PROFÁNNÍ UMĚNÍ A JEHO RŮZNÉ FUNKCE

Jan Dienstbier

Mluví-li se o středověkém umění, často se tím automaticky míní především předměty a stavby vznikající pro potřeby křesťanského kultu, ať už přímo určené do posvěceného prostoru kostela, nebo ty, které měly napomáhat potřebám každodenní, všední zbožnosti. Vedle katedrál, klášterů a farních kostelů však výtvarná díla ve středověku zdobila i hrady, tvrze či měšťanské domy. Stejně jako v jiných epochách i středověcí lidé přirozeně toužili po luxusu a exkluzivní zdobnosti a právě této touze bezesporu vděčíme za mnohé artefakty, které dnes obdivujeme v muzeích a galeriích. Stejně jako v kostelech, i ve světském prostředí obrazy často tvořily bezprostřední součást staveb – stěny pokrývaly nástěnné malby a tapiserie,[1] záklopové stropy ozdobila šablonová malba, reliéfy se zase uplatnily na dlaždicích podlahy nebo komorových kachlích kamen. Zvenčí pak celek dotvářely malované a jinak dekorované fasády.[2] Hranice mezi sakrálním a profánním přitom nebyla nijak ostrá a označení profánní umění tak neznamená, že nebude řeč i o vyobrazeních světců a biblických příběhů, která se v tomto kontextu nacházejí také. Profánní umění vymezují spíše jeho souvislosti než obsah. Snad i proto zůstává tato kategorie stranou hlavního proudu výzkumu středověkého umění. Památky tohoto druhu se navíc vzhledem k měnící se módě i životním standardům dochovaly v mnohem menší míře než třeba vybavení kostelů. Tento spotřební charakter pak jistě stojí za tím, že u mnoha z nich jejich výtvarná kvalita pokulhává, čímž se zase dostávají (minimálně v našem prostředí) na okraj zájmu historiků umění. To je ale škoda, protože při bližším pohledu se ukazuje, že i v tomto prostředí se můžeme setkat s promyšlenými výtvarnými koncepty, které se svou složitostí v ničem nezadají s uměním ve službě křesťanského kultu.

NÁDOBY A ŠPERKY

To, co proměňuje předmět materiální kultury v předmět uměleckohistorického bádání, je samozřejmě především snaha jeho tvůrce jej neobyčejným způsobem pojmout, realizovaná skrze vzácný materiál i náročné řemeslné provedení. Funkcí výzdoby tak často jednoduše bylo demonstrovat bohatství a tím i moc majitele, byť lze tuto snahu jen stěží oddělit od prostého estetického potěšení z bohatě zdobených

1 Na rozdíl od nástěnných maleb máme u nás o tapiseriích jen málo zpráv, zmiňovány ale jsou, byť musely být dováženy ze zahraničí. Jediným dochovaným exemplářem je vlámská tapiserie z Moravské galerie v Brně, pocházející snad z původního vybavení zámku v Moravské Třebové, Hlobil – Petrů 1992, s. 120–121.

2 Ty jsou dochovány jen zřídka a pro středověk dosud nebyly souhrnně zpracovány, k některým zmínkám Dienstbier 2016a, s. 368, pozn. 24. Už ve středověku se tak na jedné fasádě objevovaly jak světecké scény, tak i nejrůznější exempla, bajky a motivy tzv. obráceného světa, jako je tomu na fasádě domu 35 v Soukenické ulici v Českém Krumlově, kde najdeme koně v kolébce, dobře známého z pozdějších německých a nizozemských vyobrazení. I v případě tohoto druhu památek přitom dochází k novým pozoruhodným objevům, jako třeba v případě figurální výzdoby dvorní fasády jednoho z domů na pražském Uhelném trhu, pocházející nejspíš už ze čtyřicátých let 14. století, srov. Bartoš 2016.

předmětů. Pod tento koncept lze zařadit třeba celou řadu nádob vyřezaných z nejrůznějších drahých kamenů, které spojujeme s pražským lucemburským dvorem 14. století, stejně jako o něco levnější skleněné poháry, které byly v té době oblíbené v pražském podhradí.[3] Totéž pak jistě platí i pro drahocenné textilie a oděvní doplňky, jako jsou třeba zlacené knoflíky nebo nákončí opasků, která se stala součástí karlštejnského pokladu.[4] Kromě prosté dekorativní funkce ale i tento druh předmětů leckdy zprostředkovává ještě další významy. Ve zmíněném karlštejnském pokladu najdeme kromě nákončích zdobených modlitbou k Panně Marii i spony složené ze dvou propletených písmen.[5] Rozhodnout, zda iniciály „M" a „A" měly vyjadřovat k úctu k Panně Marii, nebo měly vyjadřovat lásku čistě fyzickou, jak je tomu patrně u některých z tehdejších snubních prstenů, je těžké.[6] Podobně se složitější výzdoba mohla objevovat i na nádobách, třeba jako heraldická reprezentace nebo figurální motivy. S Václavem IV. je tak spojován zlatý roh, který se později stal součástí kunstkomory saských kurfiřtů v Drážďanech. Kromě erbu českého krále jej zdobí i drobná postavička s nápisem: „Drž pevně, přicházejí nám hosté."[7] Pokrčený vousatý mužík klečící na všech čtyřech, který podpírá picí roh, tak zároveň představuje vtípek hostitele určený držiteli i společnosti, které se dostalo cti popíjet s panovníkem.

Touhu ozdobit své nádobí heraldickou reprezentací neměl však jen panovník nebo nejvyšší aristokracie — znaky vztahující se nejen k územním celkům, ale i k majiteli najdeme třeba na sadě pohárků z kutnohorského židovského pokladu.[8] Neznámý židovský kupec Ze'ev (tedy doslova „Vlk") umístil svůj znak s vlkem na svrchní pohárek ze souboru dokonale do sebe zapadajících kusů.[9] Znak na hned následujícím pohárku s trojicí židovských klobouků pak odkazoval snad k širším rodinným vazbám majitele — stejný erb používali třeba i židovští obchodníci v Curychu a objevuje se i na dvojitém poháru z Metropolitního muzea v New Yorku.[10] Zbylé znaky na pohárcích představují českého lva, slezskou či obecně přemyslovskou orlici a snad znak rakouských zemí. V každém případě není nutné s dosavadní českou literaturou předpokládat, že by se pohárky musely dostat do rukou jistě bohatého židovského kupce jen coby dlužní zástava. Širší srovnání spíše naznačuje, že se jednalo o objednávku na

3 *Karel IV.* 2006, s. 256–259, č. k. 95.1–11 (Barbara D. Boehm); *Karel IV.* 2017, s. 512–513, č. k. 12.19–12.22 (Christian Forster). Lze ale spekulovat i o významu barev těchto nádob, např. spojení purpurové s královskou mocí, Šedinová 1999, s. 85–86. Ke skleněným pohárům Žďárská 2014, s. 123–138.

4 K interpretaci pokladu Kubů 2017; *Karel IV.* 2006, s. 114–116, č. k. 25 (Helena Koenigsmarková); Urešová 1987 a Urešová 1980.

5 Na jednom z nákončí je nápis „ave ma(ria)", na párovém vybaveném přezkou pak „got(t)". Akt zapnutí opasku tak obě části v zásadě spojuje do jediné modlitby vycházející z andělského pozdravu, čemuž odpovídá i drobná figurka andílka na části s přezkou. Srov. vyobrazení Urešová 1980, s. 25 a Kubů 2017, s. 46, obr. 11.

