

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MALBY MALÉHO SÁLU STARÉHO PALÁCE NA ZÁMKU
BLATNÁ. IKONOGRAFIE A ZAHRANIČNÍ PARALELY

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, PhD.

Autor práce: Martina Chumová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2018

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedením ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice

Martina Chumová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat několika lidem, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. V první řadě bych chtěla poděkovat vedoucímu bakalářské práce Mgr. Hynku Látalovi, PhD. za cenné rady, připomínky a podklady, a celkové vedení práce. Dále bych chtěla poděkovat své rodině za neustálou podporu a jejich pomoc, a speciálně bych chtěla poděkovat panu Zdeňku Wolfovi a Michalu Sidunovi za perfektní překlady několika podkladů v německém jazyce, a také Julii Kamenské za pořízení fotografií maleb ze zámku Blatná.

Anotace

Bakalářská práce „Malby malého sálu Starého paláce na zámku Blatná – ikonografie a zahraniční paralely“ se zabývá výzdobou v blatenském Starém paláci, jejíž ikonografický program se dodnes nepodařilo uspokojivě objasnit. Vinou rozsáhlého poškození se velká část výmalby stala nečitelnou a nejasnou, ale i přesto se některé výjevy a motivy podařilo s jistotou určit. Práce si proto klade za cíl shromáždit veškeré ikonografické interpretace, popř. veškeré informace, které k objasnění významu maleb mohou jakýmkoliv způsobem pomoci. Součástí tohoto záměru je i detailní fotodokumentace a popis maleb, se kterými se na základě komparace dostupné údaje a poznatky kriticky zhodnotí.

Anotace v anglickém jazyce

The bachelor thesis called „Mural paintings of the Great hall in the castle of Blatná. Iconography and foreign parallels “ is focused on the decor in the Blatná's Old Palace, whose iconographic program has not been clarified in a satisfying way yet. Due to the extensive damage, a significant part of the paintings became unreadable and unclear, nevertheless some of the scenes and motifs were defined with certainty. Therefore, the thesis aims to gather all iconographic interpretations or all information that can help to clarify the meaning of the paintings in any way necessary. A detailed photo-documentation and a description of the paintings, with which the available data and knowledge are critically evaluated on the basis of comparison, are an integral part of this project.

Obsah	
Úvod	1
1. Popis	3
2. Restaurátorské zprávy	14
3. Ikonografie	15
3.1 Devět hrdinů	15
3.2 Turnaj	23
3.3 Samson a Dalila	28
3.4 Vliv burgundské módy	29
4. Názory badatelů	36
4.1. Zahrada lásky	36
4.2 Petránova Dobrá vláda	41
4.3 Pět lidských věků Jakuba Vítovského	45
4.4. „Té nejkrásnější“	62
4.5 Univerzální klíč jednoho historika	68
5. Ikonologie a umělecko-historické souvislosti	75
5.1 Za vším hledej lásku, aneb kult frau minne	75
5.1.1 Tapisérie coby inspirační zdroj	84
5.2 Role objednavatele maleb	89
5.2.1 Zahraniční paralely	91
5.2.1.1 Devět hrdinů	91
5.2.1.2 Papežský palác v Avignonu	93
5.2.1.3 hrad Pietro v Callianu	96
5.2.2 Otázka autorství	98
Závěr	102
Seznam použité literatury	106
Seznam příloh	108
Přílohy	110

Úvod

Blatenský cyklus maleb ve Starém paláci patří mezi významné, pozdně gotické malby v Čechách. Pocházejí přibližně z druhé poloviny 15. století a pokrývají všechny stěny Malého sálu.¹ Některé výjevy je sice možné s jistotou identifikovat, jako je např. motiv s Devíti hrdiny, anebo vyobrazení turnaje², avšak celistvý ikonografický program maleb a jejich význam je stále nejasný. K nezřetelnosti maleb navíc přispívá i jejich nedobrá stav. Od posledního restaurování uplynulo mnoho let, a zanedbaná péče se pomalu projevuje na čitelnosti, barevnosti, ale i celkovému vyznění výjevů.

Odborné literatury k tomuto tématu je bohužel velice málo, v podstatě se jedná pouze o studie a statě v odborných časopisech, sbornících a katalogích výstav. Problémem je také skutečnost, že každý badatel, který se o malby kdy zajímal, vykládá jejich význam po svém, a jen málokdy se jeho teorie shoduje s ostatními názory historiků umění.

V českém prostředí se blatenskými malbami zabýval v první řadě akademický malíř Alois Martan, který malby restauroval, a své postupy a postřehy zaznamenal ve dvou katalogích výstav.³

Z historiků umění to potom byl především Josef Krása, který o malbách napsal v knize *Pozdně gotické umění v Čechách* z roku 1985.⁴

Karel Petrán jim věnoval krátkou stat' ve sborníku *k 750. Výročí v Blatné*.⁵ Z tohoto sborníku lze v dnešní době dohledat pouze Petránovu část, avšak bez poznámkového aparátu.

O interpretaci maleb se pokusil i Jakub Vítovský⁶, avšak jeho studie není příliš věrohodná kvůli naprosté absenci zahraničních paralel.

Ve sborníku národního muzea v Praze píše o malbách i Jiří Kuthan.⁷ Badatel sice v této práci vychází ze studie Josefa Krásy⁸, ale podává ucelený přehled o veškerém stavebním a výtvarném dění v souvislosti s Pány z Rožmitálu, a pojednává i o tomto

¹. Karel Petrán, *Gotická nástěnná malba na zámku Blatná*, s. 51, in: Karel Petrán (red.), *Sborník k 750. výročí v Blatné*, Blatná 1985

². Ibidem, s. 52

³. Olivie Pechová, Alois Martan, *Restaurování maleb*, Blatná 1981, O. Pechová, Alois Martan, *Restaurátorské práce*, Strakonice, 1977

⁴. Josef Krása, *Nástěnná malba*, s. 258, in: J. Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina a J. Petrán, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471 – 1526)*, Praha 1978, s. 276

⁵. viz poznámka č. 1

⁶. Jakub Vítovský, *Pozdně gotické nástěnné malby, pět lidských věků v zámku Blatná*, *Zprávy památkové péče*, Ročník 61, číslo 4, Praha 2001, s. 89

⁷. Jiří Kuthan, *Stavební dílo a mecenát Lva (+1485) a Zdeňka Lva (+1535) z Rožmitálu*, *Sborník Národního muzea v Praze, Řada A-Historie*, sv. 61, 2007, čís. 1–2, s. 53

⁸. viz poznámka č. 4

šlechtickém rodu jako takovém. O blatenském cyklu se zmínil také v knize *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad*⁹, kde se více věnuje ikonografii maleb.

V tomto roce se o pokus o objasnění přihlásil i Jan Dienstbier, který v časopise *Umění* napsal článek o zelených světnicích, kde se věnuje především Žirovnickému sálu.¹⁰ Ve svém rozboru ale přináší zcela nový pohled na jeho interpretaci, který je navíc univerzální a lze jej tedy uplatnit i na podobné památky, včetně výmalby na Blatné. Cílem této práce je nalézt a kriticky zhodnotit veškeré bádání, názory a informace, které se nějakým způsobem vážou k ikonografii těchto maleb. Významnou součástí tohoto účelu je i důkladné fotografické zdokumentování této výzdoby a její následné popsání, se kterými se získané vědomosti porovnají.

První kapitola se zaměří právě na detailní popis jednotlivých výjevů, jejich umístění a uvedení současného stavu.

Druhá kapitola krátce pojedná o dosavadních restaurátorských zásazích, které jednak pomohou objasnit dnešní stav a také mohou i pomoci zdůvodnit obtížnou interpretaci maleb.

Třetí kapitola rozvede několik popisovaných výjevů, které se podařily objasnit, a soustředí se na jejich detailní rozbor a význam z hlediska ikonografie. Kapitola obsahuje i část pojednávající o burgundské módě, jejíž vliv potvrdila většina badatelů. Čtvrtá kapitola uvede dosavadní bádání o blatenském cyklu. Pokusí se kriticky zhodnotit a porovnat jednotlivé názory historiků umění, kteří tyto malby již zkoumali. Většině z nich se bohužel nepodařilo objasnit celistvý význam maleb, a proto se zaměřili jen na některé jeho části.

Poslední pátá kapitola se bude věnovat umělecko-historickým souvislostem, které pomohou objasnit vznik a význam maleb. Nejprve se zaměří na kult *Frau minne*, jehož ikonografie by zde mohla být patrná, jehož součástí je i pojednání o tapisériích. Dále se bude zabývat i samotnou osobou objednavatele maleb Lva z Rožmitálu, a jeho na cestu kolem světa, která mohla mít na výzdobu značný vliv. V této pasáži bude zahrnuta i otázka autorství.

⁹. Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první, Král a šlechta*, Praha, 2010, s. 288-297

¹⁰. Jan Dienstbier, *Marná a pomíjivá láska*, *Umění* LXV, č.1,s. 2

1. Popis

Malby se nacházejí v tzv. malém sálu umístěný ve druhém patře starého paláce, a pokrývají všechny jeho stěny, včetně okenních nik, která jsou na jižní, východní a severní straně. Prostor síně je skoro čtvercový, rozměrově zhruba 8x9 metrů.¹¹

V popisu se budeme pohybovat od západní stěny proti směru hodinových ručiček, pro lepší orientaci viz Příloha I.

Na západní straně se nachází jediný vstup do sálu, a rozděluje stěnu na dvě poloviny, která je celá pokrytá sedmi postavami v nadživotní velikosti (viz Příloha II.-IV). Výjev pokračuje i do rohu jižní stěny, a to až k okraji okna, kde se nacházejí další dvě figury. Postavy jsou rozdělené do dvojic a jsou vždy otočené tváří k sobě „*jeden vždy opřen o velký dvouruční meč, druhý s mečem nebo žezlem přes rameno*“.¹² Pouze postava zcela vpravo na západní stěně je osamocená, a je také nejméně čitelná. Obecně lze říci, že postavy nacházející se na pravé polovině stěny jsou méně čitelné, než ty, které jsou vyobrazené na její levé straně, a které se také zachovaly celé. Všechny jsou oděné v brnění a nad hlavami mají nápisové pásky, u některých jsou patrné zbytky písmen. Pozadí je vytvořeno jen z červené a zelené barvy.

Postavu zcela vpravo nemůžeme popisovat, protože se zachovala pouze ve fragmentu. Z druhé figury se zachovala jen její polovina a také je málo zřetelná. Opírá se o meč, nosí světlé brnění s páskem u pasu a na hlavě má přilbu, pravděpodobně se jedná o železný klobouk s plátovými lícnicemi. Jeho tvář je tmavší pleti s knírem, barva pleti ale může být způsobena degradací malby. Postava je opatřena bílým vykrajovaným štítem s neurčitým červeným znakem připomínající zvíře. Z nápisové pásky zbyla jen polovina se zřetelnými stopami písmen, bohužel jsou ale příliš nečitelné.

Třetí postava je taktéž zachována jen z poloviny, ale ve spodní části lze rozpoznat její nohy. Na hlavě nosí královskou korunu, má plavé vlasy po ramena a celkem čitelný obličej. Působí, jakoby se usmívala. Ve své pravé ruce drží červenou podlouhlou zbraň, snad by se mohlo jednat o dřevec, a v levé drží vykrajovaný štít, na kterém je namalován červený pruh a zlatý objekt se třemi otvory.

Čtvrtá postava je umístěná nad vchodem a zachovala se skoro celá. Je zobrazená z profilu a opírá se o meč. Jako jediná nemá štít, přilbu ani korunu, a má dlouhé plavé

¹¹ Jakub Vítovský, *Pozdně gotické nástěnné malby, pět lidských věků v zámku Blatná, Zprávy památkové péče*, Ročník 61, číslo 4, Praha 200, s. 90

¹² Josef Krása, *Nástěnná malba*, s. 258, in: J. Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina a J. Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471 – 1526)*, Praha 1978, s. 276

vlasý, o kterých nelze říct, kam přesně dosahují, snad až k pasu, kolem kterého nosí zlatý opasek. Její obličej je téměř nečitelný, stejně jako její brnění a nápisová páska. Pátá postava je také umístěná nad vchodem a zachovala se k jejím kolenům. Pouze hlava je zobrazena z profilu, na které nosí železný klobouk s červeno - bílou točenicí, a na obličejí jsou patrné zrzavé vousy s knírem a krátké vlasý. Ve své pravé ruce, která není opatřena rukavicí, drží meč a v druhé pravděpodobně štít, který je ale nečitelný. Z brnění je na jeho pravé ruce čitelný nárameník a chránič na loket, známý jako myška. Kolem pasu nosí podobný zlatý opasek jako předešlá postava, a zdá se, že je i opatřena zeleným pláštěm. Nápisová páska se zachovala celá, celkem čitelná, ale bez jakéhokoliv nápisu.

Šestá postava se zachovala celá, avšak její spodní část je velmi nečitelná. Na hlavě nosí přilbu, která jí zakrývá téměř celý obličej, ze kterého jsou patrné pouze oči a nos. Na přilbě má ještě zlatou korunu. Svou pravou rukou se opírá o meč a druhou má zaťatou v pěst u boku, a na obou rukách jsou zřetelné rukavice. Na svém levém rameni je umístěn podivný předmět rozdělen do dvou částí, kdy jedna z nich nápadně připomíná tvar měsíce. Zřejmě se jedná o nějaký typ štítu, anebo o podpažní okrouhlici - „*jakési okrouhlé terče připevněné řemínky ke zbroji v místě ramene*“.¹³ Brnění jasně zvýrazňuje pas, pod kterým je zavěšen zlatý opasek. Postavě z loktů splývá látka, na pravé straně je purpurová, na levé je znatelná v zelené barvě. Páska se zachovala celá taktéž bez stop po nápisu.

Sedmá postava je zachována úplně stejně jako ta předešlá. Její hlava je zobrazená z profilu a v podstatě je z velké části ukrytá pod železným kloboukem, na kterém je viditelný šedivý pruh. V pravé ruce drží meč a v levé vykrojený černý štít se zlatým zvířetem připomínající lva. Brnění je velice nečitelné, pouze na jeho pravé ruce jsou znatelné pláty rukávu zbroje, dále pak nárameník a myška. Ve spodní části v úrovni boků se nachází tmavý pruh.

Osmá postava, která se nachází již v rohu jižní stěny, je zachovaná celá. Hlava je zobrazená z profilu, na které je nasazená helma s korunou, ale obličej není příliš zřetelný. V jedné ruce drží meč a ve druhé štít, který je zachován jen z části. Je zlatě orámován, a na tmavě modrém pozadí je vyobrazen nečitelný znak. Na brnění jsou znatelné lýtkové pláty a plátové boty, ve spodní části trupu jsou rozpoznatelné i jednotlivé vrstvy plátů. I u této postavy se nachází náznak látky, ale není jasné, k čemu

¹³. Petr Klučina, *Zbroj a zbraně: Evropa 6.-17. století*, Praha 2004, s. 181

je upevněna či o jakou součást brnění jde. Páska není moc čitelná, ale lze na ní vidět stopy po písmenech.

Devátá postava se také nachází v jižním rohu stěny, a je snad nejčitelnější ze všech. Na hlavě má zlatou korunu, a taktéž má nejlépe zachovalý obličej s výrazným nosem. Ve své pravé ruce drží zlaté žezlo, a v levé vykrojený štít se znakem připomínající orla. I brnění je velice zřetelné, jsou na něm vidět jednotlivé pláty suknice se zlatým opaskem, na jeho pravé ruce se nachází patrný nárameník, myška a rukavice. Na jeho nohou jsou zřetelné stehenní pláty, nákolény, lýtkové pláty i plátové boty. Postavě z ramen splývá červená a zelená látka, mohlo by se jednat o plášť. Oproti tomu je ale páska silně poškozená.

U dvou posledních postav je nejvíce zřejmé, že se nacházejí v zelené vegetaci, kde jsou zcela patrné jednotlivé trsy rostlin. Výjev je také jasně ohraničen červenou barvou a nijak tak nezasahuje do výjevu na jižní straně místnosti.

Zcela vpravo se ve spodní části výjevu nachází ještě jeden fragment postavy, ze které je patrný pouze obličej a jedna ruka (viz Příloha V.). Je oděná do bílého oděvu s kapucí přetaženou přes hlavu, která je zobrazená z profilu z levé strany. Z obličeje je patrné jedno oko a rozevřená ústa.

Nad oběma jižními okny se nachází výjev, který je kvůli svému poškození, a pravděpodobně i kvůli následnému restaurování rozdělen na dvě části. Obecně lze říci, že malby nejsou příliš čitelné, a působí velice chaoticky. Z výjevu je ale patrná zelená vegetace (viz Příloha VI, VII).

Z první poloviny scény, která se nachází nad pravým oknem, lze rozpoznat pouze pár postav. Nejzřetelnější, a nejlépe zachovaná je postava v bílém nacházející se na levé straně. Polovina jejího trupu je pouze v obrysu, přesto je ale její oděv dobře vidět. Bílý šat jí dosahuje ke kolenům, a současně tvoří i nezvyklou pokrývku hlavy se třemi zašpičatělými cípy. Je pokryt drobnými červenými ornamenty, které svým tvarem připomínají půlměsíc. Postava na nohách nosí bílé upnuté punčochové kalhoty a zřetelná je i její levá červená bota protažená do špičky. Druhá noha působí jako bosá, protože je bílá a není ani natolik protažená. Navíc zde chybí jakýkoliv náznak vykrojení boty u kotníku, které je u druhé nohy zcela očividné. Figura ve své ruce drží podlouhlou hnědou zbraň, která svým tvarem připomíná baseballovou pálku. Taktéž je zúžená a na jednom konci zaoblená, a pravděpodobně se tedy jedná o dřevěnou palici. Obličej postavy je tmavší s jasně viditelným levým okem a náznakem nosu a ústy.

Vlevo od této postavy se nachází jiná, taktéž dobře viditelná figura, která je svým vzrůstem znatelně menší. Je oděná do zeleného oděvu připomínající dámské body, které taktéž tvoří její bizarní pokrývku hlavy se dvěma výčnělky připomínající zvířecí uši. Oděv je opatřen pouze krátkými rukávy, a zbytek paží není zcela čitelný. Její nohy jsou zvláště prohnuté, a tím působí spíše jako zvířecí nežli lidské. Nejsou na nich patrné žádné známky kalhot či bot. Její obličejové části se zachovaly jen v náznacích.

Dále není výjev natolik čitelný. Výše nad těmito dvěma postavami je patrná postava v brnění, která, jak se zdá, polehává na jakémsi zvířeti, pravděpodobně koni. U této postavy je nejzřetelnější její helma se specifickým tvarem, který napovídá, že se jedná o tzv. Kolčí helmu používanou pouze při turnajích.¹⁴

Ve spodní části výjevu lze vidět dvě bílá mohutná kopyta, a nalevo je zase znatelná zelená uzda a šafron, ze kterého vykukují dvě uši. Patrný je i otvor pro oko, ale samotná část hlavy či tlamy zcela chybí. Zvíře má také velmi protáhlé tělo a nezvyklé proporce, což ale může být způsobeno poškozením maleb. Pod rytířovým tělem je zřetelná i bílá čabraka s červeným okrajem a s viditelným zeleným monogramem, který svým tvarem nejvíce připomíná písmeno „D“.

Nad rytířem jsou zobrazené čtyři postavy, které si jsou svým vzhledem i oděvem velice podobné, dalo by se říct, že jsou všechny stejné. Všechny jsou zobrazené jen po prsa, mají stejné světlé vlasy po ramena a červený oděv. Tři z nich sedí u sebe a jsou otočeni doleva na čtvrtou osobu, která je umístěná čelem k nim. U této poslední postavy jsou zřetelné červené rty a náznak oka, na postavě zcela vpravo jsou patrné pouze oči.

Ostatní figury nemají obličejové vřbec.

