMITZ 1994 — Heinz-Günter SCHMITZ: Claus Narr und seine Zunft. Erscheinungsformen und Funktion des spätmittelalterlichen Narren, In: Kröll/Steger 1994, 385–400.

SCHNEIDER/HANSER 1986 — Jürg E. SCHNEIDER / Jürg HANSER: Wandmalerei im Alten Zürich. Zürich / Egg 1986

SCHNITZER 1999 — Claudia SCHNITZER: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit. Tübingen 1999

SCHROEDER 1971 — Horst SCHROEDER: Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst. Göttingen 1971

SCHUTTWOLF 1998 — Allmuth SCHUTTWOLF (hrsg.): Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter (kat. výst.). Gotha 1998

Secular Spirit 1975 — The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Middle Ages (výst. kat.). New York 1975

SEDLÁČEK 1897 — August Sedláček: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI. Prácheňsko. Praha 1897

SIMON 2003 — Eckehard SIMON: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530. Tübingen 2003

SIPEK/LINKE 2014 – Beate SIPEK / Robert LINKE: Das Goldene Dachl in Innsbruck und seine historischen Farbgestaltungen. Eine Bestandsaufnahme und seine Restauriergeschichte. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 68, 2014, 108–117.

SMITH 1995 — Susan L. SMITH: The Power of Women, A Topos in Medieval Art and Literature, Philadelphia 1995

STAMPFER 2016 — Helmut STAMPFER: Moos. Ein eppaner Adelsitz mit spätgotischen Malereien. Regensburg 2016

STECKELBERG 1998 — Ulrich STECKELBERG: Hadamars von Laberg „Jagd“. Untersuchungen zu Überlieferung, Textstruktur und allegorische Sinnbildungsverfahren. Tübingen 1998

STRIEDER 1993 — Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein in Taunus 1993

Středověké umění na Českolipsku 2012 — Středověké umění na Českolipsku (kat. výst.), František GABRIEL / Lucie KURSOVÁ / Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ / Jaroslav PANÁČEK / Eva RESLOVÁ / Lubomír TURČAN, Česká Lípa 2012

SUCKALE 2009a — Robert Suckale: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Band 1. Petersberg 2009

SUCKALE 2009b — Robert Suckale: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Band 2. Petersberg 2009

ŠIMÁK 1930 — Josef Vítězslav ŠIMÁK, Erby na Housce. In: Časopis Rodopisné společnosti Československé 2, 1930, 99–100

ŠIMŮNEK 2013 — Robert ŠIMŮNEK: Reprezentace české středověké šlechty. Praha 2013

ŠMAHEL 2012 — František ŠMAHEL: Diví lidé (v imaginaci) pozdního středověku. Praha 2012

ŠTROBLOVÁ 1992 — Helena ŠTROBLOVÁ: Kutnohorský podnikatelských patriciát a erbovní páni z Vrchovišť. In: Časopis Národního muzea, Řada historická, 1992, sv. 161, č. 1–2, s. 8–13

TAKÁCS 2006 — Imre TAKÁCS (ed.): Sigismundus Rext et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437 (výst. kat.). Budapest / Luxemburg 2006

TEPLÝ 1927 — František TEPLÝ: Františka Zemana Kniha o Švihově a okolí. Přeštice 1927

THALI 2006 — Johanna Thali, Schrift als Bild. Literatur als Teil adeliger Selbstdarstellung im Wandmalereizyklus der Burg Lichtenberg (um 1400). In: Eckhart Conrad Lutz: Text und Text in lateinischer und volkssprachlicher Überlieferung des Mittelalters, Freiburger Kolloquium 2004 (Wolfram Studien XIX.). Berlin 2006, 269–300

THIEBAUX 1974 — Marcelle THIEBAUX: The Stag of Love. Ithaca / London 1974

TOMEK 2006 — Vladivoj TOMEK: Heraldické památky Žirovnice. In: Heraldická ročenka 30, 2006, 87–113

TRAPP 1970 — Oswald TRAPP: Die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 7–27

TRNKOVÁ 2016 — Magda TRNKOVÁ: Jaroslav Lev z Rožmitálu, diplomat a politik pozdního středověku (nepublikovaná bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2016

TROST 1976 — Pavel TROST: K sporu o básnické skladby Hynka z Poděbrad. In: Slovo a slovesnost 37, číslo 2, 1976, 172–173