6 Na další sponě jsou propletená písmena „Y" a „S", což může, ale nemusí být čteno „Yhesus", Urešová 1987, s. 493–494, čte chybně „V" a „S". Ke (snubním?) prstenům zdobených propletenými písmeny *Karel IV.* 2006, s. 255, č. k. 93–94 (Dana Stehlíková).

7 Stančík 2017, s. 155: „· halt · veste · uns · / · komen · geste ·". Medailonky zdobící roh pak nesou obrazy Krista, Panny Marie, český erb a čtvrcený erb, z něhož bohužel vypadaly všechny někdejší emaily, takže jeho rekonstrukce je nejasná — mohlo jít třeba o říšské orlice a českého lva, nebo o čtvrcený znak druhé Václavovy manželky, jak se objevuje ve svatovítském triforiu, ibidem, s. 158.

8 Matějková — Stehlíková 2010a; Matějková — Stehlíková 2010b; *Jews of Europe* 2004, s. 224 (Thomas Eser); *Karel IV.* 2017, s. 575, č. k. 14.9 (Ralf Schürer).

míru, používanou při obvyklých sederových hostinách, jak se to předpokládá u pohárků z dalších židovských pokladů nalezených v Německu.[11] Sebevědomý židovský kupec tak kromě vlastního znaku dal na pohárky umístit i znaky zemí, k nimž měl vztah, snad v nich žil a působil.

NEJSTARŠÍ PROFÁNNÍ NÁSTĚNNÉ MALBY

Zdaleka nejkomplexnější výtvarné programy určené pro profánní prostředí se u nás dochovaly v rámci nástěnných maleb. Zatímco mobiliář náročněji řešených obytných místností českých středověkých sídel až na jednotlivosti vesměs podlehl zkáze, u někdejší malířské výzdoby stěn byly šance na alespoň fragmentární dochování přece jen větší. Výzdobu v profánním prostředí tak můžeme sledovat zhruba od první poloviny 13. století až do konce středověku.

V případě nejstaršího dosud známého příkladu, jímž je někdejší sál ve zbouraném románském věžovém domě v Platnéřské ulici na Starém Městě v Praze, jsme dnes bohužel odkázáni jen na několik černobílých fotografií a trojici transferů, které zachycují už jen zlomek někdejšího celku.[12] To, co jsme ztratili, ukazuje třeba kresebná modelace patrná na plášti nejzachovalejšího z malovaných králů, kterou můžeme dnes obdivovat již jen na starých fotografiích.[13] O to více je nejisté určení celku, sestávajícího v době bourání domu hned ze šesti královských postav, z nichž se dnes dochovaly jen postavy tři — dvou králů a jedné královny. Zda šlo o vládce přemyslovské, nebo třeba o významné panovníky křesťanské historie, jak by snad naznačovaly fragmenty nápisu patrné na jedné z fotografií, jež bývají doplňovány na „Konstantin“, není snadné rozhodnout.

Lepší představu o tematice profánních nástěnných maleb tak máme až od přelomu 13. a 14. století. Dochovaný fond navíc rozšířily významné objevy z posledních let. Především jde o malovaný rytířský cyklus na zámku Kunštát, který lze podle stylové polohy, v níž se ještě výrazně uplatňuje tzv. lámaný sloh (Zackenstil), datovat nejpozději na přelom 13. a 14. století (obr. 1).[14] Tematicky, tj. svým zaměřením na rytířské romány, jej pak ve středoevropském prostředí můžeme srovnávat s malbami ve slezském Siedlęcině (Rudgersdorf) asi ze čtyřicátých let 14. století a s kdysi nepochybně poměrně rozsáhlým malovaným cyklem v pražském domě

9 Domněnku, že jde o figuru pantera, Matějková — Stehlíková 2010a, s. 9 (a stejně v Matějková — Stehlíková 2010b), je třeba odmítnout: neodpovídá tvar zvířete ani podoba dolů padajícího roztřepeného ocasu. Vysvětlení, že jde o znak Štýrska, který se takto dostal na sadu pohárků původně patřících českému králi, protiřečí fakt, že tento pohárek je při složení zcela nahoře a jako jediný je uvnitř zlacený, čili znak v něm je jednoznačně akcentován, a to i oproti znaku českému. Ke srovnávacímu materiálu představenému autorkami lze dále dodat, že úlomek údajného „kachle s panterem“ z hradu Landštejna představuje známou exemplární scénu vlk káže husám. Jde tedy opět o charakteristickou podobu vlka a nikoli pantera.

10 Oproti řešení nabídnutému v Matějková — Stehlíková 2010a a Matějková — Stehlíková 2010b, podle něhož jde o znak vindické marky, stojí fakt, že ve znaku rakouské země je jiný typ klobouku, a navíc je zde vždy pouze jeden. K erbu tří židovských klobouků srov. znak na dvojitém poháru *Karel IV.* 2006, s. 285–286, č. k. 102 (Vivian B. Mann) a pečeť Wild — Böhmer 1995/1996, s. 29.

11 Obdobnou sestavu pohárů najdeme třeba v pokladu z Erfurtu, srov. *Jews of Europe* 2004, s. 220–221 (Maria Stürzerbecher — Mario Schlapke).

12 Mašín 1954, s. 52–54; *Století posledních Přemyslovců* 1982, s. 34–36 (Josef Krása). Viz též v této knize stať Kateřiny Kubínové Monumentální nástěnná malba ve službě panovníka, s. 74.

13 Mašín 1954, obr. 68 a 71–73.

14 Beránek — Maráz — Štěpán — Zeman 2017; Zeman — Tišlová 2017. Na hlubší uměleckohistorické zhodnocení malby dosud čekají.

1/ Svatební scéna (?), přelom 13. a 14. století, nástěnná malba (stav po odkrytí). Státní zámek Kunštát

U Anděla (čp. 144/I), pocházejícím také z doby kolem poloviny 14. století, z něhož se dodnes dochovala jen čtveřice scén (obr. 2).[15] Určení kunštátského souboru maleb dosud schází. Hned čtyřikrát se opakující klenot jednoho z rytířů, jímž je podle všeho obrácená kotva, by snad mohl ukazovat k látce parzivalovské – zde lze srovnávat především s cykly zobrazujícími příběh tohoto artušovského hrdiny z Lübecku, v dnes zbořeném domě na adrese Johannisstrasse 18, nebo z kostnického domu U Přeslice (Zur Kunkel), které oba vznikly před polovinou 14. století.[16] Na rozdíl od nich se ale kunštátské scény dosud nepodařilo spojit s pořadím děje v románu a je proto nutné o problému uvažovat šířeji, třeba s ohledem na populární zpracování parzivalovské látky v románu Jüngerer Titurel od Albrechta von Scharfenberg. Ostatně s titurelovskou tematikou jsou dost možná spojeny i malby v Siedlęczině – jedna ze dvou scén, na jejímž základě jsou malby dosavadní polskou i německou literaturou určovány jako scény z románu o Lancelotovi, totiž léčení Sira Urryho, se objevuje až v Maloryho Artušově smrti, napsané

15 Witkowski 2001; *Královský sňatek* 2010, 152–157, č. k. II.4.3K (Zuzana Všetečková). Cyklus v pražském domě byl různě identifikován (např. s románem o Iweinovi), ale žádný z těchto pokusů není přesvědčivý a nepodařilo se nepochybně přiřadit vyobrazené části k textové předloze.