Zbytek výjevu je velice zmatený. Zcela vlevo lze rozpoznat postavu jezdce na koni, ze kterého je ale čitelná pouze hlava s vlasy dochované pouze v náznaku. S obtížemi lze vidět i jeho tmavý štít. U jeho koně lze rozpoznat jen trup a oba páry nohou s kopyty. Zřetelná je i zelená čabraka splývající téměř až na zem u zadních nohou zvířete. Jeho hlava ale není vůbec znatelná.

Patrný je také obličej se zlatavými vlasy, který se nachází zcela vlevo. Ostatní části scény si již kvůli nečitelnosti nedovolujeme dále popisovat.

Druhá polovina výjevu se nachází nad levým jižním oknem, a vinou poškození je velice nečitelná a chaotická. Zcela vpravo se nachází postava zachovaná jen z části. Je otočená

¹⁴. Ibidem, s. 270

doprava, a na její hlavě, dochované jen z poloviny, je zcela jasně rozpoznatelná kolčí helma. Na sobě nosí i červený plášť, na kterém se ve spodní části nachází písmeno „C“ či „E“. Znatelná je i jeho zbraň dřevce mířící vzhůru. Za ním je patrný obličej s viditelnými zlatavými vlasy po ramena, očima a s náznakem nosu. Na obličejí je zřejmé i stínování. Další viditelná tvář se nachází zhruba uprostřed výjevu, a z velké části je zakryt podlouhlým předmětem, pravděpodobně dřevcem či jinou zbraní. Znatelné jsou pouze hnědé vlasy a částečně i oči. Za těmito dvěma postavami je patrná další figura, ze které je vidět pouze kolčí přilba se dvěma pery. Před ní je ještě vyobrazen fragment ruky.

V dolní části se nachází bílý objekt s červeným orámováním podobný nápisové pásce, stopy po písmenech jsou zde dobře viditelné, avšak nečitelné a nelze je tedy přečíst. Za ním se nachází nepříliš dobře rozpoznatelná silueta koně se zelenou čabrákou a se zvláště protáhlou hlavou, připomínající tak spíše hlavu psa nežli koně. Ve spodní části jsou viditelné všechny čtyři nohy v červené barvě i s kopyty. O kus dál se nachází jiný pár modrých nohou. Ve fragmentu scény je zcela vlevo znatelná i menší postava se zdviženými rukama a částečně zachovalým obličejem.

Do této části výjevu zasahuje část architektury s arkádami ze scény ve východním rohu, na které jsou patrné siluety postav. Zbylé části jsou již natolik zmatené, že si je neodvažujeme jakýmkoliv způsobem popsat.

V prostoru mezi okny na jižní stěně se nachází nevelká scéna se dvěma postavami a krajinou v pozadí (viz Příloha VIII). Postava vlevo pravděpodobně sedí, a v klíně drží hlavu druhé, ležící postavy, ze které se dochovala pouze její část. První z nich je pravděpodobně ženská postava, protože má velmi jemný světlý obličej s jasně červenými rty a dlouhé hnědé vlasy, částečně zakryté pokrývkou. Její tělo je zahaleno červeno – bílým pláštěm. Ve své pravé ruce drží velké nůžky. V klíně jí spočívá hlava druhé postavy se světlými vlasy, jejichž dlouhé tmavší pramínky jsou patrné pod hlavou a na jejích zádech. Její obličej, společně s jednou rukou pod ním, má tmavě fialovou barvu s jasně vymezenými očima a s lehce pootevřenými ústy, ale tato záležitost je patrně způsobena degradací maleb. Z této postavy jsou dále čitelné pouze překřížené nohy v nafialovělých, těsně obepínajících punčochách a světlých, téměř oranžových špičatých botách.

Za postavami se nachází krajina se třemi zřetelnými stromy a fragmenty čtyř obličejů se světle modrými pokrývkami hlav, které jsou ale velice snadno přehlédnutelné.

V rohu východní stěny se nachází výjev, který je snad z celé výmalby nejlépe zachován (viz Příloha IX). V dolní části se nachází tři postavy, nad kterými je část architektury s arkádami, které se táhnou až na roh jižní stěny síně. Figury jsou umístěné v exteriéru, čemuž napovídá zelené pozadí i jasně zřetelné čtyři stromy s korunami s červenými plody, které se tyčí nad jejich hlavami.

Postavy jsou namalované blízko u sebe a všechny mají světlý, téměř bílý oděv. Postava zcela vpravo je velice málo čitelná, především její šat, avšak polovina jejího obličeje je viditelná, i se světlými vlasy, přes které má bílou pokrývku hlavy. V rukou drží jakýsi oválný předmět, který ale nedokážeme přesně identifikovat. Působí, jako by jej nabízela dvěma postavám, ke kterým také zvidavě pohlíží. Tyto dvě figury jsou mnohem čitelnější, jsou otočené tváří k sobě, a obě mají zlatavé vlasy a bledé obličeje. Postava uprostřed připomíná svými rysy muže, protože její vlasy jsou znatelně kratší než u druhé osoby, a také má v dolní části tváře podivný stín, který připomíná vousy. Její pohled působí nepřítomně, což ale může být způsobeno poškozením malby. Kolem hlavy jí vlaje bílý háv, a její ruce jsou rozevřené. Levou rukou se dotýká oválného předmětu, který jí nabízí postava vpravo, a v pravé drží malý kulatý objekt, který předává postavě zcela vlevo, která jej přijímá. Tato druhá, jasně ženská postava má ze všech zobrazených figur nejdelší vlasy, které jí splývají až na zem, a je oděna v bílý šat s velkým, modře zvýrazněným výstřihem. I rukávy, spodnička vyčnívající pod šaty a její pleť jsou namodralé, ale tento fakt může být způsoben poškozením maleb.

V jižním rohu jsou vyobrazené pouze dvě postavy (viz Příloha X). Ta vlevo je dokonce v tak špatném stavu, že ji lze velice snadno přehlédnout, v podstatě z ní zbyla pouze barevná šmouha. Zřetelné jsou pouze její světlé vlasy, které jí snad spadají pouze na ramena, a zelený šat sahající ke kolenům, přes který je přehozen červený háv, možná by se mohlo jednat o plášť. Na nohou má i zelené punčochy, ale boty jsou zcela nerozeznatelné. Čelem je otočená k druhé postavě, která je taktéž málo viditelná. Její obličej zcela vymizel, a na hlavě nosí zvláštní pokrývku hlavy. Zda se pod ní ukrývají světlé vlasy, nebo jde jen o součást pokrývky, nelze kvůli poškození přesně určit. Postava je vyobrazena se zeleným šatem, který jí místy splývá až na zem. Patrné jsou červené rukávy a obě ruce. Je otočená k první postavě a působí, jako by si od ní chtěla něco vzít, což napovídá její gesto se zdviženýma rukama.

Vlevo ve východním rohu stěny se ve spodní části nachází výjev se čtyřmi postavami a jednou menší, pravděpodobně dětskou figurou (viz Příloha XI). Nad nimi se tyčí část architektury s arkádami, které jsou mnohem širší, než tomu bylo u výjevu v jihovýchodním rohu. Postavy se nacházejí v zelené vegetaci, i zde jsou jasně viditelné trsy rostlin. Čtyři figury jsou rozdělené do dvojic tvořené vždy z ženské a mužské postavy, což vyplývá z jejich oděvu, a jsou otočené tváří k sobě. O všech postavách lze také říct, že mají dlouhou a protáhlou siluetu.

Nejprve se tedy pokusíme popsat pár, který je zcela vlevo. Mužská postava je oděna do červeného roucha sahající téměř ke kolenům, pod kterým vyčnívá okraj bílého oděvu. Červený háv má hluboký výstřih, a pod ním je patrná zelená látka sahající až ke krku s naznačeným šněrováním. Podobně i dlouhé rukávy mají zelenou barvu a splývají prakticky až ke kolenům. Postava nosí červené upnuté punčochy a její boty nejsou viditelné. Ani její obličej není čitelný, jasné jsou pouze plavé vlasy sahající k ramenům. U ženské postavy se její horní polovina těla dochovala pouze ve fragmentu. Z obličejů lze rozpoznat pouze jedno oko a malé červené rty. Zato její oděv je mnohem patrnější. Skládá se ze světle červených šatů s tmavě červenými vzory, které jí sahají až na zem. Ve spodní části je patrná jiná bílá látka, pravděpodobně spodnička. Rukávy šatu jsou zelené, stejně jako u jejího mužského protějšku.

Druhý pár se svým oděvem, ale i mírou poškození, podobá tomu prvnímu. Mužská postava vlevo taktéž nosí červený háv, ale bílý pruh ve spodní části se zdá být jeho součástí. Tento oděv ale nemá žádné rukávy, zato je okolo pasu zlatavý opasek. Na nohou nosí taktéž červené punčochy, a její chodidla jsou viditelně prodloužená do špičky. Její obličej je téměř nečitelný, zřetelné jsou pouze vlasy stejné barvy i délky jako u předešlé mužské postavy.

I malba ženské postavy je v horní polovině těla velmi poškozená, z jejího obličejů jsou zřejmé jen malé červené rty a zlatavé vlasy, které ale postavě splývají za zády, takže není možné určit jejich délku. Její šat je světlý s červenými vzory, podobné na šatu předešlé ženské postavy, a taktéž jí splývají až na zem. Rukávy šatů jsou tmavě žluté, téměř v barvě okru, a nejsou nijak dlouhé. Přes ramena má postava přehozený bílý plášť. Poslední postava se nachází zcela vlevo v rohu místnosti. Je téměř o polovinu menší než ostatní postavy, a nosí zelený šat, který má stejný střih jako mužské postavy z předešlých dvojic. Dokonce nosí i stejný typ punčochových kalhot, které jsou zelené, a chodidla jsou protažená do špičky. Pravděpodobně se tedy jedná taktéž o mužskou postavu, ale vzhledem k její výšce se spíše jedná o chlapeckou figuru. Její obličej je

téměř nečitelný, viditelné jsou pouze světlé vlasy sahající po ramena. V rukou drží jakýsi podlouhlý předmět, který je ale natolik poškozen, že nelze určit, o co se přesně jedná.

V horní části nad jejich hlavami a na pravé straně je patrná jakási tenká zlatavá tyč, která se pravděpodobně nacházela i na levé straně a ve spodní části. Snad mohla postavy oddělovat od ostatních výjevů či je uzavírat v poli.

V rohu severní místnosti se v horní části nachází veduta hradu, a pod ní jsou vyobrazené dvě postavy (viz Příloha XII, XIII). Nezdá se, že by tento výjev výtvarně navazoval na scénu z východní stěny, protože je jasně ukončen právě rohem místnosti.

Hrad je obehnan bílou hradbou se třemi válcovými věžemi s kuželovými červenými střechami. Zdá se, že stojí na vyvýšeném místě, snad na menší skále, pod kterou je patrná zelená vegetace se stromy. Náleží k němu dřevěný most, po kterém přecházejí dvě postavy mířící pryč. Jsou ale natolik poškozené, že o nich nelze nic říct. Na druhé straně mostu je patrný jezdec v zeleném oděvu jedoucí na hnědém koni, a před ním kráčí jiná postava, snad s podlouhlou zbraní v rukou.

Postavy pod hradbami lze podle oděvu označit za ženskou a mužskou figuru. Ženská postava se nachází vlevo, je vyzbrojena malým lukem a míří jím na muže. Na sobě má dlouhý bílý šat sahající ke krku a splývající až na zem. Jeho rukávy jsou kratší ve zlatavé barvě. Stejnou barvu mají i její vlasy, které svou délkou dosahují skoro až k zemi. Její obličej není příliš dobře zachován, nejzřejmější jsou z něj červené malé rty a nos. Oči jsou jen naznačené.

Mužská postava se nachází vpravo zcela v rohu síně, a je zobrazena v typickém gestu kapitulace, tedy s rozhozenýma rukama. Figura působí, jako kdyby měla každou chvíli padnout a kleknout, a také má skloněnou hlavu. Je zobrazena v brnění, které je ale velmi poškozené, a přes ramena má přehozený červený plášť. Zřetelné jsou její štíhlé, dlouhé nohy protažené do špičky. Obličej je zcela ztracen, patrné jsou pouze světlé vlasy sahající po ramena.

Před mužskou postavou se nachází jakýsi malý světlý obdélný předmět, který je ale natolik poškozen, že nelze říct, o co by se mohlo jednat. Figury jsou pravděpodobně umístěné v exteriéru, zdá se totiž, že stojí na travnaté ploše u bílé stěny. Za postavami, zhruba v úrovni hlav obou postav, probíhá tenký světlý vlys se zelenými ornamenty, který lze velice snadno přehlédnout.

Výjev, který se nachází na severní straně, je snad nejhůře zachovaný a nejméně čitelný (viz Příloha XIV). Pravděpodobně se jedná o rozlehlou krajinu, čemuž nasvědčuje zelená vegetace, stromy i stočená namodralá linka, snad představující řeku. I v této scéně jsou patrné postavy. Téměř nad oknem se nachází malá postava jezdce zachovaná jen z poloviny, která je téměř nečitelná, a také snadno přehlédnutelná (viz Příloha XV). U koně jsou jasně viditelné přední nohy, z nichž jedna je zvednutá, dále pak jeho tlama, uši a dokonce i uzda. Jeho jezdec je ale zcela nečitelný.

Další viditelná scéna se nachází vpravo nahoře u okna (viz Příloha XVI). Jsou zde vyobrazené dvě postavy, které se svým konceptem nápadně podobají scéně z rohu severní stěny. I zde se vlevo nachází ženská postava s lukem, které se vzdává mužská figura. Postava ženy je ale silně poškozená. Její tělo je velice dlouhé a protáhlé, a působí, jako by bylo nahé. Při bližším zkoumání je ale patrné, že je sice oděná, ale není jasné, do jakého typu oblečení. Oděv je místy namodralý a také velmi lesklý, nejjasnější jsou dva modré proužky na její levé paži. Nohy postavy jsou velmi dlouhé a štíhlé, a také jsou protažené do špičky. Obličej je natolik poškozený, že téměř zmizel, a málo čitelné jsou i její plavé vlasy, které možná dosahují až k pasu. Luk je zde pouze naznačen.

Druhá, mužská postava také svými typicky rozhozenými rukama přiznává porážku. Na sobě nosí modré brnění se zvýrazněným pasem. Na ramenou, loktech a kolenou jsou patrné světlé chrániče, a kolem boků má zavěšený jakýsi světlý opasek. Na ruku jsou jasně zřetelné hnědé rukavice, chodidla jsou protažená do špičky. Obličej figury je poškozen natolik, že nejsou vidět žádné detaily, v podstatě lze rozpoznat pouze krátké hnědé vlasy. Vzhledem k jejich pravidelnému, zakulacenému tvaru by se ale mohlo jednat i o přilbu. V úrovni jeho pasu je zřetelná jakási zelená tenká tyčka, na jejímž konci jsou stopy po nějakém předmětu, kvůli poškození maleb jej ale nelze blíže určit.

Zbytek maleb je velice silně poškozen. V dolní části uprostřed výjevu lze s jistotou rozpoznat siluety dvou postav. Je klidně možné, že se jich zde nachází více, avšak kvůli poškození to nelze jasně prokázat.

Vlevo od nich se nachází tmavá silueta jezdce se světlým koněm, ze kterého je ale pouze patrná tlama a mohutný krk. Vedle něj se nachází stejně zbarvená skvrna, pravděpodobně i zde bývala vyobrazená lidská postava. Před jezdcem jsou patrné menší, okrově zbarvené podlouhlé siluety, kdy by se mohlo jednat o prchající zvěř.

Pod jezdcem se nachází dvě jasně zřetelné pracující postavy (viz Příloha XVII). Obě jsou tváří i tělem otočené doprava a v ruku drží zemědělské pracovní náčiní, u postavy

vlevo lze rozpoznat hrábě. Obě mají i podobný bílý oděv s širokou suknicí a rukávy, který zahaluje téměř celá jejich těla, a lze na něm spatřit i jednotlivé záhyby. Postava vpravo nosí bílý šátek na hlavě, na kterém je jasně vidět tmavý klobouk. Na jejím obličejí je patrné pouze jedno oko dochované jen v náznaku a silueta nosu z profilu. Druhá postava má obličej téměř zničený, zřejmé jsou pouze krátké tmavé vlasy.

Zcela dole v levé části výjevu se nacházejí siluety čtyř postav, které jsou ale ve velmi špatném stavu (viz Příloha XVIII). Nejlépe dochovaná a viditelná je postava zcela vpravo, která je otočena k druhé postavě a je celá zahalená v bílém šatu se světlými rukávy s modrými ornamenty. I na jejím oděvu lze spatřit detaily záhybů. Hlavu má zcela zakrytou bílou pokrývkou, ze které je vidět pouze obličej. Všechny jeho části, tedy obě oči, nos i ústa, jsou ale dobře zachované, a dokonce je znatelná i jejich modelace. Podle jemných rysů se pravděpodobně jedná o ženskou postavu, a v každé ruce drží malé předměty, které ale kvůli poškození nelze blíže určit. Jasně zřetelný je i zlatavý „obojek“ kolem krku.

Druhá postava je o trochu větší, co se měřítko týče, ale jinak se nachází přibližně ve stejné výšce jako postava předešlá. Je k ní také otočená tváří a kolem těla se jí točí mluvicí páska. O této figuře toho ale nelze mnoho říct, protože je velmi poškozená a zbyla z ní pouze silueta. Z celkového vzezření by se mohlo jednat o mužskou postavu, která ve své pravé ruce drží předmět připomínající masku, ale může se jednat téměř o cokoliv.

Ze třetí postavy je zřetelná pouze silueta tmavé hlavy hledící vzhůru. Je zobrazená z profilu s nápadným výrazným nosem. Díky ostré lince hlavy se postava jeví jako holohlavá, a patrné jsou pouze stopy po očích, vousech a vlasech. Na základě těchto znaků by se mohlo jednat o starší mužskou postavu.

Z poslední postavy zbyly pouze siluety tmavých dlaní a drobná část obličejí.

Vpravo v horní části lze ještě spatřit siluetu malé, pracující postavy v tmavém plášti, která je k divákovi otočená zády a v ruce drží hrábě. Zbytek scény je velice nejasný kvůli poškození.

V dolní části výjevu obíhá podél celé místnosti barevný vlys, který je v horní části ohraničen červeným pruhem, a dole je ukončen žlutou garnýží, na které je zavěšena drapérie s rostlinnou tematikou. Uprostřed vlysu je namalovaná řada lichoběžníků, které jsou provedené ve střídavě červené a zelené barvě. Červené tvary v sobě navíc zahrnují

další geometrické obrazce, totiž trojúhelníky, které se střídají podle světlejšího a tmavšího odstínu červené barvy, takže vzniká dojem motivu se zuby.

I špalety oken jsou pokryté malbami. V okenním výklenku prvního jižního okna se nachází obraz s postavou, která je velice málo čitelná (viz Příloha XIX). Figura je zobrazená jen po úroveň prsou, před kterými má ruce. Zda jsou ale v nějakém gestu, nelze kvůli poškození říct. Její obličej je téměř pryč, a na hlavě nosí zlatavý předmět, kdy by se mohlo jednat o korunu či paprsky. Nad hlavou je vyobrazen červený trojúhelníkový tvar, pravděpodobně střecha nějaké architektury.

Špaleta druhého jižního okna je vyzdobena zelenou vegetací, ve které jsou patrné stopy po erbu, nicméně je natolik poškozený, že nelze určit, o který se přesně jedná. Oproti tomu jsou dva vyobrazené erby v severním výklenku zřetelnější, a dokonce lze rozpoznat i postavy štítonošů (viz Příloha XX, XXI). U prvního z nich na pravém výklenku jsou figury dvou štítonošů dobře viditelné, každý stojí po jedné straně erbu, který zároveň přidržují jednou rukou, a nosí červený oděv. Samotný erb ale čitelný není. Na druhém z nich, umístěný na levém výklenku, je patrná pouze červená linka. I tento erb drží z každé strany dva štítonoši, tentokrát ale nosí černý oděv, zahaluje jim i část hlavy, ze které jsou části obličejů pouze naznačené.