TROST 1995 — Pavel TROST: Studie o jazycích a literatuře. Praha 1995

- UTHER 2004 — Hans-Jörg UTHER: *The Types of International Folktales*. Helsinki 2004
- VAN D'ELDEN 2016 — Stephanie Cain VAN D'ELDEN: *Tristan and Isolde. Medieval Illustrations of the Verse Romances*. Turnhout 2016
- VANĚK 2009 — Martin VANĚK: *Reprezentační prostory Jindřicha IV. z Hradce (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně)*. Brno 2009
- Verkherte Welt 1984 — *Die Verkherte Welt / Le Monde Reversé / The Topsy-Turvy World (výst. kat.)*. München 1984
- VÍTOVSKÝ 1999 — Jakub VÍTOVSKÝ: *Monumentální malířství a sgrafito*. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. Svezek 2*. Brno. Brno 1999
- VÍTOVSKÝ 2001 — Jakub VÍTOVSKÝ: *Pozdně gotické nástěnné malby. Pět lidských věků v zámku Blatná*. In: *Zprávy památkové péče* 61, 2001, 89–107
- VÍTOVSKÝ 2008 — Jakub VÍTOVSKÝ: *Středověké „Zelené světlice“*. In: *Cour D'Honneur. Hrady, zámky, palace 4*, 2008. 60–63
- VOIT 2017 — Petr VOIT: *Český knihtisk mezi pozdní gotikou a renesancí II. Tiskaři pro víru i tiskaři pro obrození národa 1498–1547*. Praha 2017
- VRBOVÁ 2017 — Eliška VRBOVÁ: *Zelená světlice na zámku Blatná a východiska její výmalby (nepublikovaná diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy)*. Praha 2017
- VŠETEČKOVÁ 2005 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: *Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově*. In: KUBÍK Viktor (ed.): *Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526)*. Sborník KTF UK, *Dějiny umění – historie I*. České Budějovice 2005, 257–277
- VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. Praha 2011
- WAGNER 1929 — Václav WAGNER: *Některé opravy památek v Čechách*. In: *Věstník klubu za starou Prahu XIII*. 1929, 27–28
- WALDBURG WOLFEGG 1997 — Christoph Graf zu WALDBURG WOLFEGG: *Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*. München / New York 1997
- WARBURG 2009 — Aby WARBURG: *Hadí rituál – zpráva z jedné cesty*. přel. Tereza MARTINKOVIČOVÁ. In: *Umění LVII*, 2009, 385–398.
- WARBURG 2012 — Aby WARBURG: *Bilderatlas: Mnemosyne (Gesammelte Schriften II.1)*. Berlin 2012⁴
- WATSON 1979 — Paul F. WATSON: *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*. London 1979

WILCKENS 1980 — Leonie von WILCKENS: Bildteppiche. Museum der Stadt Regensburg. Regensburg 1980

WILHELMY 2000 — Winfried WILHELMY (red.): Drache, Greif und Liebesleut'. Mainzer Bildteppiche aus spätgotischer Zeit. Mainz 2000

WILLIAMSON/DAVIES 2014 — Paul Williamson / Glyn Davies: Medieval Ivory Carvings, 1200-1550, Part II. London 2014

WIKOWSKI 2001 – Jacek WITKOWSKI: Szlachetna a wielce żalosna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora, Wrocław 2001

WOLFTHAL 2012 — Diane WOLFTHAL: The Sexuality of the Medieval Comb. In: Elina GERTSMAN / Jill STEVENSON: Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces. Woodbridge 2012, 176–194.

WOLLKOPF 1988 — Peter WOLLKOPF (red.): Ritter, Heilige, Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance (výst. kat.). Konstanz 1988

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005 — Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Zahm und Wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloss Moos in Eppan. in: LUTZ/THALI/WETZEL 2005, 479–519.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007 — Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: „Hüsere“ and the „Topography of Contrasts“ in 15th Century Mural Paintings from Tyrol and Trentino. In: AFONSO/SERRÃO 2007, 22–41

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013 — Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Erker, Saal und Ofenecke. Raumordnungen am Beispiel der „Sala di amore“ von Schloss Stein (Castel Pietra) bei Calliano im Trentino. In: ANDERGASSEN 2013, 249–247

WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2015 — Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Die Bedeutung des Themenkreises ‚Haus‘ in der Profanen Wandmalerei des Spätmittelalters für die Genese der Genremalerei. In: MÜNCH/MÜLLER 2015, 267–295

WUNDERLICH 1996 — Werner WUNDERLICH: Weibsbilder Al Fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“. Konstanz 1996

WURST 2005 — Jürgen WURST: Reliquiare der Liebe. Das München Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum (= nepublikovaná dizertační práce na Ludwig-Maximilians-Universität v Mnichově). München 2005

WÜTHRICH 1980 — Lucas WÜTHRICH: Wandgemälde von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum, Zürich. Zürich 1980

WÜTHRICH 1984 — Lucas WÜTHRICH: Die Wandgemälde im Haus "Zum Paradies" in Zürich (Kirchgasse 38). In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

41, 1984, 176–192

ZACHMANN 2016 — Daniela ZACHMANN: Wandmalerei in Wohnhäusern toskanischer Städte im 14. Jahrhundert. Zwischen elitärem Selbstverständnis und kommunalen Wertesystemen, Berlin / München 2016

ZÁRUBA 2016a — František ZÁRUBA: Hradní kaple. III. doba poděbradská a jagellonská. Praha 2016

ZÁRUBA 2016b — František ZÁRUBA: Příspěvek k malířské výzdobě hradů v Čechách v době pohusitské. In: Magdaléna NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ / Jana PEROUTKOVÁ / Stefan SCHOLZ (edd.): *Ecclesia docta. Společenství ducha a umění. K životnímu jubileu profesora Jiřího Kuthana*. Praha 2016

ZENON DAVIS 1978 — Natalie ZENON DAVIS: *Woman on Top. Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*. In: Barbara A. BABCOCK: *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*. London 1978, 147–190