16 Bihrer 2007; Saurma-Jeltsch 2002; Wunderlich 1996; Burmeister 1932; Brockow 2001, s. 107–113.

v Anglii na konci 15. století.[17] Její údajná přítomnost v Siedlęczině je tak zjevně anachronická. Podle typiky nezvykle velké postavy „Sira Urryho“ opírajícího se o kyj se patrně jedná o setkání rytíře s obrem. Naopak heraldické znamení sedícího psíka, které se vícekrát objevuje na klenotu jednoho z hrdinů, by mohlo – podobně jako ve Fernbergerovsko-Dietrichsteinském rukopisu Tituréla z doby kolem roku 1430 – ukazovat právě na tento román.[18] Psík se zlatým vodítkem je zde nejen podstatným prvkem děje, ale i heraldickým znamením jednoho z hrdinů románu krále Ekunata.

Buď jak buď, siedlęcinské malby v každém případě ukazují, jak výmalba s tematikou z rytířských románů mohla nabývat širšího smyslu. Narativní cyklus je zde postaven vedle scén podstatně vážnějšího charakteru – postavy sv. Kryštofa s Ježíškem, figur apoštolů v okenním výklenku a především scény, která konfrontuje postavy živých a mrtvých milenců.[19] Ideály rytířské udatnosti a lásky zde tak byly pevně svázány s vědomím pomíjivosti všech věcí – s křesťansky orientovanou moralitou.

Jak ukazují další zahraniční příklady, není to jen případ siedlęcinských maleb. Podobně byl komponován i zmíněný lübecký cyklus Parzivalových příběhů, vymalovaný nad soubor dalších výjevů podávajících běh lidského života od narození až do smrti, a podobně orientovaný výklad přichází v úvahu i v případě kontextu kostnického cyklu.[20] Rytířské romány tak sloužily jako širší významové pole zprostředkovávající nejen vlastní narativ, ale i další poselství obecnějšího

17 Witkowski 2001, s. 68–69, srov. proti tomu Atkinson 1981.

18 Mnichov, BSB, cgm 8470, f. 230r a 237v. K rukopisu naposledy Roland – Wiessinger 2015.

19 Postavy identifikují zbytky německých nápisů, jež lze částečně přečíst, Witkowski 2001, s. 70–71.

20 Brockow 2001, s. 111–112. K interpretaci kostnického cyklu z hlediska křesťanské morality srov. Saurma-Jeltsch 2002.

2/ Scéna z neznámého rytířského románu, kolem poloviny 14. století, nástěnná malba. Praha – Staré Město, dům U Anděla (čp. 144/I)

charakteru – kromě zmíněné akcentace křesťanských ideálů a pomíjivosti lidského života to obvykle bývá varování před mocí žen nad muži, z nichž fyzická láska činí hlupáky.[21] Sem lze zařadit především četná zobrazení oblíbeného, i u nás dobře známého příběhu o Tristanovi a Isoldě, v němž milenci oklamou krále Marka schovávajícího se na stromu. Ta se na západ od našich hranic objevují nejen na drobných pracích uměleckého řemesla, ale i na nástěnných malbách, přičemž scéna, v níž si oba milenci přicházející na tajnou schůzku u studánky všimnou na její hladině odrazu hlavy Isoldina manžela krále Marka, který se schoval na stromě nad studánkou, patřila k těm neoblíbenějším.[22]

Výše popsané moralizující tendence jsou patrné i v dalších dochovaných nástěnných malbách této epochy. V někdejším paláci Bavorů ve Strakonicích tak najdeme zlomky kola Štěstěny (před polovinou 14. století), obvyklého středověkého podobenství o vrtkavosti osudu, který může vyzdvihnout ty nejubožejší ke královskému majestátu a zároveň i ty nejmocnější zbavit jejich panování.[23] V tomto smyslu lze však číst jako morality i malované světecké cykly na tehdejších hradech: místnost s legendou sv. Jiří v Jindřichově Hradci (datováno 1338) nebo nedávno objevený cyklus sv. Markéty na zámku ve Velkém Meziříčí (třicátá nebo čtyřicátá léta 14. století).[24] V obou případech se podle architektonických souvislostí místností nejedná o hradní kaple, ale spíše o reprezentativní prostory podobné tomu v Siedlęcině nebo malovanému sálu – na měšťanský dům poměrně velkému – v pražském domě U Anděla. Ve Velkém Meziříčí navíc na sousední stěně najdeme kromě Ukřižování i fragment rytířů potýkajících se v turnaji, z nichž jeden nese heraldický znak majitelů hradu, pánů z Meziříčí. V Jindřichově Hradci se zase pod scénami ze svatojiřské legendy odvíjí rozsáhlá erbovní galerie nejrůznějších českých rodů, která zjevně přesahuje běžné genealogické vztahy.[25] Životní příběhy světců zde tak slouží jako jakési zrcadlo rytířského života. Patrné je to především v případě sv. Jiří, s nímž se i později opakovaně setkáváme. Je zjevné, že ve šlechtickém prostředí šlo vzhledem k jeho rytířství o velmi oblíbeného světce (najdeme jej např. v zelené světnici na Blatné, v kapli na Švihově, ve vitrajích na Křivoklátě aj.).[26]

21 K tomuto fenoménu Smith 1995.

22 Tak je tomu na malbách na švýcarském hradě Rhazüns, srov. Raimann 1983, s. 359–363. Přehled tristanovských vyobrazení Van D'Elden 2016.

23 Pavelec 1999.

24 Malby dosud čekají na své publikování a zhodnocení.

25 Krčálová 1956. Už Jan Erazim Vocel spekuloval o souvislosti heraldické galerie s křížovou výpravou proti Prusům a tuto jeho domněnku podrobně rozvedl Nový 1971. V poslední době Soukup 2001 hledá souvislost maleb s potlačováním valdenské hereze v regionu.

26 Obsáhlou literaturu k blatenské zelené světnici naposledy shrnuje Faktor 2016, s. 252–272, srov. též text níže. Ke Švihovu *Obrazy krásy*, s. 226–231, č. k. 35 (Jan Royt), k oknu na Křivoklátu Fajt – Hörsch 2014, s. 81. Ke kultu sv. Jiří ve šlechtickém prostředí obecně např. Zachmann 2016, s. 170–173.

HERALDICKÉ TOPOLOGIE A NÁSTĚNNÁ MALBA KOLEM ROKU 1400

Důležitým a v rámci dějin umění stále poněkud nedoceněným fenoménem, na který se větší pozornost začala upínat teprve v poslední době, jsou nejrůznější heraldické reprezentace. Jak ukazuje i případ maleb v Jindřichově Hradci, nemusí jít jen o genealogické vývody, které se v malovaných znacích snažila vidět především starší literatura. Heraldika vytvářela obecně srozumitelný systém znaků, který šlechticům umožňoval zobrazit nejen rodinné vazby, ale i jejich místo v rámci hierarchie moci, čímž bylo možné doslova zobrazit mocenskou mapu známého světa. Kromě znaků jednotlivých rodů se tak na českých nástěnných malbách často setkáváme i se znaky jednotlivých, třeba i poměrně vzdálených zemí, přičemž některé z nich mohou být zcela smyšlené (Fabelwappen). Svědectví o někdejší extenzivní heraldické výzdobě najdeme i v pražských domech – vzácně dochovaný fragment v domě U Pelikána (čp. 235/I) na Starém Městě obsahuje znaky Anglie, Francie i anjouovských Uher, což jej umožňuje datovat patrně ještě do 14. století, snad do jeho poloviny.[27] O něco pozdější jsou malby ve druhém patře domu U Zlaté lilie (čp. 458/I), kde malovaní panovníci drží štíty jak s reálnými znaky (nejspíš braniborská orlice), tak se znaky zcela smyšlenými (znak se třemi šachovými figurkami, spojovaný s Marokem, nebo turban s korunou, jenž býval přisuzován různým pohanským zemím).[28] Zahraniční literatura mluví o těchto systémech výmalby s použitím termínu topologie – vymezují prostor středověkého světa a jeho strukturu, složité rozdělení středověkého Západu a jednotlivých částí Svaté říše římské, země křesťanské, ale i pohanské, některé z nich pak zcela imaginární.[29] Podobně jako v dobově oblíbených heraldických příručkách takové malby ukazují rozdělení suverénní moci.[30] Obecně lze pak i uvažovat, že znakové galerie mohly svým způsobem fixovat obecnou platnost narativů, které je často doprovázejí – ukazují, že příběh, který je zobrazen, má obecnější smysl: není jen zábavnou hříčkou, ale má potenciál poučit o podstatě světa, stejně jako malované erby.