Tento výklenek je navíc opatřen dekorativním vzorem se zelenými květy.

2. Restaurátorské zásahy

Malby blatenského sálu byly v podstatě restaurovány pouze jednou, a to v 70. letech 20. století.¹⁵ Avšak zákroky, které byly provedeny předtím, na ně měly velice negativní dopad.

Veškeré problémy nastaly již v 50. letech, kdy byly malby náhodně objeveny. Tehdy byly zakryté nátěry a omítkovými vrstvami, které se bohužel sejmuly velice neodborně. Tento necitlivý zásah způsobil narušení staré omítky početnými záseky, tudíž se malby staly naprosto nečitelnými, a z celé výzdoby zbyly pouze fragmenty.

K samotnému restaurování se přistoupilo až v letech 1974 -75, které provedl významný restaurátor Alois Martan. Vzhledem ke špatnému stavu nebyl tento úkol vůbec jednoduchý. Nejprve se musely omítkové i barevné vrstvy důkladně zpevnit, a poté se mohlo přistoupit k očištění od zbytků pozdějších vápenných zákalů. Díky tomu vynikla kompozice a kresba s barevnou modelací barev.

Práce pokračovala tmelením velkého množství menších záseků i velkých trhlin a ploch, kde už ale původní omítky i s malbou byla nenávratně ztracena. Největší problémy nastaly s retušováním vytmelených ploch, které se nejprve zacelily tak, aby se umožnila jejich čitelnost a estetické působení.

Aby se nové zásahy rozpoznaly od původních originálních fragmentů, byly zvoleny lazurní tóny retuše, které byly nepatrně světlejší než původní barevnost. Veškeré práce s retuší byly předem důkladně ověřovány, aby nijak nemohly narušit původní vzhled barev. Tímto zákrokem se restaurátorské práce musely ukončit, aby nedošlo k poškození původní umělecké a historické hodnoty originálu jako celku.

K dalším zákrokům v následujících letech nedošlo, a z největší pravděpodobnosti k nim už ani v budoucnu nikdy nedojde.¹⁶ Malby tudíž pomalu chátrají a jejich čitelnost slábne. V dnešní době z nich zůstaly pouze fragmenty, a místy působí jako změť barevných skvrn, z nichž nelze plně rozpoznat, co přesně zobrazují. Prvotní amatérské sejmutí maleb a jejich následné chátrání po posledním zásahu také zapříčinily nejasnost a obtížnost jejich interpretace.

¹⁵. Tato část vychází ze zdroje: Olivie Pechová: *Alois Martan, Restaurování maleb*, Strakonice 1977, pokud nebude uvedeno jinak

¹⁶. Za tuto informaci děkuji průvodkyním na zámku Blatná

3. Ikonografie

Ačkoliv celkový ikonografický program blatenského cyklu a jeho význam zůstává stále nejasný, některé z jeho motivů se přeci jen podařilo s jistotou interpretovat. Tyto výjevy se nacházejí na západní a jižní stěně místnosti, kde je vyobrazen cyklus s Devíti hrdiny, a dále se zde nachází turnajová scéna, pod kterou je umístěn příběh o Samsonovi a Dalile. O zbylých malbách panují značně rozdílné názory, které jsou rozvedeny v následující kapitole. Objasnění těchto výjevů je ztížena malou čitelností a značnými poškozeními, které zavinilo jednak neodborné sejmutí maleb, jednak také jejich chátrání. Tato kapitola se detailně zaměří na výše zmíněné výjevy, a pokusí se objasnit jejich původ a význam. Do této části je zahrnuta i část pojednávající o burgundské módě, která je zde podle většiny historiků umění, kteří blatenské malby zkoumali, evidentně patrná.

3.1 Devět hrdinů

Pod označením Devět hrdinů se rozumí skupina devíti hrdinských postav, která je tvořena třemi židovskými, třemi pohanskými a třemi křesťanskými hrdiny.¹⁷ První trojici představují Josua, král David a Juda Makabejský, druhou pak Hektor, Alexandr Veliký a Julius Caesar, a poslední skupinu tvoří král Artuš, císař Karel Veliký a Gottfried von Bouillon.

Tyto postavy se nejprve objevily ve francouzské literatuře na počátku 14. století, a teprve poté se objevily v umění a rozšířily se i do dalších zemí, především do Německa, Rakouska, Itálie a Anglie. Zpočátku se tyto hrdinové vychvalovali kvůli jejich příkladným činům jen v několika menších básních, které byly napsány na příkaz francouzských králů, knížat či urozených lidí, kteří se skrze ně chtěli oslavovat a velebit. Později byly jejich činy opěvovány nejen v básních a písních, ale objevovaly se i v románech, a dokonce byli napodobováni při taženích a turnajích. Např. V roce 1336 se v Arrasu konalo jezdecké tažení, kterého se účastnilo sedm z Devíti hrdinů, nebo u příležitosti velkého turnaje v Lüttichu v roce 1444 doprovázelo Devět hrdinů knížecího biskupa Jeana de Heinsberga.

S Devíti hrdiny se poprvé setkáváme v básni od Jacquese de Longuyonem s názvem „*Sliby páva*“ z roku 1312.¹⁸ Volba hrdinů sice prozrazuje souvislost s rytířským

¹⁷. Tato část vychází ze zdroje: Robert Wyss, *Die neun Helden*, Zeitschr. F. Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte 17, 1957, pokud nebude uvedeno jinak

¹⁸. Johan Huizinga, *Podzim středověku*, Jinočany 1999, s. 111

románem¹⁹, avšak z jakého důvodu rozdělil autor tyto postavy do tří skupin a jak vlastně došlo ke složení zástupců tří náboženství? Nemalou roli mohla v tomto rozhodnutí sehrát číselná symbolika, kdy se ve středověku právě číslo tři těšilo veliké oblibě. Tři byli mudrci z východu, kteří navštívili Ježíše krátce po jeho narození, a kteří zároveň zastupovali tři kontinenty a tři životní etapy. Ve svaté trojici figurují tři božské osoby, Bůh Otec, Syn a Duch Svatý. Oltářní obrazy se často objevovaly v rozdělené formě sestávající ze tří částí, které označujeme jako tryptichy. Dalo by se tedy říct, že tehdejší lid musel být známý svět předveden v obrazech ideálu rytíře skrze tři trojic zvláštních postav z židovsko-biblické a pohanské antiky.

U každého z hrdinů zmiňuje autor některé z jejich nejdůležitějších činů. Jako zdroje pro tyto informace mu posloužila bible, ale i středověké básně a starší písně a romány ze 12. a 13. století, které ale přizpůsobil tehdejšímu vkusu.

Dalším významným autorem byl Eustache Deschamps, který ideu Devíti hrdinů přejímá od svého učitele Guillaumea de Machauta, a doplnil ji o pár významných záležitostí. Na jednu stranu připojil k mužským postavám jejich ženské protějšky. Dalo by se očekávat, že i zde se objeví zástupkyně židovského, pohanského a křesťanského světa, avšak jím zvolené ženy jsou většinou legendární postavy z řecké mytologie náležící k mýtickému lidu amazek. Mezi tyto hrdinky zařadil např. Penthesileu a Semiramidu, a zkomolil většinu jejich jmen.

Druhou změnou bylo rozšíření řady Devíti hrdinů o desátého, a sice o současníka Bertranda du Guescina. Tímto nápadem se mu podařilo propojit uctívání starých hrdinských ctností se současností, a měl s ním i velký úspěch, kdy si např. Ludvík Orleánský nechal postavit sochu tohoto desátého hrdiny do zámku v Coucy.²⁰

Idea doplňujících hrdinek se uchytila i u dalších autorů, jako byl např. Tomaso III. Ten v roce 1394 sepsal „*Chevalier errant*“, ve kterém líčí své snové cesty a dobrodružství u Boha lásky. Navštěvuje zde i snový palác obývaný nejen Devíti hrdiny, ale právě i jejich ženskými protějšky, které jsou: Penthesilea, Semiramida, Sinópé, Deipylé a Lampetié. Pro zbylá jména „*Ypollitte*“, „*Menalippe*“, „*Tomyris*“ a „*Theuca*“ se nám bohužel nepodařilo nalézt správné české ekvivalenty. Jak bylo zvykem u mužských hrdinů, ani i u ženských hrdinek nechybí výčet jejich nejslavnějších a nejdůležitějších činů.

¹⁹. Ibidem

²⁰. Ibidem, s. 112

V 15. století se motiv hrdinů těšil veliké oblibě, jejich činy už nejsou opěvovány pouze v básních, ale objevují se i v románech. Kaplan Sebastien Mamérot byl pověřen Louisem de Lavalem, aby sepsal příběh Devíti hrdinů a hrdinek, a tak vznikla obsáhlá dvousvazková práce „*L'Historie des neuf preux et des neuf preues*“. Tento příběh je významný především doplněním ženské řady, a sice Janou z Arku tvořící protějšek Bertranda du Guesclina.²¹ Tento nápad ale nebyl příliš úspěšný, protože vojenské pocty národním francouzským hrdinům se vztahovaly k mužským vojevůdcům, mezi kterými nebylo pro venkovskou dívku čestné místo.²²

Z této doby se zachoval ještě jeden rukopis od neznámého autora. Pravděpodobně se jedná o kopii nějaké práce z 15. století, která nám již není známa, ale s prací od Mamérota nemá zřejmě nic společného. Kniha nese název „*le Triumphe des neuf Preux*“, a roku 1487 se objevila u knihkupce Pierra Gérarda v Abbeville. Práce je věnována králi Karlu VIII, a údajně byla sepsána díky zvláštnímu nočnímu snu, ve kterém se autorovi zjevilo devět mužů, tři židé, tři pohané a tři křesťané, a jedna žena jménem *Triumph* s vavřínovým věncem. Tyto postavy pověřily tvůrce úkolem, aby přesně sepsal čestné činy devíti mužů, a na tomto základě se poté bude moct rozhodnout o největším z nich, a kterému také připadne věnec.

Jiným významným básníkem byl Jean Moliet, který působil na burgundském dvoře, a napsal ve stejné době jedinečnou práci „*Le trosne d'honneur*“, která pouze zbožšťuje zemřelého panovníka Filipa Dobrého. V této básni musí panovník za doprovodu alegorických postav projít devíti nebesy k čestnému trůnu, přičemž je v každém nebi přijat jednou alegorickou dámou a jedním z Devíti hrdinů. Poté se vévoda všem hrdinům pokloní a je jim tak roven ve ctnosti.

Jak zůstala tato představa v 15. století i později stále živá, dokazuje skutečnost, že na ni vznikaly parodie, jako byli „*Stateční jedlíci*“ od Molineta, či antické převleky Františka I..²³

Okolo poloviny 14. století se motiv Devíti hrdinů objevuje také v Německu, kde odpovídal morálce občana žijícího ve společnosti města a jednajícího podle práva a

²¹. Ibidem, s. 112 - 113

²². Ibidem, s. 113

²³. Ibidem, s. 112

zákonů. Hrdinové se tak objevují vedle reprezentantů německé říše, vedle císaře a sedmi kurfiřtů. V 16. století ztratil tento motiv svůj význam a hrdinové byli spíše obdivováni jako historické osobnosti. Byli oceňováni za jejich udatné činy, a objevovali se vedle personifikací teologických ctností, období života, planet, múz apod.

Ve Švýcarsku se tento motiv objevuje podstatně později, a také se zde neobjevují žádné ikonografické zvláštnosti. Stal se ale námětem obrazů nástěnného malířství, koberců, dřevorytin a v 17. století ještě malířství kamen ve Winterthuru, a byl zpracováván podle cizích předloh z Francie a Německa.

Devět hrdinů brzy prorazilo i do výtvarného umění, a sice do nástěnných maleb a tapisérií, které byly velmi oblíbené ve 14. a 15. století, ale objevili se i v dalších odvětvích umění, jako jsou sochy, dřevoryty či mědirytiny. Buďto se zobrazovala pouze nějaká příhoda hrdiny, nebo se objevovaly všechny postavy v uzavřené řadě. Bylo potřeba být kdykoli těmito hrdiny obklopen a brát je na vědomí, proto se jejich vyobrazení objevovalo ve slavnostních sálech, a na tapisériích, které mohly být přibaleny s sebou na cesty, anebo dokonce do válek. Takto se mohly snadno vyvěsit při hodech na hradě, u bohoslužeb nebo právě ve válečných stanech.

Jelikož bylo Devět hrdinů v původním významu předobrazem rytířů, jsou samozřejmě zobrazováni v brnění se zbrojí. Pro každého z nich se ale také musel najít patřičný erb, kterým byl tehdy přikládán veliký význam. Tyto fiktivní erby lze dokonce nalézt v erbovních knihách od 15. století, kde se objevují vedle erbů vyšších a nižších šlechticů nebo vedle měšťanských rodin.

Jelikož se ale motiv Hrdinů šířil z Francie dále do Evropy, i jejich erby se proměňovaly, a získaly svou specifickou podobu podle národnosti. Problémem je také fakt, že ten samý heraldický znak se může v různých cyklech objevit jednou např. u židovského hrdiny, a jindy zase např. u křesťanského (viz Příloha XXII).

Pokud se podíváme na jejich způsoby vyobrazení, nejčastěji je lze vidět jako stojící či sedící postavy, někdy dokonce i kráčí nebo jsou dokonce zobrazeni na koni. Téměř vždycky jsou ale zpodobněni v jedné řadě, jeden vedle druhého, odděleni architekturou, rostlinami či mluvícími páskami, a vždy jsou odděleni podle svého náboženství a členění do tří trojic.

Ve 14. a 15. století se ve Francii, a zpočátku také v Německu zobrazovali v dobovém oblečení, ve kterém šlechticové přijížděli na turnaje nebo táhli do války. V 16. století se tato tendence vytrácí a objevuje se spíše antikizující oděv. Zcela ojedinělé vyobrazení se

nachází v Augšpurku z doby kolem poloviny 15. století, kde se tyto postavy poprvé objevují ve vznešeném oblečení.

Zbraně, kterými jsou hrdinové opatřeni, bývají v rámci jedné země díky stálé tradici stejné, jsou známé pouze malé odchylky a obměny. Postavy ale nemají žádné specifické, opakující se atributy, objevují se pouze v několika případech. Např. v La Mantě nese král David knihu žalmů, nebo Gottfried von Bouillon bývá opatřen trnovou korunou. Je docela podivuhodné, že se s Devíti hrdiny jakožto zástupci třech různých náboženství málokdy setkáme v sakrálních prostorech. Důvodem bude pravděpodobně fakt, že tento motiv reprezentuje spíše světskou moc, nikoliv duchovní. Jednou z mála výjimek tvoří nástěnné malby v kostele Dronninglund v Dánsku, kde jsou vždy dva hrdinové různého náboženství vyobrazeni v boji proti sobě, a tím tak obrazně vyjadřují souboje mezi nimi.

S novým způsobem vyobrazení Hrdinů se setkáváme v rukopisu od Gillese de Bouviere dit Berryho, který vznikl kolem roku 1450 ve Francii. Na třech jednostranných dřevorytech jsou postavy zobrazené na koni v brnění s meči a štíty, a nově se objevuje motiv obloukové architektury. V tomto motivu je možné spatřit vítězný oblouk, který se s Hrdiny často spojoval, a později se taktéž přenesl i do výtvarného umění. Jako další příklad mohou posloužit tapisérie od Jakoba Geubelse z druhé poloviny 16. století z Bruselu.

V blatenském sále pokrývá výjev s Hrdiny celou západní stěnu, a dva z nich přesahují na jižní stěnu. I zde jsou postavy rytířů zobrazeny v jedné řadě, nejsou ale rozčleněny do tří skupin po třech, jak tomu bývalo zvykem, ale jsou rozděleny do dvojic, a jednotlivé postavy nejsou ani od sebe ničím odděleny. Z jakého důvodu byl tento způsob vyobrazení zvolen, není jisté, avšak nejbližší paralelou je vyobrazení v již zmíněném dánském kostele. Na Blatné spolu rytíři nebojují, ale poklidně stojí naproti sobě, některé ze dvojic mohou působit dojem vzájemné komunikace mezi sebou.

O bližší identifikaci jednotlivých postav se pokusili jen někteří historici umění. Josef Krása, první z badatelů, který blatenské malby popsal, bohužel nepřináší žádné bližší informace o totožnosti jednotlivých postav. Podobně i Jiří Kuthan uvádí pouze zmínku o postavách Davida, Caesara, a snad i krále Artuše. Přesnější informace poskytuje pouze Karel Petrán a již zmíněný Vítovský, na které se nyní detailněji zaměříme, a pokusíme se tak jednotlivé postavy alespoň přibližně určit. Jak již ale bylo řečeno výše, heraldické

znaky se mohou u jednotlivých cyklů lišit, a proto nelze totožnost jednotlivých postav určit zcela přesně.²⁴

Jakubu Vítovskému se podařilo rozlišit většinu postav, a svůj výklad začíná na jižní stěně u dvou Hrdinů. V postavě zcela vlevo vidí císaře Julia Caesara podle erbovního znamení s dvouhlavým orlem. Při bližším porovnání se štítem na malbě je zde tento motiv celkem dobře patrný. Dvouhlavý orel, či spíše orlice se na erbu Julia Caesara objevuje jak ve Francii, tak i v dalších zemích, jako je Německo a Švýcarsko. Jen v několika případech se v Německu objevuje i znak baziliška, ale obecně lze říci, že tato orlice se u antického hrdiny vyskytuje nejčastěji, proto se tato možnost jeví jako velmi pravděpodobná.

Oproti tomu Petrán tuto postavu prezentuje jako Karla Velikého, v jehož erbu se taktéž nachází orlice, v několika případech dokonce dvojhlavá, ale téměř vždy je jeho erb polcený, kde se na druhé straně nachází lilie. Na erbu v blatenském cyklu je jasně patrná pouze jedna heraldická figura přes celý štít, a z tohoto důvodu je třeba jeho domněnku zavrhnout.

Druhou postavu zcela vlevo opatrně spojuje Vítovský s Alexandrem Velikým na základě erbovního znamení se sedícím lvem. V současné době je ale tato část malby natolik poškozená, že nelze s jistotou určit, zda se zde figura lva skutečně nachází.

Tohoto hrdinu spatřuje druhý historik až ve třetí postavě, která se nachází již na západní stěně. Na jeho štítu je znak s krácejícím lvem zcela evidentní, a pro Alexandra se právě tato figura objevuje nejčastěji, a to jak ve Francii, tak i ve Švýcarsku. Jen v Německu lze spatřit i jiné znaky, jako jsou tři zvony, tři koruny anebo vůl. Jak ale správně badatel dovysvětluje, mohlo by se ale klidně jednat i o postavu Jozua nebo Judy Makabejského, u kterých je lev opatřen lidskou hlavou. U prvního hrdiny se ve francouzských zemích objevuje na jeho štítu nejčastěji bazilišek, v Německu se tyto figury mohou podstatně lišit. Objevují se tři volské hlavy, oštěp, a v pár případech i lev se židovským kloboukem. Druhý z hrdinů mívá ve francouzských zemích ve znaku havrana, v pár případech i baziliška. Tato figura se ale častěji objevuje v Německu, kde lze právě nalézt i znak se lvem s lidskou hlavou. Na malbách vinou poškození nelze s jistotou

²⁴ Následující část o interpretaci Devíti hrdinů bude vycházet z těchto zdrojů: Jakub Vítovský, *Pozdně gotické nástěnné malby, pět lidských věků v zámku Blatná, Zprávy památkové péče*, Ročník 61, číslo 4, Praha 2001, s. 97-98

Karel Petrán, *Sborník k 750. výročí v Blatné*, Blatná 1985, s. 52

určit, zda je tato heraldická figura opatřena lidskou či zvířecí hlavou, a proto nelze tuto postavu s jistotou přiřadit k jednomu ze zmíněných hrdinů.

