

ČESKÁ VERZE ČLÁNKU VAIN AND TRANSITORY LOVE. MURAL PAINTINGS IN THE ŽIROVNICE CHAMBER AND MURAL DECORATION IN LATE GOTHIC SECULAR INTERIORS, *UMĚNÍ* LXV, 2017, Č. 1, S. 2–25

**JAN DIENSTBIER**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ, UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

## **Marná a pomíjivá láska**

### Nástěnné malby žirovnické světnice a výmalba pozdně gotických světských interiérů

Připsáno památce Josefa Krásy

Ve výzdobě pozdně gotických světských interiérů hraje výjimečnou roli zelená barva. Právě tato barevná dominance, uplatňující se především v nejruznější vegetabilní výzdobě, stojí za tím, že se pro typ světské profánní výmalby v českých dějinách umění prosadil pojem „zelená světnice“. Termín je běžně používán od doby, kdy jej roce 1964 zavedl tehdy mladý historik umění Josef Krása.<sup>1</sup> Spojil tak několik tehdy 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 památky, jako malby v Červené baště na Švihově, v nichž se sice zelená barva příliš neprosazuje, ale u kterých konstatoval, že se k ostatním malbám „*námětově přimykají*“. Označení, původně vycházející z historických pramenů, se tak stalo uměleckohistorickým pojmem provázaným i s obsahem maleb. Naopak prameny vztahující se k dochovaným prostorům spíše ukazují, že tato označení původně jednoduše reflektovala převládající barevné řešení místnosti bez ohledu na funkci nebo námět.<sup>2</sup>

To přesto neznamená, že by Krásova koncepce byla umělá a nepatřičná. Naopak. Námětové shody, kterých si v článku všiml, později potvrdilo i následující bádání, a to i u nově odkrytých památek, jež v roce 1964 ještě znát nemohl. Rozsáhlý soubor profánních maleb zahrnutých pod názvem „zelená

<sup>1</sup> Josef Krása, Nástěnné malby žirovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, *Umění* XXI, 1964, s. 496–512.

<sup>2</sup> O „zelené“ světnici mluví prameny mezi lety 1504–1512 na Zvíkově, viz August Sedláček, *Hrady a zámky, Hrady, zámky a tvrze království Českého 11. Prácheňsko*, Praha 1897, s. 35, přitom jde patrně o dnešní tzv. svatební síň se zelenou dekorací a tančícími páry. V Jindřichově Hradci je zase od druhé poloviny 16. století doloženo označení „*stavení zelených pokojů*“, které se vztahovalo ke křídlu zámku, v němž je tzv. soudnice i další, dnes výrazně poškozené malované prostory, viz Josef Novák, *Zámek jindřichohradecký, Jindřichův Hradec* [1905], s. 50.

světnice“ publikoval Vratislav Nejedlý a k pojmu se přihlásili i polští nebo slovenští badatelé.<sup>3</sup> Naopak v sousedním, umělecky blízkém německém prostředí pojem „zelené světnice“ ve významu, který mu svým zakladatelským počinem Krása vtiskl, v zásadě neexistuje. Německá umělekohistorická literatura sice nepominula nejrůznější vegetabilní dekorace (*Rankenmalerei*), ale obvykle je zkoumala jako formální fenomén nezávisle na funkci místnosti a smyslu výmalby. Především sem pak zahrnuje i sakrální objekty, které jsou českému významu pojmu „zelená světnice“ tradičně vzdáleny.<sup>4</sup>

Snad i proto nedávno došlo také u nás k zpochybnění smyslu Krásova pojmu.<sup>5</sup> Jistě lze přitom souhlasit, že označení „zelená světnice“ je v tomto smyslu omezující a do jisté míry arbitrární. Zůstává však otázka, která zaujala již Krásu: Co stojí za touto námětovou homogenitou a jaká je její příčina?

V následujícím textu se pokusím na tuto otázku odpovědět a vyhnout se zároveň poněkud vágním pojmům, jako je rytířská kultura, šlechtická reprezentace nebo vztah pozdně středověkého člověka a přírody. Žádný z těchto konceptů nedokáže totiž vysvětlit zářející podobnost mezi dochovanými památkami u nás i v zahraničí, nebo odhalit pravidla konkrétní volby zobrazovaných scén. Ve svém navrhovaném interpretačním modelu se opřu o podrobnou analýzu maleb, kterým v roce 1964 Josef Krása věnoval zásadní pozornost, „Zelené světnice“ na zámku Žirovnice.<sup>6</sup>

## Zelená světnice na Žirovnici

Vznik výmalby na Žirovnici je spojen s pozoruhodnou postavou Vencelíka z Vrchovišť, který hrad koupil v roce 1485 od zemanů z Lukavce. Byl to jeden z důležitých kroků jeho strmé kariéry. Vencelík 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.<sup>7</sup> Držba měšťských živností jim však navzdory rychle narůstajícímu bohatství dlouho

<sup>3</sup> Vratislav Nejedlý, K dobovému smyslu jihočeských zelených světnic, *Umění* XLI, 1993, s. 206–209. – Idem, K významu scény ze zvířecích bajek v Zelené světnici blatenského hradu, *Umění* XXVII, 1979, s. 81–82. – Samuel Gumiński, Zelená světnice v Lehnicích a její české vzory, *Umění* XXXVI, 1988, s. 560–564. – Peter Megyesi, Ikonografia svätca na maľbe v Thurzovom dome v Banskej Bystrici, *Pamiatky a Múzea* I, 2014, s. 5–9. Přehled nejrůznějších pozdně středověkých maleb s touto tematikou na českých hradech a zámcích nedávno provedl František Záruba, Příspěvek k malířské výzdobě hradů v Čechách v době pohusitské, in: Magdaléna Nespěšná Hamsíková (ed.), *Ecclesia docta. Společensví ducha a umění*, Praha 2016, s. 380–407.

<sup>4</sup> Je to patrné při srovnání Krásova konceptu, viz například Josef Krása, Bemerkungen zur nachhusitischen Wandmalerei in Böhmen, in: Alicja Karłowska-Kamzowa (ed.), *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, Poznań 1977, s. 109–124, zvl. s. 110, 121–122 s přístupem německých badatelů 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, s. 223–229. – Angelica Dülberg, Die sogenannte Schatzkammer im Kaufmannshaus Untermarkt 5 in Görlitz. Zur Ikonographie der illusionistischen Wandmalereien vom Anfang des 16. Jahrhunderts, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXVIII, 2001, s. 133–158. – Eadem, Die illusionistischen Wandmalereien in der so-genannten „Schatzkammer“ des Hans Frenzel in Görlitz, in: Tomasz Torbus (ed.), *Die Kunst im Margrafsamt Oberlausitz im Zeitalter der Jagiellonenherrschaft* (edd.), Ostfildern 2006, s. 149–162. – Erika Kustatscher – Angelika Möller – Roland Möller – Helmut Stampfer, *Jöchlsturm in Sterzing*, Innsbruck–Bozen 1992, s. 117–122. K českým a slovenským příspěvkům založeným na německých publikacích viz Eva Ďurdiaková, Slovenská neskorogotická ornamentálna nástenná maľba v profánnej architektúre, *Ars* V, 1971, s. 121–144, nebo Jan Dvořák, *Pohusitské nástěnné malířství v Čechách* (disertační práce), FF UK, Praha 1951.

<sup>5</sup> Martin Vaněk, *Reprezentace prostory Jindřicha IV. z Hradce* (diplomová práce), FF MU, Brno 2008, s. 71–72. S tím souhlasí Robert Šimůnek, *Reprezentace české středověké šlechty*, Praha 2013, s. 339, pozn. 27.

<sup>6</sup> Pojem „zelená světnice“ budu používat v následujícím textu pro jednoduchost bez uvozovek a s malým počátečním písmenem. U žirovnického sálu jde o zavedený termín, dobové označení v pramenech však chybí.

<sup>7</sup> Vycházím zde z práce Evy Matějkové, Kutnohorský patricijský rod „Z Vrchovišť“ v jagellonské době, *Východočeský sborník historický*, 2012, sv. 21, s. 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 František Devoty, *Popsání založení, zvláštní pobožnosti, a života swattosti, mnohým nešťastným osudům podrobené, bývalé*

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.<sup>8</sup> Žirovnice se mezitím stala centrem rychle se rozvíjejícího Vencelíkova panství, které rozšířil v roce 1493 zakoupením Třešti a v roce 1503 i Stráže nad Nežárkou. Rychlý vzestup pánů z Vrchovišť se 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.<sup>9</sup> Úpadek moci rodu byl bezodkladný. Už krátce po smrti Vencelíkova syna Petra jsou v roce 1544 zadlužené Žirovnice prodány pánům z Gutštejna.

Mladší přestavby naštěstí Žirovnici zásadně neproměnily, a tak hradní areál dodnes zůstal pozoruhodným dokladem unikátního povýšení někdejšího horního podnikatele na šlechtice. Na svou dobu moderní, pozdně gotická rezidence, v níž Vencelík žirovnický hrad proměnil, je pozoruhodná především malířskou výzdobou. Navzdory zchátrání v 19. století a na začátku 20. století se v objektu zachovalo několik celků nástěnných maleb. Z dochovaných zbytků vyplývá, že malby 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. 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.<sup>10</sup>

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

---

*řehole Cystericyenské*, Praha 1824, s. 73. Srov. Helena Štroblová, Kutnohorský podnikatelských patriciát a erbovní páni z Vrchovišť, *Časopis Národního muzea, Řada historická*, 1992, sv. 161, č. 1–2, s. 8–13.

<sup>8</sup> 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, *Archiv český* XXXIII, ed. Jaromír Čelakovský, Praha 1908, č. 5464, s. 120 a č. 5415, s. 75–76.

<sup>9</sup> V literatuře se neustále opakuje už Sedláčkův omyl, že Vencelík zemřel až 1518, například Šimůnek (pozn. 5), s. 257. Prameny však o něm již v roce 1515 hovoří jako o nebožtíkovi, *Archiv český* XIX, Praha 1908, č. 2691, s. 386. Ještě v roce 1513 zapisuje svému synovi Třešť jako svobodný statek do moravských zemských desek.

<sup>10</sup> Malby například spojuje jednotný systém podkreseb bravurně provedených nervně vedenými tahy, v kresbě jsou charakteristické kulové oči postav, které malíř teprve později zakrýval barevnou modelací. Typický je i motiv uříznutého stromu, z jehož pahýlu raší další větve. Ten se objevuje jak v zelené světnici, tak i na podstatně více poškozených malbách v předsálí.