Nabízí se přistupovat v tomto smyslu i k heraldické reprezentaci šlechtických rodů v městských interiérech, kterou máme u nás doloženu již od první poloviny 14. století.

27 Dienstbier 2017c, s. 447.

28 Dienstbier 2017c, s. 447–450.

29 Meier – Sommerer 2007, s. 178.

30 Srov. k tomu třeba strukturu známého erbovníku Konráda Grüneberga, Mnichov, BSB, cgm 145; srov. Rolker 2014.

Nemusí přitom jít jen o místa určená k výkonu městské samosprávy. Naopak se zdá, že i obyčejní měšťané či rytíři si pořizovali galerie se znaky nejen měst a zemí, ale i nejmocnějších pánů zemské reprezentace. Do těchto topologií jsou pak zasazeny znaky měst či významných měšťanů, jako tomu patrně bylo v domě U Kohouta (čp. 2/I), který se později stal součástí pražské staroměstské radnice,[31] nebo v Brně v domě čp. 7 na náměstí Svobody.[32] Mimo prostředí měst lze pak upozornit na přehlížený soubor znaků na tvrzi v Divicích, vzniklý patrně v prvním desetiletí 15. století.[33] Rozsáhlá, dnes výrazně poničená erbovní galerie původně sestávala z více než třiceti znaků. Vedle sebe zde najdeme jak mocné panské rody — Šternberky, pány z Kunštátu či různé větve Vítkovců, tak i znaky drobných vladyků z okolí Loun a Kladna.

V době kolem roku 1400 už v případě nástěnných maleb nenacházíme větší narativní cykly jako dříve. Místo hagiografií nebo rytířských románů se systém výzdoby skládá z tematicky roztříštěných scén odrážejících dobovou kurtoazní kulturu. Tak je tomu i v malbách pražského domu U Zlaté hrušky (dříve U Zlatého žaludu, čp. 150-151/I), kde se kromě dvou scén odkazujících ke sv. Kryštofovi, jenž byl uctíván především jako ochránce před náhlou smrtí, a ke sv. Jiljí, jemuž byl zasvěcen nedaleký farní kostel, dochovala i rozsáhlá scéna s množstvím mužů a žen hodujících a hrajících si v zahradě (obr. 3). Malba je tak časným dokladem tzv. zahrad lásky (Liebesgarten), podobně jako další příklady, které se v podobné době objevují i v německých zemích.[34] Spíše než bezprostřední obraz dvora Václava IV., který se v malbách pokoušela hledat starší literatura, je ale i zde třeba zdůraznit širší evropské souvislosti. Jednou ze zábav, kterou muži a ženy v malované zahradě domu U Zlaté hrušky provozují, je i tzv. kvintána — hra v níž se žena a muž přetlačují chodidly a vzájemně se snaží vychýlit z rovnováhy. Obraz hry se objevuje ve Francii, Itálii i v Německu a její kurtoazní smysl odkazuje k milostnému vztahu muže a ženy, k soudobé teorii kurtoazní lásky — minne. Takto je tomu třeba na norimberské tapiserii s trůnící paní Minne a jejími dvořany.[35]

Internacionální srozumitelnost výtvarné kultury lucemburských Čech prokazuje i scéna z Neidhartova švanku o fialce, která v pražském domě U Zlaté lilie tvoří protiváhu

31 Všetečková 1994b.

32 Knoflíček 2009, s. 48–50; Čihalík 1999.

33 *Bez hranic* 2015, s. 384, č. k. V-24 (Jan Dienstbier).

34 Nejpodrobněji o malbách Prix — Všetečková 2003, s. 515–516.

35 Bulitta 2010.

již zmíněné heraldické galerii (obr. 4, 5).[36] Populární příběhy odkazující k životu básníka Neidharta von Reuental byly rozšířené především v jižním Německu. Básníkovo jméno a švanky čili zábavné příběhy spojované s jeho životem byly však dobře známé i v Čechách. Konkrétně příběh o fialce ukryté pod kloboukem, kterou básníkovi sebral a za svůj výkal vyměnil lstivý sedlák, sehrál roli metafory ve sporu mezi reformisty a tradicionalisty v době těsně před husitskou revolucí. Byl však znám a zobrazován ještě dlouho poté, jak ukázaly nedávno objevené a dosud nepublikované malby v domě ve Znojemské ulici v Jihlavě (čp. 995) pocházející z poloviny 16. století (obr. 6).

Přes tyto zjevně obecné tendence by ovšem nebylo správné podceňovat ani roli dvora Václava IV. Kromě zpráv o ztracených malbách s nahými ženami v domě Václavova milce Hánka Brunova, které snad přímo odkazovaly ke královým emblémům lazebnic, mohou být příkladem již zmíněné malby na tvrzi v Divicích. Kromě heraldické výzdoby zde totiž najdeme i poničenou scénu se ženou přicházející k muži spoutanému v pranýři ve tvaru písmene „a“. Scéna, která těsně souvisí s iluminacemi Bible Václava IV., patrně odkazuje

36 Dienstbier 2017c, s. 438–442.

3/ Zahrada lásky, po roce 1400, nástěnná malba. Praha – Staré Město, dům U Zlatého žaludu (čp. 150/I)

4/ Švank o Neidhartovi a fialce, kolem roku 1400, nástěnná malba. Praha – Staré Město, dům U Zlaté lilie (čp. 458/I)

5/ Švank o Neidhartovi a fialce, kolem roku 1400, nákres nástěnné malby. Praha – Staré Město, dům U Zlaté lilie (čp. 458/I)

6/ Švank o Neidhartovi a fialce, kolem poloviny 16. století, nástěnná malba, Jihlava, dům čp. 995

na sňatek Václava z Divic s Annou Bérovou, dcerou bohatého lounského dědičného rychtáře.[37] Může tak být dokladem nejen umělecké výměny v rámci českých malířů, ale i jistých kontaktů lounských Bérů s Václavovým dvorem, díky nimž Annin otec překvapivě získal zpět své úřady, o které přišel při vyšetřování zneužití pravomocí lounských radních v roce 1400. Že tehdy rozhodně nešlo o žádnou maličkost, ukazuje osud Bérova zetě, Annina prvního manžela Jeronýma Vandů, jenž byl za tato provinění odsouzen a vzápětí popraven.[38]

ZELENÉ SVĚTNICE

Na malbách v pražských domech U Zlaté lilie, U Zlaté hrušky nebo U Kohouta se už výrazně uplatňují malované rostlinné rozviliny, které v 15. století budou tvořit jeden z nejčastějších motivů výzdoby maleb v profánních prostorech. V domácích dějinách umění se pro tento typ nástěnných maleb v profánních prostorech ustálilo souhrnné označení „zelená světnice". Postupně se prosadilo od šedesátých let 20. století, kdy jej ve své práci poprvé výrazně uplatnil český historik umění Josef Krása.[39] Kromě dekorativního motivu tak měla podle Krásy a jeho pokračovatelů jednotlivé „zelené světnice" spojovat jednotící idea vycházející ze snahy pozdně středověkého člověka o návrat k přírodě. Označení „zelená světnice" nebo „zelené pokoje" sice najdeme v historických pramenech hovořících o některých těchto prostorách již od 16. století. Zdá se však, že se tyto zmínky vztahovaly spíše k převládajícímu dekorativnímu prvku, než aby označovaly funkci místnosti či myšlenkový program její výzdoby. Na jedné straně se totiž změť zelených šlahounů a listů objevuje

37 *Bez hranic*, s. 384, č. k. V-24 (Jan Dienstbier).