Podobný názor zastává i první badatel, který v této postavě spatřuje Judu Makabejského. Figuru v erbu ale interpretuje jako baziliška, a rozpoznává i fragmenty jména hrdiny v nápisové pásce v horní části malby. Jak již bylo zmíněno výše, u tohoto hrdiny se jen v několika případech objevuje znak s tímto erbovním znamením, a nápisová páska je nyní ve velice špatném stavu, tudíž ji nelze spolehlivě rozluštit, a postavu s hrdinou tedy nelze ztotožnit.

Další, čtvrtou postavu se ani jednomu badateli nepodařilo určit kvůli chybějícímu erbovnímu znamení, pouze Vítovský popisuje zbytky „*chlupaté nestvůry s chocholatou hlavou*“.²⁵

Na vyobrazení se ale nic podobného nenachází, a druhý badatel zvolil mnohem strážlivější cestu, kdy si všímá půleného štítu, a tím odkazuje na erb z německých zemí. V páté figuře spatřují oba historici postavu Josuy na základě tří býčích hlav v jejím erbu. Tento motiv se v několika případech objevuje v německých zemích, a v jednom dokonce i ve Švýcarsku, kde se ale motivy přejímaly právě buďto z Německa či z Francie. Petrán ve svém výkladu uvádí domněnku, že by se mohlo jednat i o postavu Hektora, u kterého se tento heraldický znak objevuje pouze v německých zemích. Na blatenském cyklu je erb této postavy bohužel natolik nečitelný, že jej nelze s jistotou identifikovat, a proto ji nelze ztotožnit s výše uvedenými hrdiny.

Šestou postavu nemohl žádný z badatelů blíže určit kvůli téměř zničenému erbu.

U sedmé postavy se jejich názory značně rozcházejí. Vítovský ve figuře spatřuje krále Davida podle žaltáře na jeho erbu. Tento hudební nástroj, známý také pod názvem psalterium, je známý svým typickým lichoběžníkovým tvarem.²⁶ Erb této postavy je velice dobře čitelný, a nachází se na něm předmět, který je svým tvarem tomuto hudebnímu nástroji velice podobný.

U postavy krále Davida se ale téměř ve všech zemích v jeho znaku objevuje harfa, která se od žaltáře, a také od vyobrazení na Blatné značně liší. Jelikož ale nemáme žádné dobové informace o objednání a vzniku maleb, a neznáme ani konkrétní předlohy, podle kterých autor tento motiv zpracoval, nemůžeme tuto úvahu přijmout ani vyvrátit. Ze zahraničních příkladů uvedených výše víme, že u některých hrdinů se mohly objevovat

²⁵. viz Vítovský (pozn. 24), s. 98

²⁶. <http://www.sundaris.cz/psaltery.php>, vyhledáno 15.5.2018

zcela nové atributy. Zda se ale tato tendence projevila i na Blatné, nelze kvůli neexistujícím dokladům určit.

U Petrána se setkáváme s názorem, že postava „*má na štítě neznámý heraldický znak, který nelze doložit ve francouzských, švýcarských ani v německých řadách Devíti hrdinů. Byl již vysloven názor, že hlava této postavy představuje portrét Jiřího z Poděbrad. Snad lze nalézt určité analogie s rysy krále Jiřího, zejména mírně nahnutý nos na tváři sedmého rytíře, ale podle všech známých obrazů Jiřího z Poděbrad zde například chybí knír*“²⁷ Touha a úsilí se s Devíti hrdiny identifikovat, popř. se mezi ně zařadit, je známá především z francouzského prostředí. Skvělým příkladem mohou být dvě tapisérie s výjevy ze života Alexandra Velikého, které byly roku 1459 dodány Filipu Dobrému, kde jsou na obličej vyobrazeného hrdiny patrné rasy obličej mladého syna Karla z Burgundu. Dalším příkladem jsou nástěnné malby s příběhem Julia Caesara v historickém muzeu v Bernu, kde burgundští panovníci oslavují sebe sama v této postavě. Podobně i Ludvík XII se rád připojoval do okruhu těchto hrdinů, kdy se v drobnokresbě nechal zpodobnit na koni v obklopení devíti kulatých medailonů s bystami Devíti hrdinů.

Na Blatné by se tedy Jiří z Poděbrad mohl nechat mezi Hrdiny zařadit, ovšem pokud postavě chybí některé jeho výrazné rysy, nemusí být tato teorie oprávněná. „*V neprospěch zobrazení krále Jiřího hovoří i to, že je zde obraz mladého krále, kterým Jiří v době vzniku malby kolem roku 1467 určitě nebyl*“²⁸

Osmou postavu identifikuje pouze Vítovský, a opatrně ji spojuje s Hektorem. Štít této postavy je ve špatném stavu, ze kterého lze rozpoznat zbytky jakéhosi červeného zvířete. Vinou poškození ale nelze přesně říci, o jakou figuru se přesně jedná, a proto nemůže být tato postava s jistotou určena jako Hektor.

Devátá postava je dochována pouze ve fragmentu, a proto ji žádný z badatelů blíže nezkoumal a nelze ji proto ani blíže identifikovat.

Ačkoliv se tedy tyto historikové pokusili o přesnější určení jednotlivých postav, viděli jsme, že kvůli velkému poškození maleb se jim to ne vždy podařilo, a ze stejného důvodu nemůžeme v dnešní době tyto jejich domněnky zcela přijmout či vyvrátit. Pokud bychom badatelům v jejich závěrech věřili, narazíme na jednu důležitou záležitost, která může oba dva výklady značně narušit. Jak víme, postavy Hrdinů se

²⁷. viz Petrán (pozn. 1), s. 52

²⁸. Ibidem

vždy zobrazovaly po třech skupinách rozděleny podle svého náboženství. Když se ale blíže podíváme na totožnosti Hrdinů podle badatelů, zjistíme, že postavy na Blatné toto rozdělení zásadně narušují a jejich rozmístění se jeví jako zcela náhodné. Pouze u Vítovského se můžeme setkat se všemi třemi židovskými zástupci pohromadě, což se ale nedá říct u zbylých skupin. Pokud by jeho určení těchto židovských příslušníků bylo správné, nezbylo by místo pro třetího představitele z trojice s antickými hrdiny, kdy se podle něj dva z nich nacházejí na jižní stěně, a poslední z nich je vyobrazen až na konci řady.

Bylo by tedy možné, aby se na Blatné objevovala takováto výrazná odchylka od běžného způsobu vyobrazování tohoto motivu? Pokud ano, jaké důvody by mohly k tomuto rozhodnutí vést? Jak již bylo řečeno, nemáme k dispozici žádné informace o těchto malbách, které by náš výklad mohly upřesnit, a proto nelze na tuto otázku přinést uspokojivé odpovědi. Vzhledem k absenci podobných anomálií v zahraničí se ale tento názor jeví spíše pochybně.

Na základě tohoto rozboru dále vyplývá najevo, že pan Lev se tímto motivem musel nechat inspirovat v německy mluvících zemích, ačkoliv při svém putování navštívil jak Francii, tak Španělsko. Tato záležitost je více rozebrána na jiném místě této práce.²⁹

3.2 Turnaj

Na jižní stěně sálu se nacházejí fragmenty maleb zobrazující středověký turnaj. Bohužel jsou ale natolik poškozené, že již nelze přesně určit, které zajímavé okamžiky klání zobrazují.

Rytířský turnaj byla specifická forma rytířského souboje, který vedle zábavy poskytoval také nezbytné procvičení bojových dovedností.³⁰ Původ těchto válečných her pochází ze 12. století z Francie, odkud se šířil dál do Evropy.³¹ Za jeho hlavního iniciátora se považuje francouzský rytíř Geoffrey de Preuilly, o kterém se traduje, že turnaj dokonce vynalezl.³²

²⁹ viz 5. kapitola, část 5.2 Role objednavatele maleb

³⁰ Dana Dvořáčková -Malá, *Přemyslovský dvůr: život knížat, králů a rytířů ve středověku*, Praha 2014, s. 398

³¹ Jean Flori, *Rytíři a rytířství ve středověku*, Praha 2008, s. 113

³² Ibidem

Výraz „turnaj“ se ale zprvu pro tato setkání nepoužívala, poprvé se objevuje až kolem poloviny 12. století u biskupa Oty z Freisingu, „*a to v souvislosti s vojenským výcvikem, kterému se dnes lidově říká turnaj, jež autor situuje do roku 1127*“.³³

V této době byla mezi turnajem a válkou těsná spojitost, která trvala téměř až do poloviny 13. století.³⁴ Metody boje byly v obou případech stejné, uplatňovaly se zde veškeré aspekty reálné bitvy, včetně používání stejných nebezpečných zbraní i metod, a z tohoto důvodu nebyla výjimkou ani vážná zranění či dokonce úmrtí.³⁵ „*Jednalo se o hromadný zápas, jehož se účastnili bojovníci na koních i jejich pěší doprovod*“.³⁶ Představoval spíše vojenská cvičení, která přinášela možnost uplatnění nových strategií a bojových taktik.³⁷

Přes tyto podobnosti nelze ale turnaj s bitvou ztotožňovat. Oproti skutečnému boji bez pravidel se turnaj omezoval na konkrétní čas a místo, a neusilovalo se v něm o zneškodnění či zabití protivníka, jeho cílem bylo nad ním zvítězit.³⁸ Turnaj bychom tedy z dnešního hlediska mohli označit jako dobovou formu sportu. Souboje byly připravené, nevedly je pocity nenávisti či msty, účastníci byli dobrovolní, a povoloval se v něm „odychový čas“, pro který byla zřízena speciální místa.³⁹

Tato koncepce turnaje trvala téměř do poloviny 13. století, a až poté se začala pozvolna proměňovat. Na základě rozvíjejícího se individualismu rytířů nabýval zápas stále většího významu, a díky pokročilé výzbroji a užívání ztupených zbraní ubývalo vážných zranění i úmrtí.⁴⁰ Významný dopad na proměnu měla i literatura, kdy účastníci turnaje napodobovali literární rytíře, přebírali jejich jména a sehrávali i obdobné bitvy.⁴¹ Od poloviny 13. století se turnaj vnímal jako slavnost, a stal se součástí významných událostí, jako byly svatby či pasování na rytíře.⁴² Díky turnaji mohli na sebe rytíři také upozornit a zazářit, protože se jich účastnili nejen mocní páni, ale také ženy.⁴³ Ženské publikum už nebylo pasivní, zhruba od roku 1180 mělo právo předávat vítězům cenu

³³. Ibidem, s. 114

³⁴. Ibidem, s. 116

³⁵. Ibidem

³⁶. viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 400

³⁷. viz Flori (pozn. 31), s. 116-117

³⁸. viz pozn. č.36

³⁹. viz Flori (pozn. 31), s. 117

⁴⁰. viz Flori (pozn. 31), s. 126

⁴¹. Ibidem

⁴². Ibidem

⁴³. viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 408

turnaje⁴⁴, ale také se stávaly patronkami klání, či dokonce vystupovaly jako hrdinky v některém příběhu.⁴⁵ Často se ubytovávaly ve městech, aby mohly být rytířovým doprovodem, anebo je i sami vyhledávali, a tak turnaje poskytovaly i příležitosti k lehkým zábavám.⁴⁶ Erotický obsah turnajů se ale projevoval i jinými způsoby, především v nošení závoje milované dámy, či jiné části oblečení, která uchovávala vůni jejích vlasů nebo těla.⁴⁷ Tento silně vzrušující motiv zachycuje báseň „*O třech rytířích a košil*“ i z 2. poloviny 13. století: „*Dáma, jejíž manžel není nakloněn k boji, jinak je ale ušlechtilé laskavý, pošle 3 rytířům, kteří se jí dvoří, svou košili, aby si ji při turnaji, který její manžel uspořádá, oblékli jako bojový oděv bez brnění nebo jiného krytí než přilby a chráničů holení. První a druhý rytíř se toho zaleknou. Třetí, který je chudý, vezme v noci košili do náručí a vášnivě ji líbá. Když se objeví na turnaji, jeho bojovým oděvem je košile bez brnění: košile se roztrhá a potřísní jeho kreví, on sám je těžce zraněn. Mimořádnou statečností všechny zaujme a je mu udělena cena: dáma mu daruje své srdce. Rytíř teď žádá milovanou o podobný důkaz lásky. Vráti jí krvavou košili, aby si ji oblékla tak, jak je, přes šaty při slavnostní hostině a na závěr turnaje. Ona ji něžně pohladí a objeví se v zakrváceném šatě: většina společnosti ji za to kárá, manžel je v rozpacích a vypravěč se ptá: kdo z obou milujících učinil pro toho druhého více?“. ⁴⁸*

Z těchto důvodů církev turnaji opovrhovala a snažila se proti nim bojovat různými způsoby. Před polovinou 12. století přinesla rozhodnutí o odmítnutí poskytnutí církevního pohřbu těm rytířům, kteří by v turnajích zahynuli. Toto nařízení se ale nesetkalo s větší odezvou, a tak byly v roce 1316 povoleny jako dobrá příprava na křížové výpravy.⁴⁹ V Anglii se jí ale podařilo turnaje zakázat na 40 let, a poté byly svázány natolik přísnými omezeními, že angličtí rytíři raději vyhledávali klání v jiných zemích.⁵⁰

Proč byly turnaje natolik oblíbené a úspěšné? Některé z důvodů jsou patrné již z jejich samotného charakteru. Jednak sloužily jako ventil pro krutost, která se jinak vybíjela ve skutečných bojích a válkách, a také byly užitečné coby forma výcviku. Za další důvod

⁴⁴ viz Flori (pozn. 31), s. 120

⁴⁵ viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 409

⁴⁶ viz Flori (pozn. 31), s. 121

⁴⁷ viz Huizinga (pozn. 18), s. 130

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ viz Flori (pozn. 31), s. 123

⁵⁰ viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 401

můžeme označit fakt, že turnaje měly taktéž slavnostní charakter, a proto je vyhledávalo řádné publikum tvořené nejen z vysoce postavených knížat a králů, ale také dam.⁵¹ Pro mladé rytíře, kteří si museli po opuštění svého domova nalézt nového ochránce, představoval turnaj ideální příležitost jak na sebe připoutat pozornost.⁵² Nejen že se mohli předvést ve zručnosti, statečnosti a při jízdě na koni, ale také mohli vyhrát zajímavou cenu v podobě zvířat, a v nejlepším případě získat přijetí do služeb některého z významných pánů, či získat ruku jejich dcery.⁵³ „Turnaj se v průběhu 13. století měnil v dvorskou slavnost, která si sice uchovala prvky bojového výcviku a s ním spojeného rizika, zároveň však rozvíjela způsoby chování a komunikace typické pro stránky epické literatury“.⁵⁴

S turnaji neodmyslitelně souvisí i postava ideálního rytíře, na jejímž vývoji se zpočátku podílela církev a později dvorská literatura. Tento vývoj dobře zaznamenává i proměna latinského slova „*miles*“ které zprvu označovalo bojovníka, ale postupem času vyjadřoval charakterové vlastnosti dané osoby.⁵⁵

Křesťanská nauka zprvu pracovala s výrazem „*rytíř Kristův*“, který zahrnoval veškeré jedince, kteří bojovali duchovními silami proti zlu.⁵⁶ „*Ideální rytíř na přelomu 11. A 12. století měl aktivně vystupovat na obranu církve, víry a křesťanstva, zdržet se přepadů a loupení, chovat se pokorně, prokazovat milosrdenství, chránit vdovy, sirotky i další bezbranné, a celkově konat ve jménu dobra*“.⁵⁷

Již v dřívější době se ale objevovala snaha o propojení tohoto církevního rytíře s postavou aristokrata.⁵⁸ S touto proměnou souvisí pojem „*dvornost*“, který zpočátku užívala církev v negativním slova smyslu. Tímto pojmem odsuzovali církevní reformátoři chování duchovních „*kteří se až příliš přizpůsobovali poměrům panského dvora*“ spočívající v přepychu a módních trendech.⁵⁹ Díky touze zalíbit se panovníkovi se ale význam tohoto výrazu změnil, a „*dvornost se stala synonymem kultivovaného chování, které zahrnovalo vizuální stránku projevu: elegantní, vybrané vystupování,*

⁵¹. Viz Flori (pozn. 31), s. 118

⁵². Ibidem

⁵³. viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 408

⁵⁴. Ibidem, s. 410

⁵⁵. Ibidem, s. 80

⁵⁶. Ibidem

⁵⁷. Ibidem, s. 86

⁵⁸. Ibidem, s. 80

⁵⁹. Ibidem, s. 86

důraz na pěkný zevnějšek, zdvořilost v řeči i odpovídající gestikulace. Nevylučovalo však ani morální kvality spojené s křesťanskými hodnotami.“⁶⁰

Zcela odlišný dopad měla na ideál rytíře dvorská literatura, která se rozmohla od poloviny 12. století. Spisovateli byli někdy samotní rytíři, a jejich čtenáři byli taktéž především rytíři, ale i vládnoucí třída.⁶¹ Dokonalý rytíř stále respektoval a hájil křesťanské hodnoty, ale začínal se vyznačovat i odpovídajícím chováním. Rytíř byl vzdělaný, uměl hrát na hudební nástroj i zpívat, a věděl, jakými způsoby se chovat nejen k hostům, ale i k dámě. Taktéž pečoval o svůj zevnějšek, ke kterému patřil i vhodný oděv.⁶² Zcela novým prvkem byla jeho láska k ženě, kterou si ale více přiblížíme později na jiném místě.⁶³

Dodnes ale nelze přesně říct, nakolik se tyto ideální představy shodují s tehdejší realitou. Ačkoliv existuje řada důvěryhodných písemných pramenů, ne vždy jsou uvedené historické postavy vyličené zcela objektivně. *„Tvůrci biografických spisů se stejně jako autoři legend nesnažili o věrné vyličení hlavního hrdiny, ale o jeho oslavu. (...) Kronikáři měli oblíbené postavy, kterým připisovali kladné vlastnosti a vyzvedávali jejich činy a postoje. A naopak nešetřili kritikou i charakterovými vadami u osobností, k nimž získali negativní vztah.“*⁶⁴

Zajímavé pohledy na tento problém nabízí i samotná dvorská literatura, která poskytuje i temnější pohled na rytíře. Urozené dámy byly hodny, aby se jim rytíř dvořil, a na důkaz jejich lásky byli schopni nejen obdivuhodných činů, ale byli ochotni se i zesměšnit. Pro ženy a dívky prostého původu ale taková pravidla neplatila, a často se stávaly obětmi sexuálního násilí. Tohoto přestupku se dopustil i jeden z neznámějších literárních rytířů král Artuš, který se takto zmocnil jedné dívky při lovu.⁶⁵

Tyto způsoby se skutečně mohly promítat do reality, protože *„v očích šlechtice se neurozený člověk nacházel na společenském žebříčku v lepším případě o stupínek výše než zvíře. Vypalování vesnic, vraždění obyvatel i znásilňování prostých žen v podstatě nenarušovalo rytířský ideál, jak jej vnímala urozená společnost.“*⁶⁶

⁶⁰. Ibidem, s. 88

⁶¹. viz Flori (pozn. 31), s. 197

⁶². viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 88

⁶³. viz 5. kapitola, 5.1 Za vším hledej lásku, aneb kult Frau minne

⁶⁴. viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 103

⁶⁵. Ibidem, s. 104

⁶⁶. Ibidem, s. 108

Nakolik se ale ostatní ideály, a popř. i prohrěšky promítly do reality, nelze tedy přesně určit, a s podobnými otázkami se budeme potýkat i na dalších místech této práce.⁶⁷

3.3 Samson a Dalila

Scéna, která se nachází na jižní stěně mezi dvěma okny, je známá jako Samson a Dalila. Jedná se pravděpodobně o jedinou biblickou scénu, která byla v blatenském cyklu použita. Samson byl jedním ze starozákonních soudců, ale spíše proslul svými hrdinskými činy.⁶⁸ Jeho matka byla neplodná, ale když se jí zjevil anděl, zvěstoval jí narození syna. Také jí předpověděl, že začne vysvobozovat Izrael z moci nepřátel, Filištinů, v bibli označováni také jako Pelištejci. Avšak jeho hlavy se nesměla dotknout břitva⁶⁹, protože právě v jeho vlasech tkvěla jeho síla. Podobně jako Herkules, i Samson zabil lva holýma rukama, a pobil tisíc Filištinů oslí čelistí. Ti neustále hledali příležitost, aby jej zabili, a našli ji, když se zamiloval do Filištinčky Dalily, někdy též nazývanou Delíla. Tato žena byla filištínskými knížaty podplacena, aby ze Samsona vymámila, v čem spočívá jeho síla. Třikrát jí obelstil, ale po dalším naléhání se jí svěřil. Dalila ho uspala na svém klíně a potom zavolala jednoho z Filištinů, který mu ustříhl sedm pramenů vlasů.⁷⁰ Díky tomu se Samsona konečně mohli zmocnit, načež jej oslepili a v Gáze uvrhli do vězení, kde musel vykonávat otrockou práci.⁷¹ Naštěstí mu ale vlasy začaly dorůstat. Když byl přiveden na slavnost, aby se mohli posmívat jeho bezmocnosti, Samson požádal Boha o sílu k pomstě a zbořil sloupy domu, který se zřítíl na něho i jeho nepřátele.