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.<sup>11</sup> 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 heraldicky zdůrazněn, tentokrát znakem s moravskou šachovanou orlicí dochovanou dnes z větší části pouze v podkresbě. Znak mezi sebou drží dva heroldi pojetí jako bojovníci.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> Hůře dochované 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 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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? Josef Krása se pokusil obrazy vysvětlit psychologickým portrétem Vencelíka coby zbohatlíka snažícího se proniknout do šlechtického stavu. Tato psychologizace však v textu článku dospěje až k jakémusi sociologickému portrétu 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

<sup>11</sup> Vzhledem k poškození maleb kolem dveří není jasné, zda nechybějí další asi dva znaky. Erby se dosud pro poškození a barevné změny nepodařilo určit, Vladivoj Tomek, Heraldické památky Žirovnice, *Heraldická ročenka*, 2006, s. 87–113 spekuluje o rakouském, uherském a českém znaku. Hierarchie řazení znaků však zcela neodpovídá.

<sup>12</sup> Žirovnice stojí na samé hranici mezi Moravou a Čechami, ale stále ještě v Čechách. Přítomnost znaku by proto mohla odkazovat na Vencelíkovo třeštské panství, které už bylo na Moravě. Měla snad být Třešť centrem Vencelíkova rozsáhlého majetku?

<sup>13</sup> Béatrice Hernad (ed.), *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel* (kat. výst.), München 1990, s. 288–289, kat. č. 102.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Exemplum se v zahraniční literatuře nazývá též „*Old Woman as Trouble Maker*“, Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales*, Helsinki 2004, s. 155, č. 1353, srov. též pozn. 26.

Švihově a Blatné. 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 souvislosti Paridova soudu.<sup>16</sup> Scéně Bába je horší než čert, kterou Krása tehdy ještě nerozpoznal, tak mimo jiné ve výkladu alegorických protikladů zůstává jen role marginální satiry.

## Moc žen a alegorie lásky

Juditin biblický příběh však nebyl v pozdním středověku chápán jen jako alegorie statečnosti. Často nabýval i radikálně odlišného významu, když býval interpretován v kontextu kritiky přílišné moci žen nad muži (*Weibermacht*). Domnívám se, že právě tento koncept je jedním ze základních principů, na nichž stojí výzdoba žirovnické zelené světnice. Patriarchální středověká společnost byla obavou o zmatení rolí mezi tradičně dominantním mužem a jemu podřízenou ženou doslova posedlá. Namísto rovnosti pohlaví byla ideálem podřízená 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. Na tomto principu stojí celá řada příběhů od Tristana a Lancelota, coby předních rytířů artušovského cyklu, až po Parida a Troila z románu o Tróji. Nejméně od 13. století je tento koncept silně patrný i v dobovém umění a postupně se na jeho základě vytváří kanonizovaná ikonografie.<sup>17</sup> Snad nejtypičtějším se stává obraz filosofa Aristotela, jehož Alexandrova milenka Phyllis svedla a osedlala jako koně. Často se však v tomto kontextu objevují i další vyobrazení: Dalila stříhající Samsonovy vlasy, stárnoucí Šalamoun přemluvený svými mladými ženami k idolatrii, Vergilius, jehož nechala milenka viset v koši k posměchu všem Římanům, anebo právě příběh Holoferna, který přišel o hlavu pro půvaby biblické Judity.

Jednotlivé obrazy ilustrující erotickou moc žen bývaly často sesazeny do větších celků spojených právě tímto motivem. Jde o jev s celoevropským dosahem. Scény moci žen zdobí francouzské slonovinové skříňky, německé tapiserie a *minnekästchen*, italské manželské truhly zvané *forzieri* (v literatuře též nazývané *cassone*), malé skříňky *forzerini*, podnosy pro rodičky *deschi da parto* i pozdější majolikovou keramiku. Nechybí však na celé řadě dalších předmětů od reliéfních kachlí přes formičky na sušenky a perníky až po nejrůznější deskové hry. Často přitom šlo o předměty předávané při svatbě, které se

<sup>16</sup> Josef Krása, Nástěnná malba, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 256–314, cit. s. 291–293. V těchto pozdějších příspěvcích Krása tíhl k opakování svých starších závěrů, srov. též Josef Krása, Nástěnné malířství, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 567–578, cit. s. 569.

<sup>17</sup> Susan L. Smith, *The Power of Women. A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia 1995.

stávaly jakýmsi materiálním vyjádřením svazku.<sup>18</sup> V tom smyslu najdeme tuto tematiku i na nástěnných malbách, například na scénách z kostnického domu U vřetene, kde byly jednotlivé výjevy s muži podléhajícími silným hrdinkám seřazeny v medailonech vedle sebe na jedné ze stěn domu.<sup>19</sup>

Na Žirovnici nejsou jednotlivé výjevy svázány tak těsně jako v domu U vřetene (ostatně i zde šlo jen o jednu z malovaných stěn tohoto objektu a výzdoba tu byla mnohem komplexnější), ale spíše volněji. Přesto je provázanost s konceptem moci žen a dvorské lásky, respektive *minne*, jasně patrná.<sup>20</sup> Stejnou logiku řazení scén najdeme už třeba ve 13. století, kdy se na slonovinových skříňkách volně objevují příběhy demonstrující moc žen nad muži a další výjevy odkazující na sílu lásky obecně – například dobývání hradu lásky, rytíř osvobozující dámu ze spárů divého muže nebo příběh Pyrama a Thisbe.<sup>21</sup> V tomto smyslu tedy tvoří na Žirovnici významový celek zobrazení Juditina příběhu, Paridův soud, exemplum o Bábě a čertu, ale nejspíš i výjev spojovaný Krásou s Šalamounovým soudem.

Do konceptu moci lásky patří především výjev Paridova soudu, což podporují i erotismy v podání celého výjevu. Ten odpovídá dobově nejpopulárnějšímu zpracování příběhu v Trojanské kronice. Paris zprvu odmítá „*Merkuriáše*“, který mu ve snu přivádí bohyně, aby rozsoudil, která z nich je nejkrásnější a náleží jí jablko, „*leč by ty se bohyně nahé přede mnú okázaly, abych, všechny údy jich opatře, pravý súd mohl vydati*“.<sup>22</sup> Svým požadavkem stanovuje hodnotový systém založený na tělesné kráse, na jehož základě zvolí mezi nabídkami bohyní – Juno slibuje Paridovi moc, Pallas moudrost a Venus lásku.<sup>23</sup> Podobně jako u Herkulovy volby mezi ctností a rozkoší jde i u Parida o osudovou volbu, avšak s rozsáhlejšími důsledky – otevírá se cesta k záhubě celé Troje. Láska vítězí nejen nad Holofernem, ale i nad nešťastným Paridem, který se stane příčinou záhuby rodného města. Pozemská láska (*amor*, *minne*) bývala v literatuře i výtvarném umění vykreslována jako důležitá hodnota odpovídající životní roli šlechtice, zároveň však často vedoucí do záhuby. V samotné Trojanské kronice se tento syžet opakuje hned několikrát: například Helena se stává konečnou příčinou záhuby Parida, Briseida Troila a Polixena Achilla.<sup>24</sup> „*Neb jest ten obyčej horlivých milovníkuov, že milováním jsúce oslepeni, cti i všech puotek nešetříe, než jedno toho vši pilností hledají, aby milíčkám svým se slibili, všeho dobrého*

<sup>18</sup> O italských truhlách a skříňkách se vyjadřuje a odkazuje na další literaturu Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth Century Art*, New Haven 2014, s. 111, 117. K německým *minnekästchen* Jürgen Wurst, *Reliquiare der Liebe Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum* (disertační práce), Ludwig-Maximilians-Universität München 2015, s. 196–203. U tapisérií německého původu je situace složitější, ale u řady příkladů k tomu poukazuje především přítomnost alianční heraldické výzdoby, srov. Anna Rapp Buri – Monika Stucky-Schürer, *Zahm und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, s. 83.

<sup>19</sup> Tato část nástěnných maleb byla bohužel zničena a je známá jen z kopií 19. století, viz Werner Wunderlich, *Weisbilder Al Fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus „Zur Kunkel“*, Konstanz 1996, s. 113–156.

<sup>20</sup> Označení dvorská láska není úplně šťastné, protože koncept byl pěstován v širších šlechtických i měšťanských kruzích. Z různých variant celoevropského fenoménu je české situaci nejbližší německý koncept *minne*. Srov. Walter Blank, *Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*, Stuttgart 1970, s. 45–47.

<sup>21</sup> Smith (pozn. 17), s. 168–186.

<sup>22</sup> *Kronika trojanská*, ed. Jiří Daňhelka, Praha 1951, s. 68.

<sup>23</sup> V rukopise XVII B 6 Národní knihovny v Praze, z něhož pořídil svůj přepis Daňhelka (pozn. 22), je chyba v přepisu – 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 „*ze wssiech nayumieleysseho*“. 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.

<sup>24</sup> *Kronika trojanská* (pozn. 22), s. 171–172.

*zapomenúce*, "povzdechne si v souvislosti s osudem zamilovaného Achilla autor české verze Trojanské kroniky.<sup>25</sup>

Variaci na téma lásky a jejího neodbytně se vracejícího konce však představuje i exemplum Bába je horší než čert zpodobněné na Žirovnici v okenní špaletě. Příběh, k němuž odkazuje a který bývá v české literatuře ne zcela přesně spojován s pohádkou slovanského původu, se totiž také vztahuje k lásce.<sup>26</sup> Dábel chce, zprvu neúspěšně, rozbít manželství dvou milujících se mladých lidí, a ze zoufalství si proto najme babiznu popisovanou jako starou děvku, aby mu pomohla. S odkazem na své zkušenosti baba namluví muži, že ho žena chce zabít, a jeho se zmocní strach. Ženu pak vystraší, že muž ji chce opustit, protože má jinou. Má mu proto ve spánku uříznout vlas coby součást lektvaru lásky. Když se potom v noci nešťastnice sklání s nožem v ruce nad mužem, aby mu potají vlas uřízla, vystrašený a podezíravý mladík pod vlivem stařeniných lží svou ženu zabije, a tím je konečně vyplněno ďáblovo přání. Dáblův odpor ke stařeně (anebo snad obava z ní?) konečně získá vizuální formu, když ji slíbené boty raději podává na tyči.<sup>27</sup> Na žirovnickém vyobrazení je však důležitý i fragment dalšího výjevu, který kdysi zdobil zeď přímo naproti obrazu s babiznou. Z fragmentů je patrné, že zde byl vyobrazen milenecký, líbající se pár doprovázený dnes prázdnými nápisovými páskami. Třebaže náplň této scény není možné pro chybějící partie přesně určit (šlo o předchozí část příběhu s babiznou, nebo byl pár traktován samostatně?), kontrast výzdoby na obou protilehlých stěnách okenního výklenku nelze popřít. Jistě nebyl náhodný, ale opět akcentoval výše uvedený význam.