38 Mareš 2001.

39 Zásadní je v tomto článek Krása 1964. Tento koncept pak Josef Krása rozvíjel v dalších příspěvcích: Krása 1977; Krása 1978b; Krása 1984c. Přihlásili se k němu další badatelé, srov. zejména Nejedlý 1979; Nejedlý 1983; Vítovský 2001; Vítovský 2008.

7/ Samson a Dalila, po roce 1457, nástěnná malba. Blatná, Starý palác, rytířský sál

na celé řadě dalších předmětů, ať už to jsou oltářní skříně, nebo třeba tapiserie a vyřezávaný nábytek, na druhé straně pak bývají do skupiny zelených světnic na základě motivických souvislostí řazeny i nástěnné malby, které zelenou barvu nijak výrazně neakcentují. Definice typu zelené světnice je bezprostředně spjata nejen s ikonologickým přístupem k umění (Krása v zelených světnicích hledal ideové vyjádření třídy pohusitských šlechticů), ale i se staršími pokusy souhrnně uchopit mentalitu pozdně středověkého člověka (Krása a po něm i jeho následovníci zde navazují na koncept tzv. „podzimu středověku" Johana Huizingy).[40]

Ve světle dnešních znalostí, které do značné míry přehodnotily jak oprávněnost Panofského ikonologického pojetí, jež mj. ve výtvarném projevu hledalo především projekci idejí sdílených v rámci jedné společenské třídy, aniž by bralo v úvahu síly, které stojí mimo tento rámec, tak i Huizingovu

40 Z textu Krása 1964 je zjevné, že „program" zelených světnic se český historik umění pokoušel konstruovat ikonologicky čili, jak požaduje Panofsky 1981, s. 35, hledal „podstatné principy, které prozrazují základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle". Krása tehdy spolu s Rudolfem Chadrabou patřil k předním badatelům, kteří se u nás pokoušeli ikonologický koncept reflektovat, srov. Dienstbier 2018b. K návaznosti na Huizingu viz Krása 1964, s. 282, pozn. 7.

vizi melancholického a protikladného podzimu středověku, se proto model zelené světnice jeví jako příliš zjednodušující a problematický. Neznamená to sice, že celou řadu Krásových postřehů o pozoruhodných motivických souvislostech jednotlivých památek lze přezíravě pominout, ukazuje se ale, že v rámci skupiny je možné do jisté míry dále diferencovat a problém rozvrhnout jinak. Příkladem mohou být dvě malované místnosti z druhé poloviny 15. století dochované na zámku Blatná: velký rytířský sál v tzv. Starém paláci, jehož výmalba bývá spojována s mírovým poselstvím Lva z Rožmitálu, a menší zelená světnice ve vstupní věži, jejíž výzdoba snad vznikla někdy na počátku osmdesátých let.[41] Zjevně jde o dvě prostory s odlišnou rolí v rámci hradního areálu:

8/ Detail turnaje nad obrazem Dalily a Samsona, po roce 1457, nástěnná malba. Blatná, Starý palác, rytířský sál

9/ Lovecká scéna s nahou ženou mířící na srdce rytíře, po roce 1457, nástěnná malba. Blatná, Starý palác, rytířský sál

zatímco velký sál v prvním patře starého paláce měl nejspíš sloužit pro větší slavnosti s celou řadou hostů jako třeba svatby, do podstatně menší místnosti umístěné ve druhém patře vstupní věže se mohla vtěsnat jen omezená společnost.

Oba prostory se liší i heraldickou výzdobou — ve velkém sále ukazují alianční erby Buziců, Valdštejnů a Bavorů ze Strakonic ve špaletách oken důležitá manželská spojení blatenských Rožmitálů, naopak v zelené světnici najdeme vedle zvýrazněného znaku majitelů znaky těch panských rodů, které v době vzniku malované výzdoby zastávaly nejdůležitější zemské úřady.[42] Právě tyto rodiny — a Rožmitálové k nim patřili — se mohly počítat mezi exkluzivní vrstvu pánů, čili vyšší šlechtu. Poškozená výzdoba velkého sálu ovšem hned na několika místech zároveň odkazuje k už zmíněnému konceptu minne. Kromě dvojic mužů a žen, procházejících se vinohradem a jabloňovým sadem, kteří si navzájem podávají ovoce, to jsou třeba dvě scény, v nichž žena míří na muže lukem, nebo obraz Dalily stříhající Samsonovi vlasy. Příběh pádu starozákonního hrdiny, chápaný jako exemplární příklad moci žen nad muži, se přitom objevuje přímo pod vyobrazením turnaje (obr. 7, 8), což naznačuje, že i toto zápolení, jemuž na Blatné tak jako jinde přihlíží z pódia především dámy, má být interpretováno v duchu všemocné lásky.[43] Tomuto výkladu místnosti odpovídá i scéna lovu na protější stěně, v jejímž rámci najdeme nahou ženu mířící lukem na

41 Datace maleb v rytířském sále, srov. Krása 1978b, s. 275–276, staví na přesvědčení, že před blatenským sálem neexistují v Čechách v rámci profánního umění další paralely, což do jisté míry relativizuje výzdoba měšťanských domů z doby kolem roku 1400 nebo malby na zámku v Poděbradech, na něž upozorňuji i v tomto textu. Datem post quem je tak vzhledem ke stylovému hledisku jen přítomnost valdštejnských erbů — malby ve velkém sále tak musely vzniknout po roce 1457, kdy nejspíš došlo ke sňatku Lva z Rožmitálu s Machnou z Valdštejna, srov. AČ 3, s. 576. Datace malého sálu je v literatuře nejednoznačná, srov. Krása 1978b, s. 283. Na základě srovnání erbů s tehdejšími držiteli nejvyšších zemských úřadů se přikláním k tomu, že malby vznikly ještě na konci života Jaroslava Lva z Rožmitálu — srov. následující poznámku.