Postava Samsona je symbolem pro sílu, odvahu a hrdinství, ale také ženské lstivosti a mužské slabosti⁷², což je zobrazeno právě na blatenském výjevu. I když je tato scéna na jižní stěně zachována jen z malé části, postava Dalily se Samsonovou hlavou v klíně je jasně zřetelná. Ve své pravé ruce drží ženská postava velké nůžky, kterými se chystá ostříhat Samsonovy vlasy. Červený tvar nacházející se pod Samsonovou hlavou, by mohl naznačovat lůžko, ale spíše se jedná o Dalilin plášť, který místy vykazuje stejnou barvu. V pozadí se nacházejí patrné náznaky čtyř obličejů s namodralými pokrývkami hlav, které zde představují vyčkávající Filištiny.

⁶⁷. viz 5. kapitola, 5.2 Za vším hledej lásku aneb kult frau minne

⁶⁸. Následující část vychází z tohoto zdroje: James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, heslo Samson, s. 395-396, pokud nebude uvedeno jinak

⁶⁹. Alexandr Flek, *Bible: překlad 21. století*, Praha 2009, Sd 13

⁷⁰. Ibidem

⁷¹. Hynek Rulišek, *Postavy, atributy a symboly: slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005, heslo Samson

⁷². Ibidem

3.4. Vliv burgundské módy

Téměř ve všech rozborech blatenského cyklu se můžeme dočíst, že kostýmy postav jsou pravděpodobně odvozeny z dvorské burgundské módy (viz Příloha XXIII). Tato část se pokusí prozkoumat tento styl odívání a porovná jej s oděvem, které mají vyobrazené postavy na Blatné.

Móda burgundského dvora není v podstatě ničím nová ani vynalézavá, ačkoliv je velice reprezentativní, nádherná a přebohatá.⁷³ V podstatě navazuje na oděv 14. století, který je obohacen doplňky, jako jsou šperky, kožešiny či vzácné látky. Taktéž se přidržuje i střihu „*jen pro ně vymýšlí množství variant v detailech, v tvarování límců, velikosti výstřihů, formách rukávů, umístění výšky pasu, délky a bohatství řasení atd.*“⁷⁴

Co se týče barevnosti, přebírá tato móda rozmanitou škálu ze středověku, a přidává nápadné vzory a „*širokou škálu odstínů jemných pastelových barev, které mají v oblibě bez rozdílu muži i ženy.*“⁷⁵ Jedinou výstředností se stalo užívání černé barvy, která se stala elegantním atributem panovníka.⁷⁶

Mužský oděv se skládal z několika vrstev. Na holé tělo se nejprve oblékaly spodky a košile, které ale pod další vrstvou oblečení nebylo vidět.⁷⁷ Pouze košile postupem času vykukovala zpoza kabátce⁷⁸, který se svými, neobyčejně prodlouženými rukávy sahající až ke kolenům, stal základem mužského šatníku. V některých případech je ale bylo možné i oddělit.⁷⁹ Později se tento svrchník začal vycpávat surovým hedvábím nebo bavlnou, čímž se dosáhlo specifické siluety, ke které patřila výrazná hrud' a úzký pas a boky.⁸⁰ Kabátec mohl být i vícebarevný, často se užívalo jiné látky pro tělo a jiné pro rukávy a límec. „*Ty totiž byly vidět pod svrchním oděvem a měly tak reprezentativní funkci*“.⁸¹ V této době byl ale kabátec stále vnímán jako spodní část oděvu, teprve až kolem poloviny 15. století mohl být používán i jako svrchní vrstva.⁸²

⁷³. Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání, středověk*, Praha 2001, s.208

⁷⁴. *Ibidem*, s. 208-209

⁷⁵. *Ibidem*, s. 209-210

⁷⁶. *Ibidem*

⁷⁷. Anna Hojková, *Oděv jako výraz moci a hierarchií od konce 14. do konce 15. století. Komparace vývoje v českých zemích a Burgundsku*, Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2012, s. 17

⁷⁸. *Ibidem*

⁷⁹. viz Kybalová (pozn. 73), s. 210

⁸⁰. viz Hojková (pozn. 77), s. 18

⁸¹. *Ibidem*, s. 20

⁸². *Ibidem*, s. 18

Zvláštností mužské burgundské módy je užívání těsných přiléhavých punčochových kalhot „jejichž svrchní část je zcela zakryta kabátce.“⁸³ Většinou bývaly dvoubarevné, a na chodidlech byly opatřeny podrážkami, tudíž nebylo nutné k nim mít ještě boty.⁸⁴ „Přehnaně dlouhé, ostré špičky – návleky na chodidla, známé jako crackowes v angličtině a poulaines ve francouzštině, v Čechách se jim pak říkalo „čapí nosy“.“⁸⁵ Nohavice těchto punčoch přesně kopírovaly nohu svého nositele, a jejich způsob upevnování si prošel několika fázemi.⁸⁶ Kalhoty samotné se nikterak neuplatňovaly⁸⁷.

Nejdůležitější a nejviditelnější byla svrchní sukňe, která také nejvíce podléhala módním vlivům.⁸⁸ Koncem 14. století jen kopírovala siluetu kabátce, avšak později se začaly více zkracovat, a nejvýraznějšími proměnami procházely především její rukávy. Počátkem 15. století ji nahradila široká dlouhá sukňe nazývaná „houppelande“, která patrně vyšla z pláště. Sukňe sahala téměř na zem anebo přinejmenším pod kolena, a kromě rukávů, které se dále bohatě rozvíjely, byl její výraznou součástí límec. Kromě *houppelande* se jako svrchní oděv používal i otevřený přehoz, který byl na stranách a u límce prostřihávaný.⁸⁹

Nástup dalšího svrchního oděvu zvaný „robe“ se v podstatě podobá *houppelande* se širokými rovnými rukávy. Výrazným prvkem se stává ustálení pasu na úroveň skutečného pasu, a délka tohoto oděvu byla nad kolena.⁹⁰ Horní část tohoto oděvu těsně obepínala tělo, čímž se naskytl možnost pro uplatnění zdobného prvku, totiž rozevírání oděvu na hrudníku.

Mužský šatník obsahoval i různé druhy klobouků, kápí a čepicí Pokrývka hlavy byla ze všech oděvních součástí nejproměnlivější a patřila k těm nejdůležitějším, protože do velké míry spoluvytvářela celkovou siluetu oděvu. Ve 14. století se nejvíce nosila kápě, která se různými způsoby upevňovala na hlavu, a dokonce mohla pomoci i upravit límec. Od roku 1440 postupně mizela a ustoupila kloboukům. Jiným typem byly čapky, které stály na podobném principu jako kápě. Jedinou změnou bylo jejich ohrnutí či srolování na jednom konci, takže byla ve své finální podobě dvoubarevná. Existovaly ale i čapky,

⁸³ viz Kybalová (pozn.73), s. 212

⁸⁴ Fišerová Eva, *Ilustrovaná encyklopedie odívání: od tógy po krinolínu*, Bratislava 2009, s.79

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ viz Hojková (pozn. 77), s. 21

⁸⁷ viz Kybalová (pozn. 73), s. 210

⁸⁸ viz Hojková (pozn. 77), s. 22

⁸⁹ Ibidem, s. 23-26

⁹⁰ Ibidem, s. 26

keré svůj tvar držely, a nazývala se „*bonnet*“. Tato pokrývka hlavy měla válcový nebo kuželovitý tvar, ale mohla být i plochá nebo vysoká.⁹¹

Základní součásti a funkce ženského oděvu jsou podobné těm mužským.⁹² Na holé tělo se oblékala košile, na kterou přišly spodní šaty známé jako „*cotte*“. Jediná změna tohoto oděvu se objevila přibližně v polovině 15. století, kdy se v pase objevil šev umožňující řasení jejich spodní části. Tento střih se ujal i pro svrchní oděv a „*založil tak tradiční členění ženských šatů na živůtek a sukni*.“⁹³ Toto rozdělení je typické pro šat nazývaný „*robe*“, který se objevil ve třetí čtvrtině 15. století.⁹⁴ Jejich silueta se příliš neliší od pláště typu *houppelande*, je pouze bohatě nařasený⁹⁵ a je opatřen dlouhými úzkými rukávy. Spodní lem tohoto oděvu sahá až na zem a často je vzadu prodloužen do velmi dlouhé vlečky.⁹⁶ Délka šatu i jejich složitá skladba záhybů byly při chůzi velice nepraktické, tudíž si ženy musely vypomáhat určitými gesty, např. si záhyby své róby přidržovaly oběma rukama na břiše.⁹⁷ Mladší dívky nosily otevřené, vypasované šaty, které byly v přední části široce šněrované.⁹⁸

Stejně jako muži, i ženy nosily na nohou punčochy.⁹⁹ Jejich tvar se po celé období burgundské módy téměř nezměnil „*a jde o jednu z nejstálejších součástí ženského šatníku*.“¹⁰⁰

„*Ženské pokrývky hlavy lze rozdělit do tří kategorií, a totiž na roušky, čepce a točenky, přičemž všechny typy se mohly také kombinovat navzájem*“. Roušky nosily v první řadě lidové vrstvy, a preferovaly je spíše starší dámy. Mezi šlechtou se objevovaly jen málokdy. „*Točenka je ve své základní podobě pouze vycpaný válec, sešitý do kruhu, případně zdobený např. perlami, a posazený na hlavu*“. Poslední kategorií jsou čepce, které se rozdělují na dva typy – dvourohé a jednorohé. První druh čepce byl buď vyhnán do úzkých špičatých rohů, anebo pokrýval celou hlavu a rohy byly z boku zaoblené. Jednorohé čepce, které se také nazývají „*henniny*“, bývaly kuželovité, prohnuté nebo

⁹¹. Ibidem, s. 32-34

⁹². Ibidem, s. 35

⁹³. Ibidem, s. 37

⁹⁴. Ibidem, s. 41

⁹⁵. viz Kybalová (pozn. 73), s. 213

⁹⁶. viz Hojková (pozn. 77), s. 41

⁹⁷. viz Kybalová (pozn. 73), s. 213 -214

⁹⁸. viz Hojková (pozn. 77), s. 42

⁹⁹. Ibidem, s. 35

¹⁰⁰. Ibidem, s. 38

komolé, a později k nim jako doplněk přibyl přeložený pruh látky lemující tvář, a obvykle byl v černé barvě.¹⁰¹

V této souvislosti je také důležité zmínit, jakým způsobem portrétovali umělci panovníky, ale i ostatní, a sice v protáhlé, velmi štíhlé a vysoké siluetě, v níž kontrastují štíhlé, až křehké dlouhé nohy v těsně obepínajících punčochách, s rozšířenými rameny a útlým pasem.¹⁰²

Pokud se podíváme na vyobrazené postavy na Blatné, zjistíme, že některé z nich zcela evidentně vyhovují tomuto typu zobrazení i burgundskému stylu odívání. Obecně lze o vyobrazených figurách říci, že skutečně mají štíhlou i vysokou siluetu s dlouhými nohami. Např. na postavě Samsona lze dobře rozeznat úzké dlouhé nohy v punčochách s botami do špičky. Jeho obuv sice není natolik přehnaně zašpičatělá, jak byla popsána výše, nicméně odpovídá botám, které se nosily ve Francii ve 13.-14.století.¹⁰³ Dalila je zase opatřena jakýmsi čepečkem připomínající malý hennin.

Podobně je tomu i se skupinkou postav v severovýchodním rohu místnosti. Mužské postavy jsou taktéž vyobrazeni s podlouhlými dolními končetinami v punčochách a s botami do špičky, které již více odpovídají typu *crackowes*, protože působí, jakoby byly součástí punčochových kalhot. Jejich oděv nejvíce připomíná svrchník *robe* protože jeho délka sahá ke kolenům, ale mohlo by se jednat i o kabátec, u jedné postavy jsou totiž zřetelné prodloužené rukávy. Tyto části oděvu jsou zobrazeny v odlišné barvě, než v jaké je proveden svrchník, což opět odpovídá tamním zvykům. Oproti tomu ale ani jedna z mužských figur není opatřena pokrývkou hlavy, které byly důležitou součástí oděvu.

Postavy ženských figur nejsou bohužel kvůli poškození natolik zřetelné jako jejich mužské protějšky. Z jejich fragmentů lze ale vyzorovat, že jejich šaty nejsou pravděpodobně rozdělené na živůtek a sukni, a ani nepůsobí nařaseně. Zato u postavy vlevo jsou zřetelné dva pruhy zelené látky, kdy by se mohlo jednat o rukávy, které by svou délkou mohly naznačovat burgundský vliv. Tato figura je pravděpodobně opatřena i pláštěm, ale kvůli poškození to nelze s jistotou určit. Ani u těchto postav není jasně rozpoznatelná známka po pokrývce hlavy, ale to neznamená, že by se zde původně vůbec nenacházely, protože právě tyto části malby jsou velmi silně poškozeny.

¹⁰¹. Ibidem, s. 43-44

¹⁰². viz Kybalová (pozn. 73), s. 209

¹⁰³. viz Fišerová (pozn. 84), s. 61

Postavy v jihovýchodním rohu místnosti mají svůj oděv zřetelnější. Ženská postava zcela vlevo nosí dlouhé bílé šaty sahající až na zem. Jejich spodní okraj se zdá být zřasený, a také jsou opatřeny dlouhými namodralými rukávy a výstřihem do písmene V. Ačkoliv se nezdá, že by tento oděv byl rozdělen na živůtek a sukni, svou délkou, nařaseností i rukávy by mohly odpovídat burgundské módě. U této postavy si sice taktéž neobjevuje žádná pokrývka hlavy, zato je ale opatřena neobyčejně dlouhými zlatavými vlasy.

U figury uprostřed nelze její oděv natolik rozeznat. Svým střihem i barvou se sice přibližuje oděvu předešlé postavy, ale nezdá se, že by se taktéž jednalo o šaty. Toto odění totiž není tak nařasené a nenese ani výraznou známku po dlouhých rukávech, a z tohoto důvodu by se spíše mohlo jednat o nějaký druh pláště. Na druhou stranu se ale na její hlavě objevuje patrný náznak pokrývky hlavy. Zdá se ale, že není důkladně upevněná, a tak postavě spíše plápolá kolem hlavy a odhaluje tak světlé vlasy.

Poslední postava zcela vpravo je z celého výjevu nejméně zřetelná, tudíž ani nelze přesně říci, zda se její styl oděvu přibližuje tomu burgundskému. Figura je zahalená ve světlém oblečení, kterým je v podstatě celá zakrytá, a žádné detaily nejsou kvůli špatnému stavu malby rozpoznatelné.

Ze dvou vyobrazených postav v jižním rohu zbyly v podstatě pouze barevné skvrny, avšak jejich oděv lze místy ještě rozpoznat. Na obou je patrná spodní vrstva zeleného oděvu, avšak nelze již rozpoznat, o jaký typ oblečení by se konkrétně mohlo jednat. Každopádně postavě vlevo sahá oděv pouze ke kolenům, tudíž jsou patrné štíhlé nohy v zelených punčochách, avšak u nohou chybí zašpičatělá obuv, pro burgundský styl typická. Druhé postava je v oděvu zahalena celá. Dále jsou obě dvě postavy opatřeny světlým pláštěm, avšak již nelze přesně rozpoznat jeho skutečnou délku.

U postavy vpravo jsou dále patrné podlouhlé rukávy v načervenalé barvě, a dále pak modrá pokrývka hlavy, která se, podobně jako u předešlé postavy uprostřed, nezdá dobře zajištěna. Ačkoliv jsou tedy postavy značně nečitelné, i u nich lze spatřit některé výrazné prvky burgundské módy.

Figury zobrazené na severní stěně v rohu pod malbou hradu mají opět protáhlou siluetu. Ženská postava s lukem vlevo je vyobrazena ve světlých, téměř bílých šatech sahající až na zem. Zde by se již dalo hovořit o rozdělení oděvu na dvě části, protože je zřetelně přepásán pod úrovní prsou. Rukávy ale zůstávají taktéž dlouhé, a i sukni se zdá být lehce rozevlátá. Postavě sice opět chybí jakákoliv pokrývka hlavy, ale podobně jako ženská postava z východního rohu sálu má i tato postava delší světlé vlasy.

U druhé postavy lze její oděv těžce rozpoznat kvůli značnému poškození. Zřetelné jsou především dlouhé červené rukávy, které figuře splývají z lehce zdvižených rukou. Oděv je velice nejasný a světlý, pravděpodobně dosahující jen ke kolenům, tudíž by se mohlo jednat o nějaký typ *robe*. Někteří badatelé ale přinášejí názor, že je tato postava vyobrazená v brnění. Jelikož je malba na tomto místě málo čitelná, nelze tuto domněnku s jistotou potvrdit. U této postavy jsou dále výrazné i štíhlé nohy, které jsou pravděpodobně také v punčochových kalhotách. I tyto postavy tedy odpovídají burgundskému stylu.

Další dvě figury nacházející se u okna na severní stěně taktéž vykazují znaky burgundské módy. Mužská postava je pravděpodobně vyobrazena s kabátcem, který jí jasně zvýrazňuje pas, a patrně zakrývá i spodní část těla. Vzhledem k poškození malby v této části to ale nelze přesně určit. Jasně rozpoznatelné jsou ale štíhlé nohy v punčochách s protáhlými špičkami. I zde by se mohlo jednat o typ *crackowes*. Ženská postava s lukem má vysokou a protáhlou siluetu, avšak její oděv nelze dobře rozpoznat. Rozeznatelné jsou pouze zašpičatělé nohy. Její způsob zobrazení ale odpovídá tamější tradici. Avšak ani u těchto postav se nesetkáváme s pokrývkou hlavy. Ostatní výjevy už nejsou kvůli špatnému stavu natolik zřetelné, aby se jejich oděv dal smysluplně popsat. Z této části jsme úmyslně vynechali postavy Hrdinů na severní stěně, protože jsme tomuto motivu věnovali samostatnou část, a také scénu s turnajem, kde jsou postavy natolik poškozeny, že nelze jejich oděv, popř. brnění, přesně zaznamenat.