K těmto třem vyobrazením, která jsou všechna variací na nestálost lásky, lze připojit dle mého názoru i čtvrtou scénu považovanou za Šalamounův soud. O ten zde totiž v určité nejde. Scéna představuje čtyři postavy – dva muže, staršího a mladšího, a dvě ženy, které doprovázejí dvě děti. Obě děti jsou zjevně živé, mladík není hierarchicky nijak odlišen od staršího muže, který by, byť mu chybí jakékoliv atributy moci, měl být králem Šalamounem. Ve scéně navíc schází i jakékoliv další skutečnosti, které by předpokládané biblické ikonografii měly nasvědčovat (například meč, jímž mělo být živé dítě rozetnuto, nebo Šalamounův trůn). Naopak výraznou část kompozice tvoří velké, dnes bohužel prázdné nápisové pásky. Ty jistě sloužily k přesné identifikaci vyobrazeného výjevu, takže bez jejich znalosti bude stěží kdy možné potvrdit, zda jakýkoliv návrh na určení scény odpovídá původnímu záměru. K určení námětu vede cesta jen přes srovnání s dalšími památkami. Domnívám se, že záhadné žirovnické scéně velmi dobře odpovídá transfer nástěnné malby uložený v innsbruckém Ferdinandeu, původně pocházející z domu v tyrolském Hallu.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>26</sup> Zuzana Plátková, Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiši, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 4, Příspěvky k dějinám umění* III, 1980, s. 137–181, která na spojitost přišla, vychází z práce Karel Horálek, Orientální prvky v slovanských pohádkách, *Český lid* LV, 1966, s. 92–101. Ten se však soustředil na různé slovanské verze a neuvádí, že stejný příběh dobře znal například i Martin Luther. Sředověká vyobrazení příběhu se pak neobjevují pouze v sousedním Polsku, ale mnoho jich najdeme zejména ve Švédsku. K problematice připravuji samostatnou studii.

<sup>27</sup> Takto je traktován příběh u Martina Luthera, *Colloquia oder Tischreden doctor Martini Lutheri*, ed. Johannes Aurifaber, Frankfurt 1593, s. 310–311. K tomu, jak je příběh postaven na prchavosti lásky, srov.: „*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 Frauwen fürchtet und alles böses besorget.*“

<sup>28</sup> Nástěnné malby z domu Rosengasse 6 jsou dnes uchovávány v transferech na ve Ferdinandenmuseum v Innsbrucku, srov. *Mittelalterliche Wandmaleteri in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation* (kat. výst.), Wien 1970, s. 51–52. – Heinrich

Scéna se nacházela v malované komoře jednoho z nejvýstavnějších hallských měšťanských domů. Někdejší soubor maleb obsahoval vyobrazení sedící nahé ženy, Šalamounův soud a další obrazy. Mezi nimi i scénu se dvěma muži, dvěma ženami a dvěma dětmi velmi podobnou té na Žirovnici, třebaže mezi oběma malbami jsou i jisté rozdíly. V Hallu jsou děti nahé, hrají si s dřevěnými koníky a oba muži přicházejí ke scéně z jedné strany, zleva. Význam hallské scény známe jen díky poškozenému nápisu, který představuje konverzaci mladíka s jednou z žen. Mladík se ptá, čím jsou děti s tak rytířským urozením / chováním, na což žena odpovídá, že děti jsou „naše“ (tj. žen) a „našich mužů“ (?). 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 toho byl výjev určen jako alegorie manželského a nemanželského původu. Domnívám, že stejná scéna byla vymalována i na Žirovnici. Zřejmý rozdíl mezi věkem obou mužů, stejně jako mladíkova ruka natažená za zadek první ženy, zatímco druhá žena a starší muž jsou si více vzdáleni, naznačuje, že mohlo snad jít o jakousi variaci na oblíbené téma nerovného páru či rozdílu mezi mládím a stářím. V každém případě by však tento význam dobře zapadal i do navrženého schématu výmalby odkazujícího k proměnlivosti a pomíjivosti lásky.

### Žánrové malby a alegorie pomíjivosti

Jak ale do tohoto celku zapadají žánrové scény turnaje, lovu a konečně i veduta Žirovnice? Nejdříve věnujme pozornost vyobrazení lovu. Už jinde jsem upozornil na význam tzv. komentářových šašků, kteří se objevují v pozdně středověkém umění velmi často a jejichž přítomnost upozorňuje na možnou inverzi významů zobrazeného děje.<sup>29</sup> Právě takto je nutné chápat šaška s bubínkem. Tento výjev se ze zádveří vztahuje k hlavní lovecké scéně. Na vpád absurdního, převráceného světa upozorňuje nejen šašek, ale i drobná postavička zajíce s dudami přímo pod ním a scéna se psem a kočkou, kteří jsou vyobrazeni, jak v poklidu stojí vedle sebe. Kromě zjevné absurdity zvířete s hudebním nástrojem je nutné poukázat na erotický význam dud.<sup>30</sup> Podobně i dvojice psa s kočkou byla podle vzorců přirozeného chování chápána antagonisticky, a stala se dokonce základem přísloví „*souhlasit spolu jak pes s kočkou*“.<sup>31</sup> Bývala proto i u nás vyobrazována ve věčném zápasu mezi sebou.<sup>32</sup> Naopak harmonický vztah obou zvířat mívá alegorický význam ve smyslu převráceného světa, jak lze doložit například na vlámském obraze kuchyně se třemi ženami pocházejícím ze začátku 17. století a 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

---

Hammer, *Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* V (XIX), 1928, s. 135. Mladík se ptá: „*Sagend. uns. ir. frawen. zart. wes. sind. die. kind. von. [h]ocher. art*“. Žena odpovídá: „*Die. kind. send. unser. kind. und. unse[r]. man/ne [---]es. synd. und. das. kumpt. alz. vo(n). rechter. Ee. rat [---].*“ Srov. též přepis Stefan Matter, *Reden von der Minne*, Tübingen 2013, s. 517. Děkuji Janu Honovi za jeho konzultace ohledně různých možných významů poškozeného staroněmeckého nápisu.

<sup>29</sup> Jan Dienstbier, *The Image of the Fool in Late Medieval Bohemia*, *Umění* LXIV, 2016, 354–370. Pojem je přejet z Malcolm Jones, *The Secret Middle Ages*, Stroud 2002, s. 119.

<sup>30</sup> Jones (pozn. 29), s. 269–270.

<sup>31</sup> Přísloví se i s ilustrací objevuje ve francouzském rukopise z doby kolem roku 1490, dnes uloženém v The Walters Art Museum, W 313, fol. 30r.

<sup>32</sup> Takto jsou pes a kočka vyobrazeni i ve spodním triforiu svatovítské katedrály v Praze.



obrazu tvrdí jasně: „*Pes, kočka a myš stejně jako tři sešvagřené ženy žijí v jednom domě beze sváru jen zřídka...*”<sup>33</sup>

Inverze významu, na niž poukazují šašek, zajíc i pes s kočkou, se zjevně nevztahuje k erbům v nadpraží východního vstupu, ale přímo k vyobrazení lovu. Na to poukazuje hned několik abnormalit uvnitř vlastní lovecké scény. Je to další šašek, který v principu paroduje počínání lovců jednak tím, že napodobuje jejich gestikulaci – jako oni zdviženou rukou pohání psy i lovce ke štvanici – a pak faktem, že sám vede na vodítku namísto psa stejný druh divokého prasete, s kterým lovci na obraze zápasí opodál. Dalším poukazem na to, že obraz lovu je o něco víc než jen žánrová scéna mající reprezentovat fakt, že si lov mohl Vencelík dovolit, je dění v pravém horním rohu obrazu. Objevuje se zde pár staršího muže a ženy, kde se žena nevybíravým gestem sápe po poháru svého společníka. Takové vyobrazení nemohlo být chápáno ve středověké společnosti jinak než překročení role pohlaví. Žena měla podle tradiční morálky dodržovat v pití střídmost, anebo vůbec nepít, jak si přál kdysi Hus.<sup>34</sup> Z tohoto pojetí vychází i Žirovnici soudobá Frantova práva, kde je ženám z „*cechu lehké živnosti*” satiricky přikazováno, ať bezstarostně popíjejí co nejvíc, pokud možno celý den, a odírají své muže o peníze na pití.<sup>35</sup> Starší pár přetahující se o pohár stojí ve scéně lovu zjevně v protikladu ke dvěma milencům jedoucím opodál na jednom koni, mladému muži se sokolem a za ním sedící (dnes prasklinou 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, Hausbuchu i z kresby Albrechta Dürera z roku 1496, kde smysl scény podtrhuje rostlina bodláku, tradičního symbolu věrnosti, který Dürer použil i na svém vlastním autoportrétu.<sup>36</sup> To, že při štvanici nepřilíš praktická jízda muže a ženy na jednom koni je symbolem vztahu mezi milenci, posouvá vyobrazení lovu do alegorické roviny, kterou můžeme identifikovat i u řady dalších památek. Doklad najdeme na jedné z jihoněmeckých tapisérií, kde dvojice milenců na koni nahání zoufale unikajícího jelena. Nápisový pásek vysvětluje, že lovecký zápal zde symbolizuje hledání ideální harmonie mezi oběma milenci – „*Lovím věrnost, a najdu-li ji, nezažiji již lepších časů*”.<sup>37</sup> Podobnou symbolickou roli odnepaměti hrálo i sokolnictví, ať už sokola držela, žena nebo muž.<sup>38</sup>

S tematikou lásky však ve středověku nebyl spojován jen lov na jelena nebo sokolnictví, ale celá řada dalších loveckých motivů. Scény, na nichž honící psi trhají divoká prasata, zajíce i medvědy se tak běžně uplatňovaly při výzdobě svatebních darů chápaných jako symbolické vyjádření lásky.<sup>39</sup> Kořeny

<sup>33</sup> „... *eenen hont ende een kats en een muys dry gaende in een huys ende dry gebreoders wyven syn selden sonder kyven*”, za čtení nápisu vděčím Malcolm Jonesovi.