42 Dienstbier 2018a, s. 120–122.

vzdávajícího se rytíře (obr. 9). Moci žen pak byla podle všeho uzpůsobena i oblíbená malba devíti hrdinů (díl II., s. 448 a s. 463, obr. 8) vymalovaná přímo nad jediným vstupem do sálu — jeden z hrdinů chybí a jeho místo v řadě zaujal jakýsi strom s ptáky, pod nímž lze i přes výrazné poškození této části maleb rozeznat baby s přeslicemi. Idea moci lásky je v blatenském sále podle všeho zkombinována s vědomím její určité pomíjivosti — kromě obrazů Samsona a Dalily a nahé divoženky s lukem[44] je to vyobrazení senoseče se starcem a mladou ženou, která k němu přichází. Z větší části poškozený nápis obsahuje dialog těchto dvou postav a zmiňuje se v něm nejspíš právě sušení, pravděpodobně s odkazem na fyzický stav starce a jeho dvou podobně starých společníků.[45] Zasazení blatenských obrazů do vrcholícího léta (sběr hroznů, jablek, senoseč) tak nebude náhodné — zima spojovaná se stářím a smrtí znamenala ve středověkém pojetí zároveň konec bezstarostných letních radovánek spojovaných s láskou.[46]

Podobnou kombinaci — moc žen, nebezpečí lásky, její vrtkavost a pomíjivost — najdeme i v dalších malovaných sálech pozdního středověku. Z domácích příkladů chci upozornit především na malby tzv. zelené světnice na zámku Žirovnici, jimž jsem nedávno věnoval detailní pozornost.[47] Obrazy lovu a turnaje na Žirovnici doprovází scény Paridova soudu (obr. 10, 11), Judity stínající Holoferna, exemplum o zlé babě, která se při rozbití manželství dvou mladých lidí ukázala proradnější než sám čert, a patrně alegorie manželského a nemanželského původu. Turnaje a lovy zde nejsou jen žánrovými scénami oblíbených šlechtických zábav, ale tak jako na Blatné se stávají alegoriemi, v nichž má své pevné místo minne, a které zároveň ukazují pomíjivost světa (vanitas), vztahující se nejen k milostným vztahům, ale i k veškerým dalším zábavám, jako jsou třeba právě honitby či turnaje. Ostatně právě v tomto smyslu vložil ve stejné době Ctibor Tovačovský z Cimburka chválu těchto radovánek do úst Lži ve svém spisku Hádání Pravdy se Lží, který věnoval králi Jiřímu z Poděbrad.[48]

Moc lásky odkazující patrně na rodové spojení byla důležitým tématem i v dalších sálech — vzpomeňme třeba renesanční Vojtěchův sál na zámku v Pardubicích, kde heraldický vývod majitele Vojtěcha z Pernštejna, stejně jako jeho rodový znak a znak jeho manželky Johanky Zvířetické

43 Ke kontextu příběhu Samsona a Dalily ve středověkých textech Smith 1984, s. 23–26, srov. k tomu obsáhlou analýzu využití motivu v profánním kontextu Ressos 2014, s. 71–110.

44 Může jít o vyobrazení Aktaióna, čemuž by nasvědčovala scéna lovu a kuchání jelena, která se objevuje poblíž. Kdysi scénu určoval dnes zcela ztracený nápis, Dienstbier 2017d, s. 17.

45 Dienstbier 2018a, s. 135, kde jsou i podrobné argumenty k odmítnutí čtení, které nabídl Vítovský 2001, s. 98.

46 K pomíjivosti a nestabilitě zelené barvy, která se podle některých skladeb může doslova obrátit v seno, Dienstbier 2018a, s. 106.

47 Dienstbier 2017d, podrobněji pak v Dienstbier 2018a, s. 31–110. K starším interpretacím zejména Krása 1964 a Krása 1978b, s. 291–296.

48 Tovačovský z Cimburka 1539, s. CXIIIb.

z Vartemberka, tvoří protiváhu scénám Dalily stříhající Samsona, Adama a Evy či vrtkavé Fortuny přinášející nejen štěstí, ale i záhubu (obr. 12).[49] Dalším příkladem mohou být fragmenty někdejší výzdoby velkého sálu zámku v Poděbradech.[50] Místnost, na niž na jedné straně těsně navazovala část užívaná jako kaple, totiž zdobí i postavy milenců v zelených rozvilinách podávajících si písmeno „k“ či obrazy Samsona zabíjejícího lva a Davida bojujícího s Goliášem – oba biblické hrdiny pak můžeme chápat nejen v eschatologickém smyslu, ale i tak, jak to bylo v pozdním středověku obvyklé – jako oběti moci lásky: Samson byl v důsledku Daliliny proradnosti oslepen a David zase zhřešil kvůli krásné Batšebě.[51]

Velký sál blatenského hradu doplnila o něco později, patrně ale ještě za života Jaroslava Lva z Rožmitálu, dnes lépe zachovaná výmalba zelené světnice ve vstupní věži hradu. Kromě zmíněné heraldické galerie, v níž nechybí vizuálně akcentovaný erb Rožmitálů pozdvihovaný dvěma nahými ženami, najdeme i zde v zelených rozvilinách odkazy na hravou minne. Je to třeba nahá divá žena s loutnou, dravý pták

49 Podrobně Hrubý 2003, s. 54–67. Dílčí doplňky Nespěšná Hamsíková 2016, s. 267–272 a Dienstbier 2017d, s. 17.

50 Dienstbier 2018a, s. 136–137. K podobě sálu Záruba 2016, s. 381.

51 Smith 1995, s. 23–26. Oba nacházíme na některých vyobrazeních vztahujících se k moci žen, např. na tapiserii v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku (kolem let 1420–1430), Ressos 2014, s. 77, spolu jsou zmiňováni i v Tkadlečkovi, Šimek 1974, s. 69–70.

10/ Tzv. zelená světnice, pohled na vstup s loveckou scénou, výzdoba devadesátá léta 15. století, nástěnná malba. Žirovnice, zámek

11/ Paridův soud, devadesátá léta 15. století, nástěnná malba. Žirovnice, zámek, zelená světnice

s rolničkou (sokol?) klovající do jiného, menšího ptáčka či vyobrazení dalšího ptáka spojovaného s láskou, papouška.[52] Protikladem těchto bujných monochronních úponků vyrůstajících na jednom místě z dračí hlavy jsou větší scény vztahující se k Ježíšovu narození a obrazy světců (kromě sv. Markéty a Barbory to jsou světci oblíbení v šlechtickém prostředí, jako sv. Václav, sv. Jiří a sv. Deset tisíc rytířů). Vše pak kromě neznámé scény doplňují dva lovecké výjevy – jednou muž střílející ručnicí na ptáka hned vedle vstupu, podruhé větší obraz honu na jelena. Muž u vstupu do místnosti podávající lovci na ptáka pohár přitom patrně ukazuje i k funkci této prostory: postavy malované vedle vchodu, které nabízejí pohár a vítají tak vstupující hosty, se totiž v německých zemích objevují ve výzdobě hodovních sálů už od 13. století.[53] Blatenská zelená světnice tak nejspíš měla sloužit k pohoštění

52 K této symbolice dravého ptáka a papouška s analogiemi Dienstbier 2018a, s. 122–123.

12/ Samson a Dalila, 1532, nástěnná malba. Pardubice, zámek, Vojtěchův sál. Východočeské muzeum v Pardubicích

menší uzavřené společnosti, pro kterou by se nehodilo využít velký rytířský sál. Podobné malé místnosti, často umístěné v extrémních polohách hradních areálů, přitom známe i odjinud – tzv. soudnici v Jindřichově Hradci v horním patře někdejší samostatné věže, do níž bylo možné vstoupit jen po pavlači, malovaný sál v Červené baště na Švihově anebo menší malovanou místnost v západní baště zámku v Dolních Kounicích.