Jediným problémem zůstávají odhalené vlasy téměř u všech postav. Z předešlého textu vyšlo najevo, že pokrývky hlav byly pro celkový vzhled velice důležité. Proč je tedy postavy v blatenském cyklu nemají? Je možné, že by pan Lev dovezl do své vlasti tapisérie, na kterých taktéž chyběly? Anebo k tomu byl nějaký konkrétní důvod? Karel Petrán navrhl možnost „*že dlouhé vlasy mužských figur naznačují jiné oblasti západoevropského gotického umění.*“¹⁰⁴ Zda tomu tak skutečně je, není stále jasné. „*V západním umění symbolizovaly dlouhé vlasy panenství nebo čistotu. Ve 14. století je ve vyšších vrstvách společnosti nosily jen mladé dívky, ženy si vlasy natáčely nebo splétaly do copů a nosily je zakryté.*“¹⁰⁵ Tato skutečnost by mohla nahrávat hypotéze, že v

¹⁰⁴. viz Petrán (pozn. 1), s. 53

¹⁰⁵. viz Fišerová (pozn. 84), s. 78

malbách jde o motiv žen více, než by se na první pohled mohlo zdát. Tuto záležitost více rozebírá Jan Dienstbier, jehož názory jsou rozvedeny na jiném místě této práce.¹⁰⁶

¹⁰⁶. viz 4. kapitola, 4.5 Univerzální klíč jednoho historika

4. Názory badatelů

V této kapitole se zaměříme na jednotlivé výklady historiků umění, kteří blatenské malby popsali a zkoumali. Ne všichni dokázali celistvý ikonografický program rozluštit a objasnit, proto se většina schýlila pouze k objasnění některých jeho částí. Tato skutečnost je způsobena především stavem, ve kterém se malby nacházejí, a který tak jasnost a čitelnost jednotlivých vyobrazení značně ztěžuje, ale také neexistujícími zprávami o vzniku této výzdoby a jejím autorem.

Každý z těchto příspěvků, který se pokouší blatenské malby jakýmkoliv způsobem interpretovat, se na tomto místě kriticky zhodnotí a porovná se jak s těmi ostatními, tak i s malbami jako takovými.

4.1 Zahrada Lásky

Prvním historikem umění, který blatenské malby zkoumal a popsal, byl Josef Krása. Některé informace z jeho bádání lze nalézt v knize *Dějiny českého výtvarného umění*¹⁰⁷, avšak většina z nich je uvedena v knize *Pozdně gotické umění v Čechách* v oddílu pojednávající o nástěnných malbách¹⁰⁸, a proto i tato část práce vychází z právě tohoto zdroje.

Krása postupuje při popisu stejným směrem jako je tomu v kapitole o popisu. Motivy rytířů na západní stěně bez pochyby určil jako sestavu Devíti hrdinů, které jen v krátkosti popisuje, a předpokládá, že vzhledem k absenci tohoto motivu v našem prostředí se jím pan Lev musel nechat inspirovat na své cestě, což je oprávněný předpoklad. Více se o tomto motivu zabývá jiná část této práce.¹⁰⁹

Ani výjev na jižní stěně neinterpretuje jinak než jako scénu s turnajem, kde se podle něj vyskytují bojující rytíři v doprovodu dvorních bláznů v pestrých kostýmech.¹¹⁰ Povšiml si, že se na výjevu objevují nápisy na páskách, které jsou zatím nerozluštěné, a štíty a brnění nesou monogramy E. Také vyslovuje myšlenku, že autor maleb chtěl zde znázornit turnaj z některého rytířského románu, podobně jako je tomu v paláci v Mantově, kde jsou vyobrazeni rytíři sv. Grálu.¹¹¹

¹⁰⁷. Josef Krása, *Dějiny českého výtvarného umění (I/2)*, Praha 1984, s. 566-567

¹⁰⁸. viz Krása (pozn. 4), s. 276-280

¹⁰⁹. viz 5. kapitola, 5.2.1 Zahraniční paralely

¹¹⁰. viz Krása (pozn. 4), s. 277

¹¹¹. Ibidem, s. 279

Výjev pod turnajem mezi okny taktéž identifikoval jako Samsona a Dalilu, který podle něj souvisí s kultem Frau minne.¹¹²

Doposud se jeho interpretace shodují jak s výše uvedenými interpretacemi, tak i s některými ostatními badateli. S výrazným rozdílem přichází s výjev, které se nacházejí na východní stěně. Podle Krásky je zde vyobrazena velká scénérie Zahrady lásky, kterou ale více nerozebírá. O jaký motiv se jedná a odkud pochází? Ve výtvarném umění je tento motiv vykládán jako Arkádie, tedy hornatá oblast uprostřed Peloponéského poloostrova, která se podle mytologie stala pastýřským rájem, ve kterém vládne bůh Pan. Podle motivů čtoucí ženy nebo malého dítěte může tato scéna naznačovat náboženský původ tohoto výjevu, známého jako *Hortus conclusus*, tedy uzavřené zahrady, která symbolizuje panenskost Panny Marie.¹¹³ Avšak vyobrazená „zahrada“ na Blatné ničím uvedené definice nepřipomíná. Musíme jít tedy dál. Tento motiv je známý také z *Románu o růži*, jedním z vrcholných děl starofrancouzské literatury ze 13. století.¹¹⁴ Jedná se o básnickou skladbu od Guillaumea de Lorrise, která byla v pozdějších letech doplněna Jeanem de Meungem.¹¹⁵ První část popisuje alegorický sen mladíka, pravděpodobně básníka samotného, který se ocitá v Zahradě lásky, kde se setkává nejen se vznešenou společností, ale i s objektem své lásky, a sice s poupětem růže. Jedná se tedy o dvornou báseň o umění, jak něžně milovat, a tímto dílem podal Lorris přímo zákoník dvorské lásky.¹¹⁶ Druhá, mnohem delší část, je pojata zcela odlišně, kdy je její obsah naplněn didaktickými a kritickými myšlenkami, a alegorické postavy diskutují o politických morálních, sociálních a filozofických problémech.¹¹⁷ Pokud pomineme nesmírný vliv této knihy na další literaturu, měla dopad jednak na způsoby aristokratické lásky, ale i „*díky svému encyklopedickému bohatství odboček do všech možných oblastí se navíc stala pokladnicí, ze které si vzdělání laikové odnášeli pro svůj duchovní vývoj to nejživotnější. Nelze ani dostatečně zdůraznit, jak je důležité, že vládnoucí vrstva celé jedné epochy tímto způsobem získala znalost života a erudici*

¹¹². Ibidem

¹¹³. James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, heslo Zahrada, s. 496

¹¹⁴. Guillaume de Lorris, *Román o růži*, Praha 1977

¹¹⁵. viz Huizinga (pozn. 18), s. 178

¹¹⁶. viz Lorris (pozn. 114), přebal

¹¹⁷. Veronika Kubová, *Motivy dvorské lásky v dílech Cligès a Román o Růži*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2010, s. 36

v rámci tohoto ars amandi. Nikdy jindy nesplynul ideál světské kultury s ideálem lásky k ženě tak, jako v době od 12. do 15. století.“¹¹⁸

Na základě nabytých znalostí o původu motivu se nyní pokusíme určit, jakým způsobem by se tento příběh mohl uplatnit na zámku Blatná. V badatelově textu se můžeme dočíst, že „nad scénami probíhá galerie, z níž dvorská společnost přihlíží jak turnaji, tak především velké scénérii Zahrady lásky“.¹¹⁹ Tímto výrokem je tedy vyřešena jmenovaná část výmalby, kde jsou tedy vyobrazeni pouze diváci, mezi kterými se nevyskytují žádní protagonisté z básně. V rohu jihovýchodní stěny se podle něj objevují „Tři dvorní dámy ze Zahrady lásky.“ Na druhé straně, tedy na severovýchodní stěně, jsou „páry v dvorné konverzaci a na okraji dvorní dáma míří šípem na srdce klečícího rytíře.“ Dále není tento motiv nijak rozveden ani komentován. Z největší pravděpodobnosti se jedná o tančící společnost, se kterými se básník setkává při svém příchodu do sadu. Vedle dvou párů je vyobrazena menší chlapecká postava, která by odpovídala postavě Hleda, tedy zpodobnění Mladosti. Hoch doprovázel Boha Lásky a opatroval jeho dva luky a deset šípů. Vyobrazená postava opravdu v rukách drží jakýsi podlouhlý předmět, avšak svým tvarem luk, popř. Toulec s šípy zdaleka nepřipomíná. Dalším problémem je počet párů, kdy jich báseň uvádí celkem sedm, avšak na Blatné jsou vyobrazeny pouze dva. Mohlo by se tedy jednat o nějaké konkrétní páry? Pokud by interpretace malého chlapce jako Hleda byla správná, pár vlevo by tedy musel být Bohem Lásky a jeho družkou Krásy. Vzhledem k poškození maleb je možno porovnat pouze jejich oděvy s popisy z básně. Bohův šat je vyličen jako roucho z kvítečků „i štítečky i obdélníčky, různými ptáčky, také lvičky a šelmami a zvířátky šat zdoben měl a do látky měl tkáno mnoho květů luzných, jež kmitaly se v barvách různých.“¹²⁰ Namalovaný oděv ve výjevu nevykazuje žádné zmíněné motivy, a také je pouze tříbarevný, a nezdá se pravděpodobné, že by vzory zmizely na základě špatného zacházení či chátrajícího stavu, protože tento motiv je jedním z nejčitelnějších. U ženské postavy se v básni neuvádí popis jejího oděvu, jako spíše její pleti, postavy a délky vlasů, které jsou ale na malbě natolik poškozené, že nelze říci, zda by se skutečně mohlo jednat o postavu Krásy. Avšak vzhledem k odlišnosti první postavy se tato možnost nejvíce jeví jako pravděpodobná. U druhého páru nelze říci, o který by se konkrétně mohlo jednat, protože báseň se věnuje popisům všech párů stejnou měrou, a nezdá se,

¹¹⁸. viz Huizinga (pozn. 18), s. 178-179

¹¹⁹. viz Krása (pozn. 4), s. 279

¹²⁰. viz Lorris (pozn. 114), s. 49, verš 880-885

že by nějaký z nich upřednostňovala. V úvahu by přicházela pouze postava Kratochvíla jakožto zakladatele sadu, a jeho družky Veselosti. Kratochvíl je líčen jako mladík s plavými vlasy bez vousů s pláštěm zdobeným ptáky a s kabátcem. Vyobrazená mužská postava z druhého páru má taktéž plavé vlasy, a zdá se, že je i bezvousá a nosí dokonce i kabátec, avšak plášť zcela chybí. Ženskou postavu nelze s jistotou určit jako postavu Veselosti, protože malba je na této části silně poškozená. Tyto dva páry by mohly být zvolené pravděpodobně z důvodu jejich větší důležitosti či angažovanosti v básni, než je tomu u ostatních tančících párů. Popisy a komparace ale ukázaly, že nelze s jistotou říct, zda se o zmíněné postavy skutečně jedná.

Motiv v severním rohu s dámou mířící na srdce klečícího rytíře by v souvislosti s básní mohl zobrazovat scénu, kdy Bůh Lásky zasáhl básníka svými šípy, a v pozadí se objevuje hrad, který nechala vybudovat Žárlivost, kam pak hlavního hrdinu uvrhla. Tímto výkladem by se dala vysvětlit i výtvarná nenávaznost tohoto motivu na scénu ve východním rohu, kdy se jedná o zcela odlišný děj. Této hypotéze ale nenasvědčuje způsob jejího zpodobnění. V Krásově článku se totiž jasně uvádí, že se na tomto místě nachází „*dvorní dáma*“ a nikoliv postava Boha Lásky, a postava básníka nenosí zbroj, která je u vyobrazené postavy patrná. Badatel se k této scéně nijak nevyjadřuje ani ji nerozvádí, tudíž není úplně jasné, zda ji stále přiřazuje k motivu ze Zahrady lásky, anebo zůstává pouze u popisu. V básni se ale žádná další scéna se střelbou neodehrává. Pouze motiv hradu by mohl naznačovat, že se vyobrazení stále vztahuje k tomuto příběhu. Hrad se zde totiž objevuje v podobě hry na otázky a odpovědi:

„Na hrad lásky se vás ptám:

Jaké bude mít základy? – z věrné lásky.

Pak řekněte, z čeho budou hlavní zdi,

Aby byl krásný, pevný a spolehlivý!

Z dobrého utajení.

Povězte, co střílny, okna a špice věží?

Svůdné pohledy.

A řekněte, příteli, kdo bude stát na stráži?

Nebezpečí z pomluv.

Jakým klíčem se dá odemknout?

Dvornými prosbami. ¹²¹

Je nesnadné říct, zda by se tato alegorická představa hradu výtvarně vyjádřila způsobem, jako je na Blatné. Krása ale ještě upřesňuje, že hrad by mohl nést nějaké rysy samotného zámku Blatná, z čehož je možné usoudit, že toto vyobrazení už s motivem Zahrady nespojuje.

Dalším problémem by mohla být skutečnost, že v příběhu hraje zásadní roli poupě růže. Neměla by proto být také součástí vyobrazení? Ve výjevech po ní nejsou ani stopy, a nezdá se tedy pravděpodobné, že by se tento motiv mohl vytratit časem či na základě neodborného sejmutí maleb, nebo kvůli jejich velkému poškození, protože tyto scény patří k jedněm z nejčitelnějších a nejlépe zachovaných, které se v síni nacházejí. U nohou rytíře se pouze objevuje jen jakýsi podlouhlý světlý předmět, který je ale silně poškozený. S trochou fantazie by se mohlo jednat o Narcisovu studnu, která je podobným způsobem vyobrazená na jednom z rukopisů (viz Příloha XXIV), ale tato možnost se nejeví jako příliš pravděpodobná.

Se severní stěnou si už badatel není příliš jistý, na vině bude patrně veliké poškození, a tím pádem i nečitelnost maleb. Identifikuje zde krajinu s lovci a venkovany při senoseči, které se tam skutečně nacházejí. Na levém okraji zase zaznamenává ženskou postavu se třemi starci, doprovázenou mluvící páskou, která je podle něj psaná česky. Uvádí, že tato scéna ale patrně nesouvisí s hlavní scénou. Tyto popisy ale opět nijak více nerozvádí, a z tohoto důvodu se k nim nemůžeme vyjádřit. I tyto figury se zde nacházejí, zda jsou ale všechny tři postavy starci, nelze kvůli poškození určit, avšak u jedné z nich je tato interpretace nezpochybnitelná. Mluvící páska je natolik poškozená, že nelze určit, v jakém jazyce by mohla být napsaná. Tuto záležitost více rozebírá Jakub Vítovský.¹²² Postavy svou rozdílnou velikostí skutečně působí, jakoby se scénou na severní stěně neměly nic společného.

Poslední záležitosti, které si Krása všiml, jsou malby ve špaletách oken. Zaznamenává zde dekorativní tapety, rozviliny, tedy rostlinný ornamentální motiv akantových listů a

¹²¹. viz Huizinga (pozn. 18), s. 201

¹²². viz 4. kapitola, 4.3 Pět lidských věků Jakuba Vítovského

úponků¹²³, a erby se štítonoši. Z nich jsou čitelné pouze dva znaky, které interpretuje jako erb pánů z Rožmitálu s kančí hlavou a erb se šípem Bavorů ze Strakonice, tedy jejich předchůdců. Tyto štíty se nacházejí ve výklenku severního okna, ale jsou natolik poškozené, že jejich znaky nejsou natolik čitelné, aby se daly přesně určit.

Na základě popisů a komparací s básní a malbami není tedy příliš pravděpodobné, že by zde byl vyobrazen jmenovaný motiv, ačkoliv se jak v malbách, tak v básni vyskytují shodné motivy, jako je hrad, zeď a postavy párů. Vzhledem k absenci interpretace ostatních motivů není ani možné říct, jakými způsoby by do kontextu Zahrady lásky spadalo vyobrazení turnaje a Devíti hrdinů, a jaký by tedy byl význam celistvého ikonografického programu tohoto sálu. Problémem také zůstává skutečnost, že Krása svůj výklad nijak neupřesňuje ani nerozvádí, a tak není možné s jistotou přiřadit jednotlivá vyobrazení ke konkrétním postavám a místům z básně. Nejmarkantnější potíží ale zůstává v absenci růže, kolem níž se celé vyprávění točí. Je dokonce natolik důležitá, že je i součástí názvu básně, a pokud by tento příběh skutečně byl vsazen do blatenského cyklu, byla by růže jeho pevnou a jasnou součástí.

4.2 Petránova Dobrá vláda

Druhým badatelem, který blatenské malby zkoumal, byl Karel Petrán, který jim věnoval krátkou stat' ve sborníku k 750. výročí Blatné z roku 1985.¹²³ O tomto badateli se nám nepodařilo najít více informací, a jeho článek lze v dnešní době nalézt pouze bez poznámkového aparátu, tudíž jsou jeho zdroje úvah neznámé, ačkoliv se některé z nich dají vysledovat.

Petrán ve své studii vychází z interpretací, které podal Josef Krása¹²⁴, aniž by se nad jeho tvrzeními pozastavil, a větší důraz klade na obdobné motivy v tapisériích nebo nástěnných malbách. Ve svém popisu badatel postupuje z našeho pohledu zcela nelogicky, a sice od východní stěny, a dále pokračuje po směru hodinových ručiček. Tato skutečnost pravděpodobně nemá žádný konkrétní důvod, protože autor neudává žádné vysvětlení celistvého ikonografického programu, a pouze přebírá Krásovu myšlenku o dvorské ikonografii. Podobně jako je tomu i u jiných historiků umění, i Petrán vidí na jižní stěně scénu s turnajem, Samsonem a Dalilou, a v západním rohu

¹²³. viz Petrán (pozn. 1)

¹²⁴. viz Krása (pozn. 4)

místnosti pak vyobrazení Devíti hrdinů, kde si ale jako jeden z mála všímá malé postavy zcela vpravo, která ale podle něj s ostatní výzdobou nijak nesouvisí.

Z jeho použitých slovních obrátů je ale patrné, že i tyto interpretace pouze převzal od Krásky, výjimku tvoří pouze snaha o identifikaci jednotlivých Hrdinů, která je uvedena na jiném místě této práce.¹²⁵ Zda ale uvedené motivy nějakým způsobem souvisí s cestou pana Lva, nikterak nezmiňuje, a ani se nezabývá jejich původem, a spíše se pouze zaobírá jejich paralelami v jiných oborech výtvarného umění. Ve svém popisu si ale všímá i vyobrazeného pásu s rostlinným dekorem obíhající podél místnosti, a také erbů ve špaletách oken, jejichž přesné určení ale opět přebírá od Krásky. Kromě vyobrazených scén se také pozastavuje nad užitými barvami, oděvy postav, a dokonce se zamýšlí nad osobou autora. Tyto záležitosti jsou ale zahrnuty do jiných částí této práce.¹²⁶

S novým pohledem přichází tento historik až při interpretaci poslední, severní stěny, která je ale také nejvíce poškozená. Zobrazený výjev vykládá jako Alegorii Dobré vlády. Petrán neopomíná uvést vůbec nejznámější malířské dílo s tímto tématem, kterým jsou malby v zasedací místnosti v paláci Publico v Sieně (viz Příloha XXV). V tomto sále, který byl určený pro radu, se nacházejí fresky pokrývající tři stěny místnosti, kdy je naproti oknům vyobrazena Alegorie dobré vlády, která pokračuje na pravou stěnu zobrazením jejích důsledků, a na stěně protější je znázorněna Alegorie špatné vlády. Tato výmalba měla vládcům města připomínat jejich závazek být čestnými a spravedlivými vladaři, zároveň je ale měla varovat před porušením tohoto závazku. Autory této výzdoby jsou bratři Lorenzettiové a provedli ji v letech 1337-40.¹²⁷

Motiv Dobré vlády bývá personifikován jako soudce sedící na trůnu a někdy je opatřen atributy autority, jako je koruna, říšské jablko a žezlo.¹²⁸ Zatímco v Sienském paláci je tato postava přítomna, na Blatné se na severní stěně žádná taková postava neobjevuje. V její dolní části se sice nacházejí čtyři postavy, ale žádná z nich personifikaci vlády ničím nepřipomíná. Kromě toho je v Sieně tato postava doplněna dalšími personifikacemi, jako jsou různé ctnosti, spravedlnost a rozum, které jsou podle svých

¹²⁵ viz 3. kapitola, 3.1 Devět hrdinů

¹²⁶ burgundská móda viz 3. kapitola, 3.4 Vliv burgundské módy, otázka autorství viz 5. kapitola, 5.2.2 Otázka autorství

¹²⁷ Ladislav Kesner, *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, s. 155

¹²⁸ James Hall, *Slovník námětů a symbolů*, heslo Vláda, dobrá a špatná, s. 486

atributů jasně rozpoznatelné. V blatenském sálu nemůžeme žádnou z postav s těmito zosobněními ztotožnit, protože jsou natolik poškozené a nečitelné, že jejich případné atributy nelze již rozeznat.