<sup>34</sup> *Magister Johannes Hus Sermones in Capella Bethlehem II*, ed. Václav Flajšhans, Praha 1940, s. 9. V kázání z roku 1410 Hus především ženám nakazuje střídmost v pití a připomíná, že staří Římané údajně ženám zakazovali pít vůbec.

<sup>35</sup> *Frantova práva a jiné kratochvíle*, ed. Jaroslav Kolár, Praha 1977, s. 37.

<sup>36</sup> Herbert Bald, *Liebesjagd. Eine Wandmalerei des 15. Jahrhunderts im Schloss zu Lohr am Main*, Würzburg 2011, s. 20–22 a s. 58. – Allmuth Schuttwolf (edd.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter* (kat. výst.), Gotha 1998, s. 109–110.

<sup>37</sup> „*Ich. iag. nach. truwen. find. ich. die. kein' lieber. liber. zit. 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 (pozn. 18), s. 350–353.

<sup>38</sup> TERENCE le Deschault de Monredon, *La Femme au faucon*, in: Frédéric Elsig – TERENCE le Deschault de Monredon – Pierre Alain Mariaux et al., *L'image en questions pour Jean Wirth*, Genève 2013, s. 155–161. – Blank (pozn. 20), s. 187.

<sup>39</sup> Randolph (pozn. 18), s. 128–130. Platí to však i pro německé umění, viz Rapp Buri – Stucky-Schürer (pozn. 18), s. 348–349.

této ikonografie leží již v Ovidiově poezii, ale středověk tento koncept výrazně rozšířil.<sup>40</sup> Krutost a násilí souznělo s dobovým pojetím lásky, které často líčí bolest zamilovaných. Kromě dodnes používaného symbolu srdce prostřeleného šípem známe mnoho dalších vyobrazení mučených srdcí. Středověcí milenci si svá srdce vytrhávají z těla a předávají je jako dar, nebo je tento orgán přímo podrobován dalšímu rafinovanému mučení. Mučitelé jsou přitom téměř výhradně ženy. Středověký muž se stává z aktivního lovce pasivní lovenou zvěří, jelenem střeleným šípem do boku, jak o tom přímo mluví Petrarca.<sup>41</sup> Nezbyvá mu obvykle než žehrat na svůj bolestný osud a doprošovat se milosrdenství, které mu prostřednictvím své lásky a věrnosti může udělit jen vyvolená žena.

Se všemi těmito významy pracuje žirovnický obraz, ovšem zároveň je subverzivně podvazuje, ukazuje ubohou nedostatečnost lásky a její pomíjivost, již přináší především stáří. Kromě ostatních obrazů v místnosti, v nichž je tento motiv patrný, je totiž určitým symbolem pomíjivosti už sám štvaný jelen. Francouzská tapisérie z konce 15. století rovnou přirovnává život člověka ke štvanici na jelena. Zatímco nejprve jelen snadno uniká, později je stářím a nemocemi uštván a zabit.<sup>42</sup> Není nutné předpokládat, že malíři znali tuto poměrně ojedinělou ikonografii. Obraz prchajícího jelena jako symbol pomíjivosti měl mnohem hlubší kořeny a širší rozšíření. V umění se tak s ním setkáváme nápadně často.<sup>43</sup>

Žirovnický lov zároveň váží pevné souvislosti i k sousední scéně Paridova soudu. Podle Trojanské kroniky se Paris setkal s bohyněmi ve snu, poté co se ztratil na lovu a upadl do spánku.<sup>44</sup> Tento fakt se projevuje i ve vyobrazeních Paridova soudu a vysvětluje drobné postavičky honce, prchajícího jelena a dalších divokých zvířat, která se objevují v pozadí jedné z porýnských tapisérií.<sup>45</sup> Snad nikoli ne náhodou se proto na Žirovnici oba motivy objevují v těsném sousedství – marná štvanice se stává předstupněm pozdějšího špatného rozhodnutí hrdiny.<sup>46</sup>

Tak jako lovecká scéna není neutrálním vyobrazením bavící se šlechtické společnosti, není jím patrně ani protilehlá scéna turnaje. Široká tradice začínající u vyřezávaných slonovinových skříněk ve 13. století totiž turnaje pevně spojuje s konceptem dvorské lásky. Turnaje jsou pojednány jako zkouška schopností rytíře před očima ženy, a třebaže se tento ideál bezesporu často rozcházel s realitou, i v pozdně středověké společnosti hrál zásadní roli. Dokonce i vysoce postavení šlechtici a králové se

<sup>40</sup> P. Ovidius Naso, *Ars Amatoria*, ed. Rudolf Ewald, Lipsiae 1907, lib.: 1, v. 43–50 přirovnává svádění dívky k lovu na jelena, divočáka a k rybolovu. Ke středověké situaci zejména v Itálii Paul F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, London 1979, s. 94–95. K Německu Blank (pozn. 38), s. 187–194. – Tilo Brandis, *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden*, München 1968, s. 198–203. Německé *minne* alegorie většinou kopírují vlivnou skladbu *Die Jagd* Hadamarda von Laber a mají v hlavní roli lovce-muže. Naopak hrdinkou pozdější anonymní skladby *Die Jägerin* je žena.

<sup>41</sup> Watson (pozn. 40), s. 94. Přirovnání loveného prchajícího jelena k milence se ve středověké literatuře objevuje poměrně často, k francouzským příkladům, jakým je například *Li dis dou cerf amoureux*, viz Marcelle Thiebaux, *The Stag of Love*, Ithaca–London 1974, s. 149–166, k německým ibidem, s. 167–228.

<sup>42</sup> Jde o tapisérii, kterou objednal opat kláštera Saint-Martin-aux-Bois Guy de Baudreuil někdy v letech 1492–1531. Dnes je uložena v The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>43</sup> Například Triumf času, kruhová vitraj provedená podle předlohy Pietera Coecke van Aelst, kolem let 1530–1540, dnes uložená v Rijksmuseum, Amsterdam. Vůz se strašlivým Kronem požírajícím malé dítě zde táhne jelen a laň.

<sup>44</sup> *Kronika trojanská* (pozn. 22), s. 202.

<sup>45</sup> Rapp Buri – Stucky-Schürer (pozn. 18), s. 236–240.

<sup>46</sup> Marnost lovu patrně reflektovalo i graffiti dodatečně napsané někdy v 17. století pod obrazy loveckých psů. Ze stěží čitelného textu se mi podařilo rozluštit: „[---] olharzy / tem se lydem [---] / skрати je panbuh nez se nadegy / nebudely w zime, ale na leto / konopnym prowazem“.

zúčastňovali turnajů a vítězství sloužilo jako okázalá demonstrace před vyvolenou dámou, ať jí již byla manželka nebo jiná favoritka.<sup>47</sup> Ženám bývalo přitom na turnaji vyhrazeno místo na tribunách, odkud sledovaly klání do železa zakutých zápasníků. Tuto funkci turnajů potvrzují i devízy a emblémy zápasících rytířů, někdy zachycené i nástěnnými malbami, ale především opisované do turnajových knih.<sup>48</sup> Rytíři v nich vyznávají oddanost konceptu *minne* a přiznávají, že jsou lapeni bláznovstvím lásky. Snad i proto bývala marnost turnajů vysmívána a v dobových literárních, ale i výtvarných dílech turnaj nabýval podoby poněkud bláznivého podniku.<sup>49</sup>

Na Žirovnici je vyobrazení turnaje oproti tomu podáno spíše konvenčně. Zápas dvou rytířů sleduje z tribuny obecenstvo tvořené především dámmi a neobvyklá je snad jen přítomnost dalších šašků-hudebníků opodál. Naopak dva šašci, kteří rytíře doprovázejí přímo při zápasu, patří k časté výpravě. Na turnaji se šašci – panoši (či heroldi) oblečení do heraldických barev svých pánů – objevují někdy od poloviny 15. století. Význam tohoto oblečení není úplně jasný, měli snad povzbuzovat svého pána i dráždit protivníka. Zároveň jsou vyobrazováni, jak zachycují padající rytíře, nebo před vlastním turnajem obveselují obecenstvo tancem.<sup>50</sup> Pokryvadla koní rytířů na Žirovnici postrádají složitější devízy nebo jasnější odkazy, jaké se objevují třeba v rytířském sále na Blatné, přesto nelze vyloučit konkrétní úlohu zprostředkovanou klenotem jednoho z rytířů, který představuje paroží. To se objevuje ve znaku Vencelíkovy manželky vymalovaném v kapli a ve vstupu do ní. Spojení žirovnického výjevu turnaje s ostatními výjevy tak mohlo nabývat i specifického významu pro samotného objednavatele.<sup>51</sup>

Poslední z výjevů zelené světnice, kterému jsem se dosud podrobně nevěnoval, je pozoruhodná veduta vlastního zámku. Na rozdíl od jiných raných příkladů realistických vedut, jako například ve výjevu sv. Jiří bojující s drakem v hradní kapli na Švihově nebo v Oplakávání Krista v klášteře františkánů v Kadani, se zde samotná stavba stává hlavním námětem malby, doprovodný náboženský příběh chybí. Dosavadní literatura si všímá realistického pojetí malby, která kopíruje celou řadu detailů zámku a zároveň reprodukuje před hradem i středověkou huť s pecemi související s Vencelíkovým důlním podnikáním, jehož se nevzdal ani po přesídlení na Žirovnici.<sup>52</sup>

Nemůže mít veduta hradu ještě další význam než jen demonstrovat Vencelíkovo bohatství? Zajímavým podnětem k tomu je výtvarné dílo o něco mladší než žirovnické malby, grafika norimberského rytce Erharta Schoena doprovázející skladbu Hanse Sachse *Die eytel vergencklich freud unnd wollust dieser*

<sup>47</sup> Například při turnaji pořádaném o masopustním úterý roku 1526 v Greenwichi nesl Jindřich VIII. na svém plášti planoucí srdce, pod nímž bylo vyšité heslo „*Declare ie nose*“ (Neodvažuji se prohlásit), které ohlašovalo královu lásku k Anně Boleynové. Viz Edward Hall, *Chronicle Containing the History of England ...*, London 1809, s. 707. Naopak v dřívějších letech se symbolika Jindřichových turnajů obvykle vztahovala ke královně Kateřině Aragonské.