Výzdoba dosud vesměs opomíjené světnice na zámku v Dolních Kounicích přímo odkazuje k účelu, o kterém lze na Blatné, Švihově nebo Jindřichově Hradci jen spekulovat. Stěny poměrně malého prostoru, jemuž u vstupu vévodí obraz Ježíše rozmlouvajícího se Samaritánkou u studny, pokrývají zelené rozviliny s řadou nejrůznějších výjevů. Je zde panna s jednorožcem, bajka o lišce a čápu, lov na jeleny či zápasící dvojice mladíků (obr. 13).[54] Na stropě pak najdeme žehnající boží pravici obkrouženou latinským nápisem: „Ježíši Kriste, požehnej nám pití s jídlem. V tomto pokrmu budiž ti chvála Ježíši Kriste“.[55] Text tohoto požehnání dosvědčuje, že i výjev

53 Bonnet 1981, s. 79 a s. 89–90.

54 K malbám nejpodrobněji Dienstbier 2018a, s. 114–119; srov. s dosavadními zmínkami Záruba 2016, s. 391, a *Od gotiky*/ II 1999, s. 212, č. k. 82 (Jakub Vítovský).

55 „Potum cu(m) esu benedic nobis criste ihesu · In hoc esu sit tibi laus c[ri]ste ihesu ·“

56 Dienstbier – Faktor 2015.

se Samaritánkou, která po Ježíšovi žádá vodu, aby už nikdy nemusela žíznit, má být chápán spíše ve smyslu morálního podobenství než v bezprostředním eschatologickém kontextu. Objednavatel maleb, nejspíš důležitý Korvínův straník Jan Kropáč z Nevědomí a Bučovic, který hrad v době vzniku maleb někdy na konci osmdesátých a začátku devadesátých let 15. století držel, si podle všeho nedokázal odříci pozemské jídlo a pití, ale zároveň chtěl zdůraznit jejich nicotnost oproti věčným pravdám. Šalba a nicotné spory (čáp a liška) stejně jako prchavé zábavy (lov, zápas) stojí na malbách v protikladu k trvalému příslibu spásy, kterou nabízí Kristus — vedle panny s jednorožcem se v rozvilinách skrývají i další typologická zvířata, pelikán s mláďaty a patrně i fénix sedící v plamenech. Přesto je hravý, zábavný tón, v němž je toto poselství představeno, zásadně odlišný od toho, jak jsou komponovány cykly sakrální výmalby, kde pro výjevy z bajek prostor nezbyl a zápas dvou mužů sloužil jen coby memento varující před hněvem a z něj plynoucím zatracením.[56]

V podobném smyslu jako malby v Kounicích bychom ovšem měli chápat i jindřichohradeckou soudnici, jejíž strop analogicky jako na Blatné zdobí erby mocných šlechticů zasedajících v zemských úřadech, spíše než genealogické vývody majitele. Z výrazně poškozené výzdoby jsou dodnes patrné fragmenty postav řemeslníků nebo loveckých výjevů, lépe se dochovala bohužel jen scéna zemského a ptačího soudu. Podle čitelného nápisu musela vzniknout ještě před rezignací nejvyššího purkrabího Jana Jence z Janovic v roce 1502, tedy v době, kdy objednavatel maleb Jindřich IV. z Hradce zastával „pouze“ úřad nejvyššího komořího.[57] Tento fakt vyvrací, že by podnětem vzniku místnosti bylo až majitelovo povýšení do úřadu nejvyššího purkrabího po rezignaci a následné smrti Jana Jence. Zároveň to naznačuje, že podobně jako další zvířecí soudy je nutné i ten jindřichohradecký chápat spíše ve smyslu satiry každodenní reality než jako jakési zjevení božského řádu, o čemž spekulovala část starší literatury. Ptačí soud přitom představuje jeden ze symptomů tzv. obráceného světa,[58] který se uplatňuje třeba i v konceptu moci žen nebo na drobných droleriích žirovnických maleb, kde najdeme zajíce hrajícího na dudy, vedle kterého usedají v pokojném souladu vedle sebe pes a kočka.[59]

57 Nápis umístěný přímo pod postavou sedící pod nohama krále, což odpovídá tradiční čestné pozici nejvyššího purkrabího při zasedání zemského soudu, lze po doplnění jasně přečíst: „[J]an · Janowicz · a · z · Petrsspurky · / P[urgkra]bie · Prazsky“. Starší literatura, např. Royt 2010 nebo Vaněk 2009, s. 45–72, datuje malby bez znalosti obsahu nápisu až do doby po roce 1503.

58 K pojetí převráceného světa srov. Kunzle 1978; Coupe 1984; Jones 2002, s. 144–170. Interpretaci ptačího soudu jako „zjevení řádu“ odporuje i fragment malby umístěné výše na téže stěně, kde se vedle vyobrazení jakéhosi hradu či města podle všeho nachází podoba dvou milenců jedoucích na jednom koni, přičemž muž — jako na dalších podobných vyobrazeních — patrně držel na levé ruce sokola; srov. diskusi motivu níže.

59 Dienstbier 2017d, s. 11.

13/ Tzv. zelená světnice, pohled do klenby s malbami, kolem roku 1490, nástěnná malba. Dolní Kounice, zámek

PROFÁNNÍ KULTURA V ČECHÁCH A NAPŘÍČ EVROPOU

Ukazuje se tak, že výzdoba velkých i menších sálů čerpá ze stejné profánní kultury rozšířené napříč pozdně středověkou Evropou. Ta pak stojí za motivickými shodami, jichž si v tzv. zelených světnicích všiml i Josef Krása. Mezi topoi této kultury patřilo neustálé opakování příběhů konstatujících moc žen nad muži (jakkoli v každodenní realitě byla situace opačná) nebo sílu vrtkavé a nevyzpytatelné lásky. Ta je často nahlížena ambivalentně a výjevy Paridova soudu, Judity s Holofernem či Samsona s Dalilou ukazují, že se může snadno stát mužovou zhoubou. Jak vysvětluje kontext maleb nebo přímo i nápisy v Červené baště na Švihově, láska pomíjí stejně snadno jako veškeré ostatní světské radosti: turnaje, honitby, zápasy a veselé hodování.[60] Tyto motivy prostupují i dobovou literaturou. Stížnosti na vrtkavost a zároveň zhoubnou moc milostného citu najdeme v Tkadlečkovi i v Kronice trojá-

ské, o níž víme, že se na hradech pohusitské epochy skutečně četla.[61] Jiným vyjádřením těchto myšlenek jsou skladby Hynka z Poděbrad v Neuberském rukopise Národního muzea. Kvalita několika vzácně dochovaných iluminací tohoto dnes bohužel vyřezaného manuskriptu jasně dokazuje, že musel být určen pro nejvyšší šlechtické kruhy, snad přímo pro pány z Rožmberka, jejichž knihovnou prošel minimálně na konci 16. století.[62] Hynkovy skladby kromě dalších předloh úzce vychází ze žánru Minnereden, alegorických skladeb vztahujících se k nejrůznějším aspektům lásky, které známe z německých zemí.[63] Typická ambivalence, kdy jsou radosti lásky na jedné straně vyzdvihovány, ale vzápětí se naráží na obtížnost jejich realizace, nechybí třeba ve Stesku na ženitbu nebo v Májovém snu. Zároveň se v soudobé šlechtické literatuře setkáme i s vypjatou alegorizací, jako u Hynkova Sporu Neštěstí se Štěstím nebo koneckonců i u Hádaní Pravdy se Lží Ctibora Tovačovského.