V Sienském sále se dále nachází vyobrazení města, kdežto na Blatné se spíše jedná o hradní komplex. I přesto se jej pokusíme srovnat. Město v italském paláci bychom mohli označit jako místo prosperity, ve kterém vzkvétá obchod, umění i kultura. Můžeme zde spatřit obchůdky s botami a masem, a také výuku v jakési škole. V popředí se nachází skupina žen v přepychových oděvech, kterou lze spojit s alegorií míru a spravedlnosti, které s sebou přináší dobrá vláda.¹²⁹ V horní části lze spatřit tváře lidí v některých oknech, a také pracující postavy na stavbě. Vyobrazená veduta na Blatné oproti tomu působí spíše opuštěným dojmem. Jediné, zde přítomné postavy tvoří skupinu s jezdcem, která dokonce míří pryč. Hrad zeje prázdnotou, a ničím tak nepřipomíná prosperující místo.

Oproti tomu se v obou dvou příkladech nachází výjev s krajinou s pracujícími lidmi. V Sienském sále jsou přítomní i jezdci na koních vyrážející na lov¹³⁰, a i na Blatné můžeme takové postavy spatřit. Někteří badatelé v nich skutečně spatřují lovce, a v případě Petrána lze taktéž podobný úsudek předpokládat, avšak kvůli velkému poškození maleb na tomto místě to nelze jednoznačně potvrdit. Této hypotéze ale mohou napovídat dvě okrové skvrny nacházející se před domnělými lovci, a které by tak mohly představovat prchající zvěř.

Podobnou překážku představuje i samotná krajina. Zatímco v Sieně se jedná o vyobrazení reálné krajiny, která se v zdejší kraji skutečně nachází, u Blatné lze tuto tendenci jen stěží prokázat. Ačkoliv není tato možnost úplně vyloučena, značné poškození malby nám již nedovolí ji plně prozkoumat.

Z této komparace je patrné, že výjev severní stěny bychom mohli přiřadit spíše jen k důsledkům dobré vlády, než o její samotnou alegorii. Badatel ale svůj názor dále upřesňuje, a malby opatrně spojuje s alegorií hospodářské prosperity tehdejšího velkostatku na základě rozšiřující se krajiny a venkovských výjevů. Kvůli poškození maleb se ale k této myšlence nemůžeme vyjádřit.

¹²⁹. <https://khanovaskola.cz/video/13/106/2366-lorenzetti-alegorie-spravedlive-vlady-a-dusledky-dobre-a-spatne-vlady-1337-40>, vyhledáno 15.7.2018

¹³⁰. Ibidem

Severní stěna blatenského cyklu je natolik poškozená, že nám neumožňuje Petránovu interpretaci zcela přijmout. Pokud by se ale zde tato alegorie skutečně objevovala, bylo by jistě velice zajímavé se dopátrat celkového ikonografického programu, který by se tak mohl zcela lišit od názorů jiných badatelů. V sienském sále se volba tohoto námětu jeví více než jasná, z jakého důvodu by se ale měla objevovat v Malém sálu na Blatné?

Otázkou také zůstává, zda se s touto významnou památkou setkal při svých cestách i pan Lev. Malby sice vznikly před polovinou 14. století, a Jaroslav by je v době svého putování vidět mohl, avšak z *Deníku*¹³¹ víme, že toto město nenavštívil. Jeho družina cestovala přes horní Itálii, kde navštívila významná města, jako je Milán, Verona či Benátky, ale do Sieny už nedorazila. Kde jinde by se s tímto motivem mohl ještě setkat? V neprospěch této inspirace hovoří ale i zcela odlišné malířské pojetí obou památek.

Na tomto místě bychom se ještě chtěli pozastavit u zajímavých paralel, které Karel Petrán našel v tapisériích a nástěnných malbách. Výjimku tvoří komnata v papežském paláci v Avignonu, která je uvedena na jiném místě této práce.¹³² Zajímavé shody našel badatel v tapisérii s názvem „*Procházka*” (*La promenade*), která pochází z počátku 16. století¹³³ (viz Příloha XXVI). Na ní je vyobrazena skupina tří žen a jednoho muže, jejichž kostýmy, a především oválnou mísu nesenou jednou z postav badatel přirovnává k postavám tří postav v jihovýchodním rohu v blatenském sálu. Při bližším zkoumání se ale jejich kostýmy spíše odlišují. Zatímco na tapisérii hrají oděvy postav všemi barvami, na Blatné jsou jejich oděvy nevýrazné, mohli bychom říci, že jsou dokonce bezbarvé. Pravdou je, že značné poškození maleb mohlo jejich barevnost ovlivnit, kdy především ztratily svou původní zářivost. Pokud se ale blíže podíváme na postavu zcela vlevo, zjistíme, že její obličej, ale i ruce mají modravý odstín, a jelikož je zcela nepravděpodobné, že by ji malíř vyobrazil v těchto barvách, musíme přijmout skutečnost, že se barevnost skutečně mohla změnit vinou degradace. Z této domněnky vyplývá, že i její modrý šat mohl být původně zcela odlišně barevný. I přesto se ale v oděvech na tapisérii objevuje daleko větší škála barev. Zcela odlišné je také celkové pojetí šatů. Na tapisérii se u šatu objevuje daleko více záhybů, které se přizpůsobují gestům i postojům figur, kdežto na Blatné, kde je oděv méně čitelný, spíše jen splývá na postavách.

¹³¹. Šašek z Bírškova, *Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa*, Praha 1974

¹³². viz 5. kapitola, 5.2.1 Zahraniční paralely

¹³³. viz Petrán (pozn. 1), s. 51

Ovšem oválná mísa, kterou drží dáma zcela vpravo, se skutečně velice nápadně podobá předmětu, který má i postava na Blatné zcela vpravo. Na tapisérii lze dokonce rozpoznat, že se v něm nachází ovoce. Znamená to tedy, že by stejný obsah mohla mít i mísa na Blatné? A skutečně se jedná o mísu? Tuto skutečnost bohužel nemůžeme vinou poškození potvrdit, ačkoliv se tato možnost jeví velice pravděpodobě vzhledem k tomu, že někteří badatelé spatřují v ruce prostřední postavy jablko. Této domněnce by nasvědčovalo nejen ženino natočení se k této postavě, ale také se zdá, že jí domnělou mísu nabízí. Způsob zasazení figur do vegetace s květinami na tapisérii se podobá jiné části výmalby, a to konkrétně v severovýchodním koutě síně s vyobrazením pěti postav. Ačkoliv květiny na tapisérii zabírají téměř celé pozadí, a celý výjev působí plošně a dekorativně, na Blatné se porost objevuje pouze u nohou postav, avšak není vyloučeno, že se tyto rostlinné dekorace neobjevovaly i na jiných místech, čemuž by nasvědčovaly náznaky rostlin v horní části malby.

V nástěnných malbách našel zajímavou shodu ve výzdobě paláce královny Jany v Sourges pocházející z druhé poloviny 14. století (viz Příloha XXVII). Kromě loveckých výjevů se zde, podobně jako na Blatné, objevuje vyobrazení dvorské společnosti v bujné vegetaci. I přesto, že je malba poškozená, v ní můžeme spatřit pět postav v řadě, dva muže a dvě ženy v přepychových šatech. Pátá postava zcela vlevo je málo čitelná, lze z ní rozpoznat pouze obličej a jednu ruku. Ačkoliv nejsou zcela čitelné detaily, jako např. Rysy obličejů, celkově si jsou postavy svým zobrazením mezi sebou velmi podobné, tak jako postavy na Blatné v severovýchodním rohu. Dokonce i vyobrazený strom uprostřed svým pojetím nápadně připomíná stormy v blatenském cyklu, např. Ty u výjevu Samsona a Dalily.

4.3 Pět lidských věků Jakuba Vítovského

Další badatel, který se blatenskými malbami zabýval, byl Jakub Vítovský. Své poznatky uvedl ve článku *Pět lidských věků v zámku Blatná* z roku 2001.¹³⁴ Jako jediný přichází s velice promyšleným ikonografickým programem, který podle něj představuje Pět

¹³⁴. viz Vítovský (pozn. 6)

lidských věků rozdělený do pěti kompozic, a který zároveň obsahuje tři roviny, a to obecnou, mytologickou a historickou¹³⁵.

Ani rozmístění kompozic není čistě náhodné, ale naopak podléhají sluneční symbolice. Svůj ikonografický popis začíná v polovině severní stěny síně a dále pokračuje ve směru hodinových ručiček. Cyklus začíná první kompozicí, která je tvořena obrazy Tajemství života, Narození potomka a alegorií Novorozeneckého věku. Na prvním z nich je zobrazená nahá víla, klečící rytíř a silueta giganta znázorňující přírodní síly a reinkarnaci. Druhý obraz se nachází v severovýchodním rohu, a jsou na něm znázorněné postavy lučištnice s rytířem, mezi nimiž se nachází dětská kolébka. Alegorie Novorozeneckého věku je vyličená jako veduta hradu, ze kterého právě odjíždí kočár, jenž na své cestě potkává jezdeckou postavu představující Život.

Druhá kompozice představuje Zahradu dětství, a pokrývá celou východní stěnu. Hlavním protagonistou pravé části obrazu je malá chlapecká postava nacházející se zcela vlevo, která je zde v doprovodu svého otce, jeho bratra a krále s královnou. Na levé straně výjevu se nachází trojice dam představující jednak dryády, a jednak také alegorii ženského stáří. Postavou uprostřed je podle badatele samotná chlapcova matka. Třetí kompozice se nachází na jižní stěně, kde je vyobrazená scéna s Kláním představující alegorii Dospívání, kde Vítovský vidí nejen významné historické osobnosti, ale i nadpřirozené bytosti. V dolní části mezi okny je zobrazený výjev se Samsonem a Dalilou.

Čtvrtá kompozice představuje alegorii mužného věku prezentovanou obrazem Devíti hrdinů nacházející se na celé západní stěně s oponujícími sudičkami.

Poslední kompozice se vrací zpět na severní stěnu, kde je na její levé straně znázorněn odchod člověka ze světa. V dolní části jsou zobrazení tři starci v rubáších a se ženou jakožto personifikací smrti. V pozadí se nacházejí další výjevy, které badatel spojuje se smrtí, jako jsou žně, lov, senoseč a dokonce i Mrtvý les s hrobem a s další personifikací smrti v podobě muže v černém hábitu.

Dále se budeme zabývat detailnějším rozboru a popisu této ikonografie a pokusíme se jí i kriticky zhodnotit na základě komparace s malbami.

První velká kompozice, skládající se ze tří scén, se tedy podle Vítovského nachází ve středu a na pravé polovině severní stěny, a zobrazuje příchod člověka na svět. Jedná se

¹³⁵. Tato část vychází z tohoto zdroje: Vítovský, *Pět lidských věků* (pozn. 6), pokud nebude uvedeno jinak

o obrazy Tajemství života, Narození potomka a alegorie novorozeneckého věku. První zmiňovaný obraz se nachází zcela vpravo u okna, kde se údajně nachází nahá víla s mladým rytířem, a uprostřed výjevu je vyobrazená silueta obří mužské hlavy „*jejíž vlasy a vousy vymezuje okolní listoví.*“ Tato bytost má představovat esoterický symbol reinkarnace, což je znázorněno odumírajícím pařezem s rostoucím zeleným výhonkem. Ve spodní části výjevu se také nachází jeho přírodní erb, který je ozubený listovím, a vykazuje stopy po fiktivních znameních. Postava nahé víly „*podává rytíři ohlávku jako symbol kouzla žen a milostného otroctví*“ který před ní poklekává a se „*zdviženými rukama vyjadřuje přijímací gesto.*“ V pozadí je viditelný i plaňkový plot, a celý výjev je „*namalován pod zaniklým nápisem v ose stěny.*“

Při pohledu na tuto malou část malby je zcela evidentní, že ne všechny popisované motivy jsou zde k nalezení. Domnělá víla na první pohled skutečně působí obnaženě, avšak bližší zkoumání ukazuje stopy po oděvu. Navíc není zcela jasné, zda tato ženská postava skutečně představuje vílu. Tento závěr je pravděpodobně založen pouze na jejím umístění v zelené vegetaci, kde se tyto bytosti nejčastěji nacházejí, a nápomocná mohla být i samotná degradace malby.

Postava údajně podává rytíři ohlávku. Ačkoliv je figura zachována fragmentálně, stopy po této ohlávce připomínají spíše luk. Navíc o jeho přítomnosti hovoří i typická poloha rukou pro střelbu z této zbraně.

Ne jinak je tomu i u postavy rytíře, která sice skutečně pokleká, ale se svými zdviženými rukama zaujímá zcela jasné gesto kapitulace.

V dolní části, kde by se měl nacházet erb obra, skutečně leží jakýsi předmět, dokonce je i ozubený a lze na něm spatřit tři pruhy, avšak stopy po znameních nejsou viditelné, a celkově kvůli poškození malby nelze přesně říct, zda se skutečně jedná o erb.

Výjev nenese žádné známky po siluete jakéhokoliv obličej, ačkoliv zelená vegetace s listy je zde velice dobře viditelná. Jedinou možnou variantou pro tvář, která by byla zobrazená z profilu, je světlá skvrna nacházející se u nohou mezi postavami. V této části lze ale obličej spatřit jen při zapojení velké fantazie a představivosti, a proto se zde pravděpodobně vůbec nenachází, anebo zanikl vinou degradace maleb. Ve výjevu také chybí jakékoliv stopy či náznak po „*odumřelém pařezu*“ ze kterého by rostl nový zelený prut. Možnou alternativou pro zelený prut je podlouhlý zelený předmět u rytířovy spodní části těla.

Nad hlavami dvojice se podle popisu skutečně nachází fragment jakéhosi pásu, ale zdá se příliš tenký na to, aby mohl nést nápis. Známky po písmenech zde nejsou patrné, a

z tohoto důvodu se spíše jedná o motiv, který celý výjev pouze odděluje od těch ostatních. Podobná záležitost je patrná i na scéně v levé části východní stěny. Oproti tomu je ale plaňkový plot za postavami zřetelně patrný.

Obraz narození potomka představuje dvojice rytíře a ženy, který se nachází v rohu severní stěny. Postava ženy je zde vyobrazená jako lučičtice a „*míří na klečícího rytíře symbolickým šípem*“, a mezi nimi se nachází dětská kolébka. Rytířovo gesto se zdviženýma rukama tu vyjadřuje kurtoazní podřízenost a uznání otcovství. Tyto postavy se zde skutečně nacházejí, dokonce i „*symbolický šíp*“ je zde velmi dobře patrný. Problémem by mohl být pouze onen malý předmět, který jako kolébka rozhodně nepůsobí. Malba tohoto objektu se zachovala ve velice špatném stavu, a je tudíž velice špatně čitelná. Hranatý tvar předmětu nenese žádné náznaky po obloukových dílech, které se u dětské postýlky běžně vyskytovaly, a o závěsném systému nemůže být ani řeč. Kvůli těmto neshodám, ale také nejasnosti malby tedy nelze předmět označit jako dětskou kolébku, a ze stejného důvodu není třeba se ani vracet k rytířovu gestu jako přiznání otcovství.

Alegorie Novorozeneckého věku je pojatá jako krajina nad výše uvedenými výjevy. V rohu síně se nachází opevněný hrad, který Vítovský bez váhání ztotožňuje s hradem Blatná. Z něj vyjíždějí jezdci doprovázející kočár mířící k hvozdu, představující Živý les, u kterého na něj čeká jezdecká postava v zeleném znázorňující život. Do této scény zasahuje i Mrtvý les, který je ale součástí až poslední kompozice. Tím je tedy připomenuto, že začínající život musí také jednoho dne skončit.

Inu, i zde lze nalézt jak krajinu, tak i vedutu hradu. Zda ale svými rysy připomíná Blatnou, není snadné určit. Jasně viditelní jsou i jezdci přecházející po padacím mostu, avšak kočár zde není jasně rozpoznatelný kvůli velkému poškození maleb. U domnělého hvozdu se také objevuje postava jezdce na koni v zeleném oděvu, nicméně zda čeká u Živého lesa, není možné určit. K motivu Mrtvého lesa se ještě vrátíme.

Jakub Vítovský do své ikonografie zařadil i vyobrazení erbů ve špaletách oken, což je velice pozoruhodné vzhledem k tomu, že ne všichni historici umění je do svého popisu vůbec zahrnuli, natož aby se jimi zabývali do větší hloubky. V severním výklenku lze tedy podle něj spatřit dva fragmenálně dochované erby s kančí hlavou. Významnější jsou ale postavy pod nimi, které charakterizuje jako „*porodní duchy*“. V levém erbu

jsou vyobrazeni jako bysty dvou starších žen představující sudičky, které určují osud dítěte, a jejich protějškem jsou polofigury mladíků na pravém erbu, které ale označil za tzv. „*Génie*“. Míjí jimi duchy, kteří se po narození ujímají novorozence.

Fragmenty erbů lze na zmiňovaných místech opravdu spatřit, bohužel je ale jejich poškození natolik velké, že domnělé kančí hlavy již nelze rozpoznat. Postavy pod erby jsou ale oproti tomu dobře čitelné, a odpovídají i podanému popisu. Zastáváme zde ale názor, že se spíše jedná o štítonoše, tj. postavy, ať už lidské, zvířecí či bájně, které přidržují štít, a u obou erbů je zcela patrné, že se jich tyto figury nějakým způsobem dotýkají. V heraldice sice není určen přesný počet štítonošů, obvykle se ale objevoval buďto pouze jeden, anebo dvojice stejných či rozdílných postav. Ani jejich umístění není nijak přesně vymezeno, nejdůležitější je pouze jejich fyzický kontakt se štítem, které postavy na Blatné rozhodně mají.¹³⁶

V severovýchodní nise se údajně nachází vyobrazení Adama a Evy, které symbolizuje první lidskou dvojici. V tomto výklenku se ale nacházejí pouze stopy po erbech a štítonoších s rostlinnými ornamenty.

Druhá velká kompozice pokrývá celou východní stěnu, a zobrazuje Zahradu dětství, která symbolizuje chlapecký věk. Hlavním představitelem je postava chlapce nacházející se zcela v rohu východní stěny, a představuje potomka nastupujícího „*do řady dospělých své rodiny*.“ Celá skupina rodiny je rozdělena na čtyři muže a čtyři ženy, rozdělené do levé skupiny s jeho otcem, a do pravé, kde se nachází chlapcova matka.

Levá skupina zobrazuje všechny muže a jednu ženu, tedy dva hlavní mužské představitele rodu a krále s královnou. Vedle chlapce stojí muž stejného fyziognomického typu jako on, a proto v něm badatel spatřuje jeho otce. Postavu, se kterou domnělý otec komunikuje, označil za krále na základě „*ozdobného roucha a dlouhého pláště*“, a také jeho umístěním v centru skupiny a postojem šlechtice, který před něj spolu s chlapcem předstupuje.“ V další mužské postavě vidí otcova bratra, protože je mu typově podobný, ale zaujímá i stejnou pózu. Tímto se ale zároveň podobá i malému chlapci, což jen podporuje jeho domněnku. S otcovým bratrem hovoří dáma, kterou na základě podobného oděvu s tím královým označil za královnou.