<sup>48</sup> Daniel J. M. Huber (edd.), *Marx Walthers Turnierbuch mit Familienchronik und Stiftungsverzeichnis*, Königsbrunn 2014. – *The Tournament Book of Gáspár Lamberger: Codex A 2290 Kunsthistorisches Museum Wien*, ed. Dušan Kos, Ljubljana 1997, s. 148–150.

<sup>49</sup> Werner Mezger, *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*, Konstanz 1981, s. 57. Srov. například roli turnaje v jedné z povídek oblíbeného spisku *Kronika sedmi mudrců* vydaného i v českém překladu v roce 1502, *Kronika sedmi mudrců*, ed. Jaroslav Kolár, Praha 1985, s. 36–38 a s. 47–48.

<sup>50</sup> Srov. Dienstbier (pozn. 29), pozn. 25.

<sup>51</sup> Konkrétní emblémy a další heraldické prvky se objevují i v nástěnných malbách střední Evropy, například v rytířském sále na Blatné, v nedávno nalezených malbách ve Velkém Meziříčí nebo v malbách na hradě Friedberg v Tyrolsku. Oswald Trapp, *Die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIII, 1970, s. 7–27.

<sup>52</sup> Matějková (pozn. 7), s. 132.

welt. Dřevoryt, který poměrně dobře odpovídá Sachsově textu, 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. Sachsův text vysvětluje, že jde o zahradu paní Rozkoši (*Wollust*). Básník potkává paní Rozkoš ve snu a ta mu ukazuje krásy zahrady a jednotlivé zábavy, které se tu odehrávají – „každá pozemská radost tam byla, vše, co si lidské srdce žádá“.<sup>53</sup> O to víc je pak básník vyděšený, když se ze spánku náhle probudí a uvědomí si, že sen o radostech „zmizel jako pěna na vodě“.<sup>54</sup> Tento obrat na závěr slouží Sachsovi k morální 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 ve spojení s vyobrazením hradu, by tak mohlo vysvětlovat vzájemný vztah žirovnických scén.

Malíři žirovnické zelené světnice však Sachsovu báseň ani Schoenův dřevoryt vzniklý v roce 1534 znát nemohli, protože malby patrně pocházejí již z devadesátých let 15. století. Jistá spojitost však není úplně nemožná, protože Sachsův a Schoenův koncept nebyl zdaleka originální. Ukazuje to jedna z kreseb Albrechta Dürera nazývaná později *Radosti světa*, kterou vytvořil nejspíš již někdy mezi lety 1495–1497.<sup>55</sup> Jak už si všimla předchozí literatura, kresba se pozoruhodně podobá Schoenově zpracování.<sup>56</sup> Před velkým městem nebo hradem se odehrává turnaj i další radovánky: rybolov, parní lázeň, procházející se páry milenců. Veselá společnost hoduje usazená v trávě, jak bývá zvykem na starších zahradách lásky, přitom 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 dokazuje, že již v době vzniku žirovnické zelené světnice téma, které později masově tiskem rozšířil Schoen, existovalo. Domnívám se proto, že na konci středověku neobyčejně populární myšlenka pomíjivosti všech pozemských radostí, kterou nejlépe ztělesňuje právě Schoenův dřevoryt, je opravdu klíčem k uspořádání žirovnických výjevů i odpovědí na otázku, proč zde najdeme neobvyklou vedutu vlastního hradu.<sup>57</sup>

Zasadíme-li obraz hradu do kontextu dalších maleb, šlechtických radovánek a podobenství o vrtkavosti lásky, nabyde nového symbolického významu jako místo pozemských radostí, křehkých a pomíjivých, které bude muset jednou hradní pán opustit. Podobně jako u „žánrových“ obrazů lovu a turnaje dostává i veduta moralistní, melancholické zabarvení. Toto chápání obrazu podporuje i symetrický

<sup>53</sup> Přepis dle reprodukce v Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch 13 (Commentary), German Masters of the Sixteenth Century*, New York 1984, s. 308 „Inn summa alle freud auff erd // War da, was menschlich hertz begerdt“.

<sup>54</sup> 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*, viz *Veršované skladby neuberského sborníku*, ed. Zdeňka Tichá, Praha 1960, s. 98–105.

<sup>55</sup> Schuttwolf (pozn. 36), s. 124–125.

<sup>56</sup> Christian Müller, *Torheiten des Lebens. Matthias Gerungs „Melancholia 1558“*, Karlsruhe 1983, s. 18–22. – Idem, *Die Melancholie im Garten des Lebens. Matthias Gerungs „Melancholia 1558“* in Karlsruhe, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg XXI*, 1984, s. 7–35.

<sup>57</sup> Tato myšlenka bývala všeobecně akcentována i v Čechách, například ji najdeme v závěru opisu románu o Tróji, který byl pořízen roku 1442 pro významného šlechtice Pavla z Jenštejna. Písař Zikmund z Habrů uvádí, že knihy románu opsál k „užitku lidu rytířského země české“, aby se prý naučili slavným a udatným skutkům, chránit chudé „A také poznajíc jich, marnost světa tohoto, jím pohrdali a k onomu světu věčnému táhli“, Národní knihovna v Praze, XXIII D 1, fol. 188v.

vztah mezi vyobrazením tří hradů–měst, Žirovnice, Tróji i Betúlie. Pro Betúlii navíc malíři použili jako grafický vzor vyobrazení Tróje na grafice Mistra nápisových pásek.<sup>58</sup> Podtrhli tak (nevědomky?) kontrast mezi oběma městy – zatímco Betúlii přináší láska spásu, Tróji zkázu. Dost možná proto oba příběhy měly morální význam právě ve vztahu k podobě rodinného sídla pánů z Vrchovišť. Nemohly sloužit jako varování před tím, aby rodový majetek nebyl promrhán chováním, které by zároveň nebylo hodné urozeného postavení rodiny?

Jednotlivé výjevy žirovnické zelené světnice se v každém případě ukazují jako mimořádně provázané a jejich celek neměl jen bavit hosty a reprezentovat majitele, ale představoval jisté morální zrcadlo. Malby měly návštěvníky místnosti poučovat o prchavosti lásky, již muži ke své škodě podléhají, třebaš ta patřila dokonce i v pohusitských Čechách k ctnostem rytíře a šlechtice.<sup>59</sup> Malby melancholicky ukazovaly radosti tohoto rytířského života při turnajích i lovech a zároveň se vysmívaly jejich důležitosti. Filosofický postoj v souladu s morálními regulativy společnosti jistě Vencelíkovi nijak nebránil, aby se sám loveckých radovánek účastnil. Naopak, jak víme z dochovaného fragmentu jeho korespondence, sám se lovu rád účastnil.<sup>60</sup> Vědomí pomíjivosti však umožňovalo smířit tuto činnost s dobovou morálkou, omluvit, že není důležitá, že obsesivně nezabírá mysl hradního pána, který mohl ze zelené světnice snadno přejít předsálím vymalovaným Kristovými pašijemi přímo do hradní kaple. Ani souvislost, kdy scény Kristova utrpení oddělovaly od moralistního podání radovánek zelené světnice jen jedny dveře, není náhodná. Návštěvník, který přicházel do paláce z pavlače ve dvoře, prošel kolem postavy sv. Kryštofa, coby patrona chránícího před náhlou smrtí, loveckého výjevu ve dvoře, zmíněným předsálím s pašijovými scénami a teprve pak vstoupil do vlastní zelené světnice, která ho znovu tentokrát již ne tak naléhavou formou poučovala o prchavosti času a pomíjivosti pozemských radostí. Vlastní veduta hradu vlastně hraje podobnou roli jako další realistické veduty na obrazech se sakrální tematikou. Ty ukazují, že o duši se hraje právě teď a tady, že příběh Krista a ostatních světců není vzdálená báčorka, ale naléhavá přítomnost.

## Zelené světnice a další profánní nástěnná malba v pozdně středověkých Čechách

Výkladový klíč, který jsem do detailu ukázal v případě Žirovnice, lze samozřejmě použít i pro celou řadu dalších památek, které Krása a další spojili s konceptem zelených světnic. Alespoň na několika příkladech se to v následujícím textu pokusím stručně demonstrovat.

Už Krása si všiml těsných souvislostí maleb na Žirovnici s malbami v Červené baště na Švihově.<sup>61</sup> Ty lze dle mého ještě více rozšířit. Literatura dosud věnovala jen málo pozornosti nápisům, které se

<sup>58</sup> Ukazuje to dominantní prvek vodní brány mezi dvěma věžemi, před níž kotví lodička, Ten se objevuje na obou vyobrazeních. Naopak malíři vyobrazili Tróju na malbě Paridova soudu bez užití této části tisku.

<sup>59</sup> Kult lásky byl dobře znám i v pohusitských Čechách. Kdysi bohatě iluminovaný Neuberský rukopis pocházející z rožmberské knihovny a nepochybně vzniklý pro bohatého objednavatele je toho dalším jasným důkazem, Národní knihovna v Praze, sign. V E 39.

<sup>60</sup> *Archiv český* XI, Praha 1892, č. 307, s. 500–501.

<sup>61</sup> K švihovským malbám naposledy Jan Royt, Švihov, hrad, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (edd.), *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Plzeň 2013, s. 226–231. Krása se dokonce domníval, že malby vznikly v jednom dílenském okruhu, viz Krása, *Nástěnná malba* (pozn. 16), s. 569. S touto hypotézou však nemohu souhlasit. Naopak ukazuje především odlišnost kresby obličejů u dobře dochovaných švihovských zápasníků od té, kterou nenajdeme u žirovnických postav (srov. pozn. 10). U švihovských maleb je navíc trochu odlišně pracováno s prostorem (srov. obraz turnaje nebo fragmentárně dochovanou hostinu s tancem), který malíř obratně dělí do několika výškových plánů. Právě to, viz například postava stojící na

objevují v okenních špaletách Červené bašty.<sup>62</sup> Texty psané humanistickou kapitolou 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. Nápisy jsou v každém případě profesionálně provedené a pozoruhodné je, že se vztahují k moci času, pomíjivosti lásky, k čemuž přidávají ironické rčení o moci peněz.