Tyto myšlenky samozřejmě nacházely ohlas nejen v nástěnných malbách, ale i v dílech uměleckého řemesla.[64] V tomto smyslu lze upozornit třeba na tzv. Eliščin pás z Muzea východních Čech v Hradci Králové z druhé poloviny 15. století (obr. 14), který nese nápis „na tom swietie zadna gyna“, později doplněný na spodní straně dalšími neuměle vyškrábanými verši: „Neniet diw, ze tuzim, neb ze wssech naykrasse sluzim. Moy mily, netuz mnoho, Acz chcess vssak mass pro koho“ a „Milugi tie nez, Nemohu p(ro) twu lez.“[65]

Důležitým faktorem byla i sociální prostupnost těchto konceptů. Obrazy turnajů nebo loveckých zábav se neobjevovaly jen na uměleckých dílech objednávaných šlechtici, ale běžně se nacházejí i v městském prostředí. Najdeme je tak i na dochovaných nástěnných malbách, jako jsou třeba ty v Gablerově domě (čp. 507) v Chebu (obr. 15), kde se v rámci výjevu lovu na jelena setkáváme s dvojicí milenců jedoucích na jednom koni.[66] Podobné dvojice, podle zahraničních obdob patrně obrazy harmonického vztahu muže a ženy, se nachází i na malbách na Žirovnici a později ve výzdobě již renesančních sálů v Telči či Budyni nad Ohří.

Stejné motivy, které spojujeme s dvorskou kulturou zelených světnic, se však vyskytují i na reliéfních komorových kachlích, jež často kvalitou výtvarného projevu dvakrát nevynikají. Snad právě proto tento druh výtvarných památek

60 Srov. odlišný pohled Jana Chlíbce na tyto malby v tomto svazku s. 461–462, podle něhož jsou nápisy pozdější. Obecný typ písma k dataci nestačí, protože humanistická kapitála byla v Čechách kolem roku 1500 již užívána, jak dokazuje deska v hejtmanském domě na Křivoklátě z roku 1493, srov. Kuthan 2010, s. 129, nebo portál na zámku v Moravské Třebové z roku 1492, srov. Roháček 2007, s. 32. Navíc, i kdyby nápisy vznikly později, muselo by se tak stát v době poměrně blízké vzniku maleb (určitě ještě v 16. století), a nápisy byly profesionálně, tj. plánovaně, provedeny, tudíž ukazují kontext, v němž byly výjevy v místnosti tehdy chápány. Chlíbec zde v pokusu vyložit malby jako jakési výchovné pomůcky navazuje na starší pojetí Jakuba Vítovského, srov. Vítovský 2008 nebo *Od gotiky*/ II 1999, s. 212, č. k. 82 (Jakub Vítovský), který v těchto prostorách viděl jakousi „cvičebnu“ pro šlechtický dorost. Proti tomu však stojí skutečnost, že o něčem takovém zahraniční literatura i prameny vztahující se k doslova stovkám zachovaných i nezachovaných maleb s profánní tematikou mlčí.

61 Srov. Šimek 1974, s. 69–70. Jak je uvedeno na přípisku v rukopise Královské kanonie premonstrátů na Strahově, DG III 7, f. 116r: „dalo sie toto pocztenye leta yakoz sie nahorzie pyssie [tj. 1475, pozn. J. D.] w nediely przide wssiemy swatymy nahradie na petrspurczie“ čili někdejším sídle už zmíněného Jana Jence z Janovic. Další rukopis Kroniky trojánské v pražské Národní knihovně, XXIII D 1, pak podle explicitu na f. 188v vznikl v roce 1441 pro jiného významného šlechtice, Pavla z Jenštejna.

62 Praha, KNM, V E 39, 1 A c 100. K rukopisu a autorství jeho skladeb Pelán 1996, kde je i starší literatura.

63 K definici žánru Brandis 1968, s. 1–18. Souvislost se skladbami Hynka z Poděbrad postřehl už Trost 1976.

64 Signifikantní je v tomto skutečnost, že v zásadní knize Homolka — Krása — Mencl 1978 zůstalo umělecké řemeslo vesměs opomenuto.

65 Cechner 1904, s. 75–77.

66 Dienstbier 2017d.

zájmu historiků umění vesměs dosud uniká, byť i zde lze sledovat pozoruhodné způsoby přenosu vizuálních kompozic třeba i s pomocí dobové grafiky. V každém případě však obraz turnajových bojovníků, lovecké náměty nebo postavy milenců odpovídající námětům spojovaným s minne patřily i v městské kachlové produkci k oblíbeným motivům.[67]

Jsou to přitom právě soubory kachlů, které náleží k relativně nejčetnějším pozůstatkům obrazových cyklů v profánním prostředí. Jakkoli rekonstruovat kompletní programy jednotlivých kamnových těles vesměs nedokážeme, zdá se, že se v jejich výzdobě mísily jak náměty profánní, tak i sakrální, jak to známe ze zelených světnic a obecně z maleb v profánním prostředí. Tento kaleidoskopický ráz, který některé badatele vede až ke skepsi, nakolik dokážeme popsat jeho smysl,[68] je jedním z podstatných rysů toho, co lze jako profánní umění označit. Jak jsem napsal hned na začátku této stati, hranice mezi sakrálním a profánním v podstatě neexistovala — i při veselém popíjení a hodování v malovaném sále tak hosty napomínaly k uměřenosti obrazy Krista nebo světců a ze zelených rozvilin se vedle sebe mohli hned vynořit jak Spasitel, tak zápasící nazí chlapci, patrně symboly štěstí odkazující k naději na potomstvo.[69] Profánní tak doslova metamorfuje v sakrální a naopak, což lze pozorovat

67 *Gotické kamnové kachle* 2013, s. 78; Havlice — Kypta 2017, s. 138–145.

68 *Gotické kamnové kachle* 2013, s. 38

69 To je dosud nepovšimnutý aspekt výzdoby tzv. studiola Jana Smíška v kutnohorském Hrádku, kde se zápasící nazí chlapci objevují hned vedle vyobrazení Ježíška podle Schongauerovy grafiky Salvator Mundi. Spasitelova podoba přitom stojí přímo na jedné z rozvilin, které se vinou směrem ke chlapcům. K významu nahých dětí s odkazy na další literaturu Dienstbier 2018a, s. 109.

14/ Tzv. Eliščin pás, druhá polovina 15. století, zlacené stříbro. Muzeum východních Čech v Hradci Králové

15/ Pár jedoucí na lov na jednom koni, kolem roku 1500, nástěnná malba. Cheb, Gablerův dům (čp. 507)

nejen na malbách, ale i na dílech uměleckého řemesla. Stejně tak jako zapínání opasku mohlo vést k modlitbě, mohla být modlitba i součástí honosné hostiny, jak ukazuje výzdoba dvaceti čtyř lžic, které se do královehradeckého muzea dostaly spolu s Eliščiným pásem. Každou ze lžic zdobí emailový nebo rytý nápis, který strávníkovu mysl obracel i v době hodování přímo k Bohu a jeho přikázáním.[70] Lžíce, pásek i nástěnné malby tak ukazují jednu z podstatných funkcí výzdoby v profánním prostředí, a to upozorňovat na pravou, od přirozenosti čili božím řádem danou podobu věcí a správné morální postoje. Do jisté míry tak bylo lhostejné, zda k tomuto účelu posloužil veselý příběh o Neidhartově „fialce“, bajka o lišce a čápu anebo podobenství ze života Krista.[71]

70 Lžíce jsou vyzdobeny emailovými a rytými nápisy s modlitbami jako: „Ave maria gratia plena dominus tecum“, „Pan[e] boze smilui se nad nami [h]rzis[sny]mi amen“, „Buoh ma nadege“ ale i přímo se vztahujícími k jídlu: „Pane boze racz zdarziti k tomuto gedlu kdoz gesti.“ Cechner 1904, s. 77–78.

71 Tento přístup samozřejmě vůbec nebyl po chuti těm, kteří volali po zintenzivnění duchovního života, srov. k tomu kritiku Husovu a její diskusi Dienstbier 2017c, s. 438 a 449.