„Žádná láska netrvá věčně, leda by užitek jí sloužil. Kdokoliv je právě tak velký, jak velké činí služby,“ hlásá první ze zachovaných nápisů.<sup>63</sup> 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. Úryvek na Švihově podává 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 povzdech „Čas vládne nad vším“.<sup>64</sup> Jen o málo se z tohoto souboru vymyká citace z Petroniova *Satirikonu* vztahující 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.“<sup>65</sup>

Tvrzení o fatální moci času pozoruhodně odpovídají tomu, co známe z Žirovnice, a podporuje to i těsné souvislosti figurálních scén v obou prostorech. Kromě výrazně poškozeného Paridova soudu najdeme na jednotlivých stěnách Červené bašty především výjevy šlechtických radovánek: dochovaly se zde dvě vyobrazení turnaje, těžce poškozené vyobrazení jakéhosi tance a konečně dvojice zápasníků. Všechny tyto zábavy se shodou okolností objevují i na mladší Schoenově rytině, souvislost Paridova soudu a turnaje zase ukazuje na Žirovnici. Ať už jsou navíc nápisy soudobé s malbami, nebo jsou o něco málo mladší, potvrzují, že soubor výjevů byl v 16. století chápán právě takto.

V melancholickém duchu coby podobenství o pomíjivosti světských radostí.

---

schodech a vstupující do hlavního výjevu ze strany, ukazuje orientaci švihovských maleb na bavorské umění a dílo Maira z Landshutu přístupné i z dobové grafiky.

<sup>62</sup> Výjimkou je Magdaléna Nespěšná Hamsíková, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550)*, Praha 2016, s. 174 pozn. 79, která se nápisy zabývala nezávisle na mně. Následující epigrafické přepisy uvádím, protože se od čtení Nespěšné Hamsíkové drobně liší.

<sup>63</sup> „NULLUS AMOR [DURAT, NISI FRUCTUS SERVET AMOREM] / QUI LIBET EST TANTUS MUNERA Q[ANTA FACIT].“ Poškozená část je doplněna dle Gualterus Anglicus, 27: 11, Sandro Boldrini (ed.), *Uomini e bestie: le favole dell'Aesopus latinus*, Lecce 1994. Citát přejímá i anonymní spis Polythecon (před rokem 1366), *Polythecon*, ed. Arpád P. Orbán, Turnhout 1990, lib. 2, v. 582.

<sup>64</sup> „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.

<sup>65</sup> „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*, LLA 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, ř. 24.

S vrtkavostí osudu, postavenou v kontextu maleb především jako problém nestálosti lásky mezi mužem a ženou, se setkáme i o něco později v Pardubicích. Výzdobu tzv. Vojtěchova sálu provedli v roce 1532 neznámí malíři už plně v renesančním duchu a přitom vycházeli především ze saské výtvarné tradice a z díla Lucase Cranacha.<sup>66</sup> 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. 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 kterými se hrdina utkal, jej nakonec porazila žena, podporují i další výjevy v místnosti. Především obraz vrtkavé Fortuny svébytně zpracovaný podle dobové grafiky, který je nejlepším vyjádřením vrtkavosti osudu. To podporuje i fragmentárně dochovaný nápis pod nohama nahé Fortuny, který má nejspíš být čten: „*Kdo věří Štěstěně, je blízko záhuby.*“<sup>67</sup> Do konceptu zapadá také dekorace v okenní nise s Adamem a Evou – prvotní hřích býval do souboru scén, v nichž muži ke své škodě podlehl ženám, zařazován poměrně často.<sup>68</sup> Jen v žalostných fragmentech se dochoval výjev v další z okenních špalet, který podle dochovaných zbytků představoval muže stojícího před rozeklaným stromem a natahujícího ruku k nahé ženě. Výjev umístěný do divoké lesní krajiny je vzhledem k poškození těžké jednoznačně interpretovat, velmi pravděpodobně se však opět vztahuje k negativně pojímané, divoké přirozenosti žen, která se může stát mužovou záhubou.<sup>69</sup> Do celku výmalby patřila rovněž heraldická dekorace vztahující se k objednavateli maleb Vojtěchovi z Pernštejna.

Tato poměrně uzavřená tematika se však objevuje již v řadě případů starších zelených světnic. V rytířském sále na Blatné pocházejícím někdy ze šedesátých nebo sedmdesátých let 15. století najdeme podobnou polaritu jako na Žirovnici.<sup>70</sup> Na jedné stěně se tu objevuje rozsáhlý výjev turnaje, na další zase lovu. Turnaji je však podřazený výjev Dalily stříhající Samsonovy vlasy, naopak ve vyobrazení lovu najdeme nahou ženu, která lukem míří na rytíře v brnění. V podobném postoji, tentokrát s menším lukem, je o kus dál vyobrazena i další žena oblečená v bohatých šatech. Oba muži, rytíř v brnění ohrožovaný nahou amazonkou i šlechtic, jen bezbranně rozhazují ruce. Na tomto

<sup>66</sup> Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*, Pardubice 2003, s. 54–67.

<sup>67</sup> „[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.

<sup>68</sup> Smith (pozn. 17), s. 138–139 a 193.

<sup>69</sup> Nabízí se, že jde o příběh o Aktaionovi, viz pozn. 71. Ale nedokáži jednoznačně potvrdit, zda se žena opravdu koupe, jak je pravděpodobné podle modrých fragmentů kolem jejího těla. Patrné je, že má kolem krku zlatý řetěz a přes levou ruku přehozenou zelenou látku.

<sup>70</sup> K malbám Karel Petrán, *Gotická nástěnná malba na zámku Blatná*, s. 51–58, in: *Sborník k 750. výročí Blatné, Blatná 1985*. Krása zpracoval zmínku o malbách především do studie *Nástěnná malba*, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Menci et al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 256–314, cit. s. 279–280. Zde už si všímá toho, že ikonografie se vztahuje k „*Frau Minne a její všemocné vládě*“. Naopak odmítnout je nutné příspěvek Jakuba Vítovského, *Pozdně gotické nástěnné malby. Pět lidských věků v zámku Blatná, Zprávy památkové péče LXI*, 2001, č. 4, s. 89–107. Vítovský pro svá tvrzení především nepřináší jakákoliv srovnání se zahraničními památkami, například grafikou, kde je téma pěti lidských věků skutečně přítomno, ovšem v zásadě odlišné podobě než na Blatné. V podobném duchu též idem, *Středověké „Zelené světnice“*, *Cour d'honneur / hrady, zámky, paláce IV*, 2008, s. 60–63.

omezeném prostoru není možné podrobně rozebrat komplexní výzdobu blatenského rytířského sálu a pustit se do úvah, zda zde můžeme najít ohlas v Itálii dobře známého příběhu o Aktaionovi, podle středověkých verzí příběhu oprávněně potrestaného za chtíč, anebo jde o ohlas relativně vzácného vyobrazení nahé Frau Minne, které známe z německého prostředí.<sup>71</sup> Je však očividné, že i v rytířském sále na Blatné hrál zásadní roli koncept moci žen a síly tělesné lásky, která převrací pravidla patriarchální společnosti a ovládá nejen turnaj, ale i lov.

Motiv moci ženy nad mužem a pomíjivosti lásky se však v našich končinách objevil patrně již dávno před výzdobou blatenského rytířského sálu. Nedávno jsem v tomto smyslu upozornil na dosud neznámý výjev v nástěnných malbách na tvrzi Divice, které pochází nejspíš z prvního desetiletí 15. století.<sup>72</sup> V jasné návaznosti na bibli Václava IV. je zde vymalován mladý muž uzamknutý do pranýře ve tvaru minuskulního písmena „a“, k němuž přichází žena. Jde proto nejspíš o vlastníka tvrze Václava z Divic řečeného Skrofa a jeho manželku Annu Bérovou, kterou si vzal v roce 1404. Z hlediska tématu moci žen není divický výjev ve své době osamocen. Ukázat lze především na fragmenty nástěnných maleb z domu, který se stal součástí komplexu českokrumlovského kláštera minoritů a klarisek.<sup>73</sup> Vyobrazují ženu stojící snad na jakémsi vozíku, jež táhnou do chomoutů zapřažení mladíci.<sup>74</sup>

Ještě dříve, v době před polovinou 14. století, vznikly malby ve slezském Siedlęcizně na území Javorského knížectví, které se tehdy teprve mělo stát součástí českého soustátí. Už zde je traktována myšlenka pomíjivosti lásky. V zjevně nedokončeném obrazovém cyklu, jehož těžištěm měl být příběh hrdiny Lancelota, se objevují kromě velkého vyobrazení svatého Kryštofa i dvě dvojice milenců, živých a pod nimi i mrtvých, kteří podle částečně dochovaných německých nápisů měli představovat jakousi moralitu ve smyslu *memento mori*.<sup>75</sup>

Kromě Žirovnice, Blatné, Divic, Českého Krumlova vysvětluje koncept i například neobvyklé vyobrazení turnaje na Novém Hradě v Jimlíně z osmdesátých nebo devadesátých let 15. století.<sup>76</sup> Turnaj je zde redukován do podoby dvou zápasících rytířů, jejich panošů, oblečených do obvyklých šaškovských úborů, a ženy. Ta však není vyobrazena na tribuně jako jinde, ale přímo v úrovni zápasících rytířů, hned za jejich překříženými dřevci. Obvyklá myšlenka bláhovosti milostného usilování tak na Novém

<sup>71</sup> Malbám na Blatné se hodlám věnovat v samostatně. K smyslu Aktaionova příběhu v Itálii viz Watson (pozn. 40), s. 98–99, příběh byl chápán jako moralistní odsouzení chtiče s odůvodněním, že Aktaion se prý chtěl nahé Diany násilně zmocnit. Bohyně je chápána jako symbol cudnosti čili základní ctnosti požadované od manželek. Tato verze vychází přitom patrně již z Hyginova výkladu, ibidem, s. 99. K nahé Frau Minne mířící lukem na milence dva příklady: Heinrich Kohlhausen, *Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters*, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* IX, 1942, s. 145–172, cit. s. 157, obr. 10–11.

<sup>72</sup> Jan Dienstbier, *Nástěnné malby ve tvrzi v Divicích*, in: Jan Klípa – Michaela Ottová (edd.), *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, Praha 2015, s. 384.

<sup>73</sup> Malbu zmiňuje Petr Pavelec, *Středověké nástěnné malby v areálu kláštera minoritů a klarisek v Českém Krumlově*, in: Daniela Rywiková (ed.), *Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. Umění, zbožnost, architektura*, Český Krumlov 2015, s. 201–211, cit. s. 201, ale motiv správně neidentifikuje a popisuje zavádějícím způsobem.

<sup>74</sup> Těmto a dalším památkám, které spojují vrstvu z doby přelomu 14. a 15. stoletím se skupinou tradičně přiřazovanou k zeleným světnicím, se budu věnovat v samostatném příspěvku „Od Bible Václava IV. k zeleným světnicím“, ve sborníku vydaném k 30. výročí smrti Josefa Krásy.

<sup>75</sup> Jacek Witkowski, *Szlachetna a wielce żaloszna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora*, Wrocław 2001, s. 70–71.

<sup>76</sup> Veronika Horová, *Nástěnné malby na Novém hradě u Jimlína, Časopis Společnosti přátel starožitností* (v tisku), děkuji autorce za zapůjčení dosud nevydaného příspěvku. K malbám jinak krátce jen Jan Dienstbier, *Nástěnné malby v přízemí Nového hradu v Jimlíně*, in: Klípa–Ottová (pozn. 72), s. 389. Datace, kterou jsem zde navrhol (tj. sedmdesátá léta 15. století), se mi na základě novějších poznatků zdá poněkud předčasná. Malby navazují na vrstvu grafiky reprezentovanou Israelem van Meckenem, jejíž šíření přece jen spadá až do osmdesátých devadesátých let, nebo dokonce prvního desetiletí 16. století.



Hradě snad získala nový rozměr, vyobrazení však zároveň znovu potvrzuje, že turnaje bývaly spojovány se soutěžením o ženy.

Souvislost šlechtických radovánek s konceptem *minne* lze najít nejen v případě složitých komplexů, ale třeba i ve výmalbách, které tvoří jen jedna scéna, jako je tomu v případě Gablerova domu v Chebu, kde celou stěnu místnosti v patře pokrývá větší lovecká scéna.<sup>77</sup> Je pozoruhodná tím, že v ní zase najdeme dva milence jedoucí na jednom koni. Je tak pravděpodobné, že i zde měla zdánlivě žánrová scéna alegorický význam ve vztahu k *minne*, podobně jako v malbách na hradě Lohr nad Mohanem, na Žirovnici nebo na různých německých tapisériích.

## Profánní nástěnné malby a památky uměleckého řemesla mezi Itálií a Německem

Výše popsaný princip řazení profánních motivů samozřejmě najdeme v četných památkách zahraničních. Se spojením motivu moci žen s loveckými výjevy se setkáme v Itálii již v druhé polovině 14. století. Například malby v Palazzo Galganetti v toskánském Colle di Val d'Elsa propojují heraldickou reprezentaci a výjevy jako Aristoteles a Phyllis, loveckou scénu, příběh o Saladinovi a zpodobení svatby.<sup>78</sup> V severní Itálii, konkrétně v Piemontu na hradu Issogne, se nacházejí paralelně vyobrazení Paridův soud a lovecké scény, jimž však nechybí morálně-teologický smysl.<sup>79</sup> Hrad získal v roce 1487 jako poručník svých nezletilých příbuzných převor Georges de Challant-Varey a postupně jej až do své smrti v roce 1509 proměňoval na pohodlné reprezentativní sídlo s rozsáhlou výzdobou. Ta odkazovala mimo jiné i na zahradu lásky. K tomu nesloužily jen dekorace nástěnnými malbami uvnitř, ale i zahrady a dvůr s železnou kašnou v podobě granátovníku v exteriéru. Ústředním prvkem dekorace sálu v prvním patře se stal Paridův soud obklopený malovanými krajinami komponovanými coby průhledy z iluzivní architektury. Fyzický výhled z oken hradu tak doplňují imaginární krajiny s loveckými výjevy. Nemělo však jít jen o prosté optické iluze. V jedné ze scén kromě lovu na jeleny 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 (což posilují i zcela imaginární prvky jako skleněné sloupy zasazené do iluzivní architektury), je zde postavena do protikladu k věčným nebeským radostem, podobně jako je tomu později u Sachse.<sup>80</sup>

Mostem mezi italským a severoevropským uměním bylo ve středověku Tyrolsko, v jehož odlehlých údolích se dodnes zachovala celá řada šlechtických sídel bohatě zdobených nástěnnými malbami. Žirovnici nejpodobnější výzdoba se nachází patrně na hradě Pietra (Breitenstein) v Callianu ležícím na samém okraji německy mluvící oblasti. V malované síni zvané Sala del Giudizio se kromě heraldické výzdoby objevují zdánlivě nesouvisející výjevy Šalamounova soudu, Paridova soudu, Aristotela

<sup>77</sup> Jan Royt, Nástěnné malby v Gablerově domě čp. 507 v Chebu, 1490–1500, in: *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu* (výst. kat.), Cheb 2009, s. 82–83.

<sup>78</sup> Daniela Zachmann, *Wandmalerei in Wohnhäusern toskanischer Städte im 14. Jahrhundert. Zwischen elitären Selbstverständnis und kommunalen Wertesystemen*, München 2016, s. 147–153.

<sup>79</sup> Noemi Gabrielli, *Rapresentazioni sacre e profane nel Castello di Issogne e la pittura nella Valle d'Aosta alla fine del '400*, Torino 1959. – Andreina Griseri, *Affreschi nel Castello di Issogne*, Roma s. d. (asi 1974).

<sup>80</sup> Srov. konec Sachsovy básně: „*Darumb, o mensch, wend dich zu Got / Von diesen zergenglich irsdischen / Wollüsten auf zu den himlischen, / Da ewig freud dir blü und wachs! / Wünscht dir von Nürnberg Hans Sachs.*“

osedlaného Phyllis a velké vyobrazení lovu, pod nímž je ve výklenku údajně zobrazená žertovná scéna, kdy straka učí muže cvrlikat. Absurdní scéně s mužem sedícím v ptačí kleci přihlíží žena se dvěma kočkami coby ilustrace jiného, tehdy oblíbeného přísloví: „*Je to zlá kočka, která zpředu líže samet a zezadu škrábe vlnu.*”<sup>81</sup> Kočičí proradnost a nevypočitatelnost je tak v Callianu spojena s vlastností žen, podobně jako v devíze na kropíři, pokrývce turnajového koně, zachyceného v turnajové knize Marxe Walthera.<sup>82</sup> Okrajové scény, šaška hrajícího na dudy a muže tančícího s medvědem, mizogynní interpretaci obou soudů (jednou jsou ženy překonány v moudrosti Šalamounem, podruhé se Paris stává obětí ženské šalby) jasně podtrhují.

Spojení mizogynních motivů a lovu najdeme v Tyrolsku i ve výmalbě hradu Moos v údolí Eppan. V jedné z místností najdeme hned několik různých loveckých scén (lov na jelena, na kamzíky i divoká prasata) stejně jako vyobrazení zahrady lásky. Výmalbu však doplňuje i několik scén, které ukazují odvrácenou stranu milostné idylly: z dobové grafiky převzatý motiv Frau Minne jedoucí na oslu, která svazuje nešťastné milence převlečené za šašky spolu s opicemi, válku koček a myší coby typický výjev žánru převráceného světa a konečně podivný strom, na němž rostou penisy.<sup>83</sup> Obscenní obraz zjevně sloužil ke kritice chtíče žen – na Moosu se o jeden z plodů divoce perou dvě nahé ženy, zatímco jiná se naopak snaží nasbírat si ztopořených pyjů celý pytel... Stejný strom se objevuje i v malbách z hradu Lichtenberg později transferovaných do innsbruckého Ferdinanda. Lichtenberský strom s penisy, namalovaný již kolem roku 1400, doprovázelo vyobrazení turnaje, lovu, kolo Štěstěny s trůnicí Paní Minne a scény ze zvířecích bajek.<sup>84</sup>

Hned několik příkladů výmalby kombinujících koncept moci žen s dalšími scénami se nachází v sousedním Rakousku. Výmalba Hoferhausu ve štyrském Bad Aussee kombinovala rozsáhlé vyobrazení lovu se scénami Dalily stříhající Samsona v kontrastu k dalšímu vyobrazení Samsona, jak holýma rukama trhá lva ve dvě.<sup>85</sup> V nedalekém Bad Radkersburgu zase obraz lovu a zahrady lásky doplňuje výjev smrti Pyrama a Thisbe, další z oblíbených středověkých příběhů o zhoubné moci milostné touhy – Pyramos se domnívá, že Thisbe roztrhal lev, a zabije se. Thisbe se poté probodne Pyramovým mečem.<sup>86</sup>

Tytéž ikonografické principy se samozřejmě neobjevují pouze u nástěnných maleb, ale na celé škále dalších artefaktů, z nichž některé jsem krátce zmínil v úvodu. Nejde přitom jen o výskyt jednotlivých

<sup>81</sup> Harald Wolter von dem Knesebeck, „Hüsère“ and the „Topography of Contrasts“ in 15th Century Mural Paintings from Tyrol and Trentino, in: Luis Urbano Afonso – Vítor Serrao (edd.), *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, Newcastle 2007, s. 22–41.

<sup>82</sup> Huber (pozn. 48), s. 36. Na kropíři je bílá kočka s nápisem „*Das ist ein bösse katz, die ain vornen leckt und hinden kratzt*“. Na klenotu přílby nese rytíř přeslici coby symbolické znázornění typicky ženské práce. Ke srovnávání proradnosti žen a koček též F. Matthews-Grieco, *Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento Italy*, in: Eadem, *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2007, s. 19–60 cit. 34. Zde i později doložené přísloví, že ženatý muž je jako pták v kleci.

<sup>83</sup> Helmut Stampfer, Moos. *Ein Eppaner Adelsitz mit spätgotischen Malereien*, Regensburg 2016, s. 16–23. – Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Zahm ud wild: Thematische Spannungsverhältnisse und ihre (topografische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloss Moos in Eppan*, in: Eckart Conrad Lutz – Johanna Thali – René Wetzels (edd.), *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*, Tübingen 2005, s. 479–519.

<sup>84</sup> Waltraud Kofler Engl, *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg. Eine ritterlich höfische Bidlerwelt*, in: *Rittertum in Tirol. Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, Band 1*, Bozen 2008, s. 85–106.

<sup>85</sup> Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II*, Wien 2002, s. 15–17.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 21–29.

motivů – setkáme se i s pozoruhodně provázanými soubory, které se ve složitosti dají směle srovnat s těmi, které nacházíme na nástěnných malbách. U některých výtvarných forem, například u kachlových kamen nebo tapisérií, je však dnes často obtížné ikonografii rekonstruovat, protože celek tvořilo více oddělitelných částí.<sup>87</sup> Nejlepší je proto asi situace u nejrůznějších malovaných a vyřezávaných truhel a skříněk, ať už jde o německé *minnekästchen*, italské *forzieri*, nebo exkluzivní francouzské a porýnské výrobky ze slonoviny. O francouzských slonovinových scénách jsem se už zmínil výše, výjevy vztahující se ke kritice moci žen jsou na nich kombinovány se scénami z rytířských románů a vyobrazeními turnajů nebo lovů.<sup>88</sup> Podobné jsou však i ikonografické principy německých skříněk. Příkladem budiž exemplář dnes uchovávaný v Basileji, na jehož víčku je vyřezán pár u studánky, na bočnicích pak žena, která mužovo srdce zpracovává kladivem na kovadlině, žena obsluhující past na ptáčky, již muže láká k sobě, a konečně tradiční christologické symboly pelikána a fénixe, které zde nabývají v souvislosti s ostatní tematikou nové významy.<sup>89</sup> Komplexní systémy výzdoby nesou však i některé italské *forzerini*, krabičky na drobnosti, které se v Itálii dávaly ženám před svatbou. Příkladem může být za války ztracená skříňka ze Schlossmuseum v Berlíně. Velký výjev na víčku ukazující muže odevzdávajícího své srdce ženě zde doplňují medailony na boku s erbem majitele a dravými zvířaty, lvem a lovicími psy, kteří se vrhají na kořist.<sup>90</sup> Ztracená krabička tak znovu demonstruje pevné spojení, které mezi kurtoazními scénami lásky a násilnými scénami lovu na konci středověku existovalo. V tomto médiu však najdeme i jiná spojení, podobná těm, která jsem se pokusil ukázat na Žirovnici. Jedním z oblíbených motivů na *forzieri* bývala i scéna nešťastného Paridova soudu často dále rozvinutá zpodobněním Trójské války nebo podávající i události, které k soudu vedly.<sup>91</sup>

Nejkomplexnějšími příklady složité profánní ikonografie však asi byly některé malované stolky. Předním příkladem je tzv. Holbein-Tisch, práce basilejského malíře Hanse Herbsta z roku 1515.<sup>92</sup> Okolo aliančních erbů uprostřed stolu se soustřeďuje rozsáhlý program: rozbité předměty spojované s žertovně-moralistní postavou pana Nevím (takto ve staročeské verzi, něm. doslova Nikdo – *Niemand*; principem je kritika pokrytců, kteří ve smyslu slovní hříčky – „Kdo to udělal?“ „Nevím,“ svalují svou vinu na imaginární postavu), přepadení potulného kramáře opičkami, lov na jeleny, turnaj, rybolov, a nakonec lov na ptáky, kde mezi úlovky uvízly v síti i ženy. Vazba mezi *minne* a pomíjivými světskými radovánkami, kterou jsem konstatoval na Žirovnici, dostává na tzv. Holbeinově stole žertovnou formu, přesto je moralistní apel odvíjející se od ústředních motivů přepadeného kramáře, jehož opičky obírají o zbytečné cetky, a výjevu pana Nevím, kterého doprovází podobně velký soubor rozbitých předmětů, za jejichž zničení nebo špatné užívání údajně prý může.

<sup>87</sup> Tak například nemáme z Čech navzdory stovkám nálezů reliéfních kachlů zachované ani jediné středověké kachlové těleso.

<sup>88</sup> Obecně Richard H. Randall, Jr., Popular Romances Carved in Ivory, in: Peter Barnet (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit 1997, s. 63–79, jednotlivé příklady ibidem, s. 242–248.

<sup>89</sup> Wurst (pozn. 18), s. 218–222.

<sup>90</sup> Viz Randolph (pozn. 18), s. 118–131, kde autor sleduje i obecný kontext této ikonografie.

<sup>91</sup> Jacqueline Marie Musacchio, *Art Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008, s. 145–145.

<sup>92</sup> Lucas Wüthrich, *Der sogennante „Holbein-Tisch“. Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515*, Zürich 1990.

## Závěr

Označení „zelená světlice“ se ve světle výše řečeného skutečně jeví jako poněkud zavádějící. Na jedné straně se zdá neprokazatelné *a priori* spojovat termín zelená světlice známý z pramenů s konkrétním programem výzdoby toho typu, jaký najdeme i na Žirovnici. Na straně druhé se ukazuje, že i programová jednotota, které si všimli Josef Krása, Vratislav Nejedlý a další, není jen záležitostí nástěnných maleb, ale celého širokého spektra nejrůznějších vizuálních artefaktů, které bývají obvykle shrnovány pod všezahrnující pojem uměleckého řemesla.

Ve výběru a řazení jednotlivých scén lze však Krásovi, Nejedlému a dalším dát za pravdu a doplnit jejich pozorování. Motivy ilustrující moc žen bývaly univerzálně spojovány se zdánlivě žánrovými vyobrazeními lovu, turnaje či rybolovu, které tím získávaly rozměr alegorií. Spojující ideou přitom byla všemocnost a vrtkavost lásky. Profánní, pozdně středověká ikonografie tak navzdory podstatně omezenějšímu dochování nepostrádá podobnou složitost, na niž jsme zvyklí v sakrálním prostředí. I v rámci profánní tematiky lze konstatovat pevné gramatické vazby, podobné těm, které svazovaly například starozákonní a novozákonní scény nebo život Krista se životem světců. Vyobrazení Samsona a Dalily či příběh Juditin tak bývají v profánních prostorech stejně samozřejmě spojeny s obrazem turnaje, lovu nebo nerovného páru. Smyslem těchto obrazů zjevně bylo upevňovat morální regulativy pozdně středověké společnosti, vyzdvihovat cudnost oproti vrtkavé vášnivé lásce, varovat před silou milostného citu i před pomíjivostí všech pozemských radovánek. Na rozdíl od sakrálního umění však nebylo cílem diváka vyděsit a přivést na cestu okamžitého pokání, ale zprostředkovat mu moralitu exkluzivní, tu více melancholickou, tu zase více žertovnou formou.

Středověké profánní umění vykazuje pozoruhodnou rozšířenost a zároveň časovou stálost. S prvními vyobrazeními tohoto typu se můžeme setkat v západní Evropě už na přelomu 12. a 13. století, což demonstrují drobné slonovinové předměty pocházející především z Francie, i když v jakýchkoliv úvahách o genezi tohoto druhu vizuální kultury hraje roli vůbec možnost dochování.<sup>93</sup> Postupem času však množství dochovaných památek tohoto druhu přibývá, takže v 15. a 16. století můžeme v evropském měřítku pracovat s poměrně rozsáhlým souborem nejrůznějších artefaktů. Zároveň je možné přes jistá místní specifika konstatovat rozšíření víceméně jednotné tematiky objevující se po celé Evropě, od Itálie přes Německo až po severní Polsko a Uhry.<sup>94</sup> V šíření oblíbených ikonografických témat přitom zjevně nehrála roli ani specifická konfesijní situace, která v Čechách nastala po husitských válkách. Podobnou profánní výmalbu si objednávali jak utrakvisté, jako páni z Poděbrad a páni z Vrchovišť, tak i katolíci, jako páni z Rožmitálu nebo Švihovští z Rýzmburka. Bohatí měšťané

---

<sup>93</sup> Poukázat lze například na zbytky skříňky se scénami Samsonovy historie, dnes uložené v Louvru; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux V<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003, s. 239, nebo na emailem zdobenou skříňku z konce 12. století patrně pocházející z prostředí akvitánského dvora, která je dnes uložena ve sbírkách British Museum; John Cherry, *Medieval Decorative Art*, London 1991, s. 55–56.

<sup>94</sup> Existuje samozřejmě jistý rozdíl mezi italskou ikonografií, která akcentovala řadu antických příběhů, které zdejší aristokracie přirozeně znala, a ikonografií v severní Evropě, kde hrají větší roli příběhy biblické.

přirozeně pořizovali podobné náměty jako šlechtici, chebský Gablerův dům s loveckou scénou nebo zahrada lásky zpodobená v pražském domě U zlaté hrušky jsou toho dobrým důkazem.<sup>95</sup>

České uměleckohistorické bádání zůstávalo k tomuto fenoménu dosud bohužel relativně slepé. Po průkopnických studiích Josefa Krásy, který se už v popisu blatenského rytířského sálu problematiku *minne* dotkl, se následující práce spokojily vesměs s konstatováním nepochybného reprezentačního účelu zobrazených výjevů. Začaly tak být opakovány floskule o „*reprezentativním akcentu*“, „*atributech životního stylu aristokracie*“ a „*luxusním charakteru*“ maleb, které však jejich skutečný význam, morální i hravé poselství, spíše zatemňují, než osvětlují.<sup>96</sup> Stejně tak nevysvětlují, proč byl pro dekoraci vybírán spíše omezený soubor výjevů a opomenuty vesměs zůstaly další možnosti, třeba scény bitev, dobře odpovídající písemné tradici oblíbených kronik i rytířských románů. Snad je proto načase obrátit se od zplošťující politické instrumentalizace a hledat takový popis středověkého umění, který by dokázal akceptovat jeho jinakost. Jinakost danou odlišnou zkušeností středověkého člověka se všemi vášněmi spoutanými systémem pevných morálních pravidel, v nichž navzdory rozdílům, přeci jen poznáváme sami sebe.\*

---

<sup>95</sup> Zuzana Všecková – Dalibor Prix, Nově odkryté nástěnné malby v domě čp. 458/I U zlaté lilie na Starém Městě v Praze, *Umění* LI, 2003, s. 510–517. Že podle ikonografie skutečně jde o tzv. zahradu lásky ve smyslu německých vzorů, plánuji ukázat podrobněji (srov. pozn. 74).

<sup>96</sup> Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, Praha 2010, s. 388 a s. 293.

\* Studie vznikla za podpory grantu COST CZ 208109 Nové interpretační komunity: kontexty náboženské proměny v pozdně středověkých a raně novověkých českých zemích. Za cenné připomínky a doporučení, které značně vylepšily rukopis, děkuji Malcolmmu Jonesovi, Janu Klípkovi a Daniele Rywikové.