Ačkoliv z maleb není možné vyčíst příbuzenské vztahy, jejich podobnost jednotlivých figur, jak je badatel uvedl, nelze pominout. Potíže mohou být pouze s určením dvou

¹³⁶. Henry Pohanka, *Heraldika v souvislostech*, Praha 2013, s. 227-228

postav v šatech jako krále a královnu. Domnělá postava krále spíše svým vzhledem a oděvem více připomíná ženskou postavu. Vítovský také uvádí „*že král má dnes hlavu s korunou téměř zničenou.*“ Inu, z obličejů je patrné pouze jedno oko a červené rty, které ale spíše působí ženským dojmem. Navíc jsou si obě postavy také velmi podobné, stejně jako předešlé dvě mužské postavy. I tyto figury zaujímají stejnou pózu, mají obdobné šaty a jsou i natočené stejným směrem. Proč by se tedy na základě podobností nemohlo jednat o dvě ženy, stejně jako tomu bylo u mužů?

V pravé skupině, která je umístěná v jihovýchodním rohu místnosti, se nachází pouze tři ženy stojící mezi ovocnými stromy. První z nich je mladá dívka, tou uprostřed pak dospělá dáma, která je také nejvýznamnější díky svému umístění, a poslední z nich je starší žena. Na tomto základě mají ženy údajně představovat alegorii ženského stáří. Tato skutečnost má vyplývat nejen z jejich oděvů, ale i ze zeleného jablka symbolizující mládí, a ošatka s hrozny představující zralost. Dalším ukazovatelem na tento motiv je podle Vítovského i natočení dámy stojící uprostřed k mladé dívce. Zároveň ale postavy ztělesňují dryády, tedy vegetační síly představující přírodní plodnost. Jablko samotné je pak symbolem mateřství, a dámu uprostřed tedy ztotožnil s chlapcovou matkou, a na tomto základě k němu připojuje i symbol jakožto chlapcovy nezralosti. Tyto výklady nelze úplně přesně doložit. Výjev s těmito třemi figurami patří k jedněm nejlépe zachovaným malbám, a proto jsou také dobře čitelné. Pokud budeme předpokládat, že postavy jsou skutečně ženy, mohou být některé z badatelových závěrů patrné. Především alegorie ženského stáří by se mohla jevit jako oprávněná, protože u figur lze rozpoznat věkové rozdíly. Přítomnost domnělého jablka a ošatky s hrozny ale kvůli nečitelnosti maleb nelze plně prokázat, a z tohoto důvodu nelze ženu uprostřed přiřadit k chlapcově matce a dalším symbolikám.

Do této druhé kompozice je zahrnuto i krátké pojednání o samotné zahradě, resp. o bylinách. Rostliny nacházející se u nohou postav jsou chápány jako „*symboly kouzelného dětského a rodičovského vidění světa.*“ Na tuto interpretaci nelze nijak zareagovat, protože autor ve svém článku neuvádí žádná vodítka, která ho k této myšlence přivedla.

Kromě toho se za mužskými postavami a za postavou chlapce mají nacházet „*štěpené keře vinné révy představující alegorii výchovy.*“ Za těmito figurami jsou patrné zelené rostliny, které ale svým vzhledem vinnou révu rozhodně nepřipomínají.

Do tohoto konceptu zapojuje i zahradní zeď jakožto symbol rodinného bezpečí. Zároveň si všímá i arkád, kterých je údajně patnáct a symbolizují tak dětský věk. Nahoře na pavlači zdi, která již přesahuje na jižní stěnu, interpretuje tři trubače jako mezník mezi jinoštvím a dospíváním, a troubením oznamují konec jedné životní etapy a začátek další.

Malba zdi je nyní natolik poškozená, že ne vždy jsou vyobrazené arkády zcela dobře viditelné, tudíž je nelze ani správně spočítat. Nemůžeme tedy s jistotou říct, zda se jejich skutečný počet shoduje s výše uvedeným. Na pavlači se sice objevují nějaké postavy, bohužel jsou ale velmi poškozené. U úst mají přiložené trubky, ale jsou otočeny a zainvestovány do výjevu turnaje, a tudíž bychom je spíše přiřadili k této scéně.

Třetí kompozice se nachází na jižní stěně, kde je zobrazené rytířské klání jako symbol dospívání. *„Klání je zde v obecném smyslu symbolem mužské iniciace a životního zápasu. Proto také není znázorněno jako obyčejný turnaj, ale jako ordál řízený vyššími bytostmi. Svědčí o tom postava muže s typickým gestem ruky vztažené k nebi a obrácené dlaní vzhůru.“* Tato scéna se zachovala fragmentálně ve dvou částech, kdy její levý segment vidí Vítovský jako stranu vítězů a pravou pak jako stranu poražených.

Na levé straně badatel rozpoznává tři jezdce s kolčími helmy. Vůdčí jezdec *„útočí zdviženým turnajovým dřevcem“* a na jeho plášti rozeznává písmena „C“. Druhý jezdec je odsunut do pozadí a jeho dřevec míří k zemi. Poslednímu jezdcovi pomáhá při útoku pomocník, z čehož nakonec usuzuje, že tento výjev zobrazuje dva dospělé rytíře, tedy otce a strýce, a syna podstupujícího zasvěcení do nové etapy života. Dále je Vítovský přesvědčený i o přítomnosti krále, který musel být umístěn v místě poškození malby, a ze kterého je patrná pouze ruka.

Tento fragment výjevu je velice nečitelný a chaotický, a ne všechny popisované osoby a předměty jsou zde patrné. Postava muže se zdviženýma rukama je viditelná, a nachází se v dolní části vlevo. Zda ale jeho gesto stačí jako důkaz o přítomnosti a řízení nadpřirozených bytostí, nejsme schopni určit. Tuto figuru bychom ale spíše spojili s postavou herolda jakožto soudce a rozhodčího při turnajích. Za jeho postavou, na zelené čabrace koně se také údajně nachází tři písmena „W“. V této části výjevu jsou známky po písmenech zcela nepatrné, a velice snadno přehlédnutelné, a z tohoto důvodu nelze určit, jaká konkrétní písmena se zde nacházejí.

Postava vůdčího jezdce je zobrazena zcela vpravo, a kvůli poškození malby se zdá být snadno přehlédnutelný a nečitelný. Zcela jistě míří doprava a jeho zbraň je skutečně pozdvížená v gestu útoku. Ačkoliv se jeho hlava zachovala jen z části, kolčí helma je jasně rozpoznatelná. Na sobě skutečně nese červený plášť s iniciálou, která připomíná již zmíněné písmeno, nicméně by se klidně mohlo jednat i o písmeno „E“.

Z postavy druhého jezdce lze vidět pouze kolčí helmu a část dřevce směřující dolů, stejně jako uvádí badatelův popis. Poslední z jezdců se musí nacházet mezi nimi, a jako jediný nemá helmu. Kvůli poškození maleb ale nelze určit, zda mu s jeho zbraní pomáhá jiná, dobře viditelná postava nacházející se před ním, anebo mu tato zbraň ani nepatří.

Badatel si všímá i jednotlivých detailů přileb. Třetí jezdec, údajný syn, má nosit žlutý helm „*s klenotem rožmitálské kančí hlavy s pštrosími pery*.“ Na jezdcově hlavě se ale žádná helma nenachází, a naopak jsou zcela viditelné jeho zlatavé vlasy. O klenotech či perech není samozřejmě ani stopa. Tyto klenoty má mít na své přilbě i jeho údajný otec, tedy první jezdec, avšak, jak již bylo řečeno, z jeho hlavy je zachovaná pouze polovina, která ale taktéž nenese podobné náznaky. Poslední z jezdců, zcela vzadu, má svou helmu opatřenou pouze pery, která jsou z malby jasně čitelná.

Zda se na malbě vyskytovala i postava krále, není možné říct. Zcela vzadu mezi druhým a třetím jezdcem je sice patrná ruka, avšak badatel jasně píše, že by se král měl nacházet vepředu, a proto není pravděpodobné, že by tento fragment patřil domnělému králi. Jiný náznak ruky se v blízkosti poškození nenachází.

Na pravé straně výjevu se nachází skupina poražených, která by měla nést stopy po satirickém podtextu. Na tuto skutečnost podle autora odkazuje nejen asymetričnost scény, ale i samotné podoby jednotlivých postav. Ústřední postavou skupiny je zhroucená figura rytíře v brnění, kterého Vítovský označil za poraženého zrádce, což je znázorněno jeho polohou. Nejen že se postava hroutí, ale zároveň „*na nestvůře sedí opačným směrem, čímž je symbolicky obrácen od předpokládaného krále a vítězů*.“

I tato postava má být opatřena iniciálami, konkrétně se jedná o zbytky několika písmen „C“. Zajímavá je i jeho interpretace „*nestvůry*“, na které rytíř jede. Konkrétně se má jednat o bytost skládající se z „*lidského těla, vlčí hlavy a koňského zadku*“ ve které vidí obraz vlkodlaka. „*V užším smyslu se jedná o obraz vlkodlaka jako rodového nepřítel, který se dokáže měnit ve vlka a koně. Vlkodlak nesoucí jezdce ale spadá současně do širšího rámce jezdeckých alegorií užívaných ke znázornění lidských neřestí*.“

Zde zosobňuje především násilí. “Postava vlkodlaka nosí obojek s rolničkami, a navíc svou levou rukou vleče menší postavu v zeleném oděvu.

Při porovnání tohoto popisu s výjevem je zhroucená postava rytíře dobře viditelná. Zda ale skutečně jede na nestvůře, nelze kvůli poškození s jistotou říct, ačkoliv by na tuto hypotézu mohla četná poškození malby poukazovat. Jak již bylo zmíněno v oddílu o popisu, u domnělého koně je sice zcela patrná část koňské zbroje kryjící hlavu, avšak tlama zcela chybí. Údajná vlkodlakova ruka je taktéž patrná, a zdá se, že stvůra by skutečně mohla vléct menší figuru, čemuž by i napovídal její zvláštní postoj. Poškození malby je ale v této části natolik rozsáhlé, že nelze tento předpoklad plně ověřit. Pravdou ale zůstává skutečnost, že zobrazená bytost má skutečně prapodivně protáhlé proporce na to, aby se mohlo jednat o koně.

I vlkodlakův obojek je velice dobře viditelný, nicméně se více přikláníme k názoru, že se spíše jedná o uzdu koně opatřenou dekoracemi, které se používaly při turnajích.

Většinou, stejně jako zbytek oděvu a brnění, měla reprezentativní funkci.

Pokud se v komparaci vrátíme k postavě poraženého rytíře, jeho poloha jasně dokazuje domněnku o jeho porážce. Taktéž se zdá, že sedí na koni obráceně, zda ale tento fakt má i symbolickou rovinu tak, jak ji uvádí Vítovský, nemůžeme určit. Na rytířově plášti, který se nachází mezi jeho trupem a loktem, se ale nenachází žádné stopy po větším počtu iniciál. V místě těsně nad loktem je pouze náznak písmene, které by ale svým tvarem mohlo spíše připomínat písmeno „S“.

Ve svém popisu dále uvádí druhého jezdce, ze kterého jsou čitelné jen některé části, a předpokládá, že i tento jezdec pravděpodobně jede na nestvůře. V pravé dolní části si také všimá černo – bílého štítu, a za jeho majitele určuje rod Markvarticů.

Tato postava jezdce se na malbách taktéž nachází, ale je velmi poškozená. Zda se i zde nacházela postava příšery, není možné již určit. Ve spodní části se taktéž nachází předmět podobný štítu, nicméně jeho barevnost mohla být ovlivněna postupnou degradací malby.

Další účastníky badatel rozdělil do dvou skupin podle jejich umístění ve fragmentu výjevu. Postavy v šaškovských kostýmech, které se nacházejí v její spodní části, určil jako symboly lidských slabostí a vášní. V horní části scény se potom mají nacházet postavy géniů, kteří ale naopak svým pánům škodí. Nejvýraznějším projevem této

škodolibosti je génius poraženého rytíře, který právě svým dotykem způsobuje jeho pád. Trojice zbylých géníů „*před něj předkládá torzo dřevce s bílou látkou.*“

I tyto postavy se ve výjevu nacházejí. Nevíme ale, zda lze figury domnělých šašků určit jako symboly lidských slabostí a vášní. Touto problematikou se více zabývá Jan Dienstbier, jehož názor na ikonografický program je uveden na jiném místě této práce¹³⁷. U postavy v bílém si za jejími zády na čabrace nestvůry všiml písmene „D“, které je zde skutečně zřetelné.

Ani u údajné hlavní postavy génia není snadné určit, zda skutečně svým dotykem způsobuje rytířův pád. Zbylé tři postavy, také dochované v nedobrému stavu, mají ve svých rukou náznak bílého předmětu, který by se mohl označit za látku, na kterém spočívá podlouhlý předmět nápadně připomínající torzo dřevce. Všechny čtyři postavy jsou si ale vzhledově velice podobné, znamená to tedy, že i jejich pánové jsou si velmi podobní? Podle badatelova předpokladu jsou totiž tito géniové duchovními dvojníky skutečných lidí. Tuto podobu neopomíná připomenout i u génia se synem na levé části turnajové scény. V článku navíc jasně uvádí, že se zde nenacházelo více jezdců. Komu by tedy dva přebývající géniové patřili?

Do svého popisu zapojuje i nápisové pásky, které se nacházejí na obou dvou stranách. Nápis na levé pásce se mu dokonce podařilo přečíst, je psán česky a zní takto: „*bóh ná(š) krystu(s)*“. Pravá páska bohužel nebyla natolik čitelná, avšak podle stejné koncovky usuzuje, že zde bylo použito stejné heslo. Nápis jsou dnes zcela nečitelné, takže nelze tuto domněnku potvrdit ani vyvrátit.

Mezi okny se nachází vyobrazení Dalily stříhající Samsona, které badatel stále přiřazuje k alegorii dospívání, a vidí ji jako „*varovnou narážku na tragické následky lehkomyšlného vztahu mladých mužů k ženám.*“ Tento výjev je zde velmi dobře patrný, a uvádějí ho i ostatní badatelé. Podobné objasnění výjevu zastává i Jan Dienstbier, který tuto myšlenku rozpracoval detailněji. Více informací o této hypotéze jsou tedy zařazené na jiném místě.¹³⁸

V obou okenních nikách si dále všímá i erbů s kančí hlavou a se lvem, které interpretuje jako znamení dospělosti. Bohužel jsou tyto erby natolik poškozené, že nelze říct, zda se tam skutečně popisované znaky nacházejí, nicméně stopy po obou erbech jsou patrné.

¹³⁷. viz 4. kapitola, 4.5 Univerzální klíč jednoho historika

¹³⁸. Ibidem

Do svého ikonografického konceptu dokonce zapojuje i fragment malby na pravé stěně jihozápadní niky, který opatrně spojuje se scénou Šalamounova setkání s královnou ze Sáby, a mohlo by tak znázorňovat zmoudření.

Tento výjev se spojuje s příběhem o královně ze Sáby, která se rozhodla navštívit Šalamouna „*aby ukojila zvědavost vzbuzenou zprávami cestovatelů o jeho moudrosti a velkoleposti jeho dvora.*“¹³⁹ Tato scéna bývá zobrazována dvěma způsoby, a to buď před jeho trůnem s dary, které královna přinesla, anebo mu sedí po boku.¹⁴⁰ Malba v nice je sice velmi poškozená, nicméně silueta postavy je zde patrná, avšak nepřipomíná ani jednu možnost z uvedeného způsobu zobrazování.

Ve čtvrté kompozici se nachází obraz Devíti hrdinů představující zralý mužný věk. Podle jejich atributů se je badatel pokouší i přesně určit, a ne vždy se mu to vinou poškození maleb podařilo. Jeho určení je ale detailně rozebráno na jiném místě této práce.¹⁴¹

Nicméně je velice zajímavé, že si ve svém popisu a ikonografii vedle Petrána všímá postavy v pravém dolním rohu na západní stěně, kterou interpretuje jako sudičku. Svým údajným poloslepým okem hledí na jednoho z hrdinů „*a její bezzubá otevřená ústa naznačují řeč, patrně kletbu.*“ Za jejími zády se má nacházet přeslice s přízi a s visící nití života, kterou se sudička chystá přetřhnout. Nad touto figurou rozpoznává ještě dvě další stojící ženy, kdy jednu spojuje s tzv. „*mouřenínem*“, který se zde údajně nacházel ještě v roce 1770 a údajně držel lucernu. Z tohoto důvodu tuto postavu spojuje se sudičkou – světloňškou.

Při pohledu na malbu je malá postava v bílém velice snadno přehlédnutelná, avšak její obličej zobrazený z profilu je dobře viditelný. Vzhledem k špatnému stavu malby nelze říct, zda je postava skutečně poloslepá a bezzubá, a v její blízkosti se nenacházejí žádné předměty, či pouze náznaky, které by jakýmkoliv způsobem připomínaly přeslici, přízi či nit života. V jejím okolí také nejsou patrné žádné další postavy.

Svou domněnku o dalších postavách zakládá na pověsti, podle níž mají být malby klíčem k pokladu, a je uvedena v knize *Pomníky templářů v Čechách* z roku 1822¹⁴² (viz Příloha XXVIII). Lze se v ní dočíst o vyobrazení templářů, kteří na svých pláštích

¹³⁹. James Hall, *Slovník námětů a symbolů* (viz pozn. 68), heslo Šalamoun a královna ze Sáby, s. 434

¹⁴⁰. Ibidem

¹⁴¹. viz 3. kapitola, 3.1. Devět hrdinů

¹⁴². viz Vítovský (pozn. 6), s. 90, pozn. č.4

nesou symboly červeného kříže, a před nimi byl zobrazen mouřenín se svítilnou, jíž osvětloval velký kámen, za kterým se mě nacházel poklad.

Jak ale víme, postavy rytířů představují motiv Devět hrdinů, tudíž se nemůže jednat o templářské rytíře, a navíc se zde nenacházejí ani symboly kříže. Můžeme tedy i dalším tvrzením plně důvěřovat? Pokud je pověst v rozporu s vyobrazeními na Blatné, je možné, že takovýchto neshod je zde více, a klidně se může jednat i o domnělou postavu mouřenína.

Poslední pátá kompozice se nachází na levé polovině severní stěny a zobrazuje odchod člověka ze světa. Hlavním výjevem jsou čtyři postavy ve spodní části vlevo, kde jsou zobrazeni tři muži a jedna žena. Zbytek scény vyobrazuje krajinu s podobenstvími umírání a pohřbu.

Tři mužské postavy z klíčové scény badatel interpretuje jako poutníky putující do záhrobí, čemuž má nasvědčovat jejich oděv, tedy bílý rubáš, a také jejich šedé vlasy a vousy. Tomuto faktu údajně nasvědčuje i směr chůze dvou postav, které jakoby vycházejí ven z obrazu. V ženské postavě se smutným výrazem pak vidí personifikaci smrti, která vybízí klečícího muže k zamyšlení nad jeho skutky. Tento závěr učinil na základě jejího středového umístění, bílém rubáši a zcela nepatrné kose nacházející se za jejími zády. Nejdůležitějším vodítkem pro toto určení mu ale byla nápisová páska obtočená kolem klečící mužské postavy, jejíž text má znít takto: „*Stary mu(ž)y (z)p(y)t(ug) (z)daly d(o)kut gsy (b)yl mlád, fraaj g(sy) z(c)usy(l).*“ Klečící muž před ní drží zbytek pásky s odpovědí, která zněla: „*(Ano) lytuju*“.

Vedle této interpretace nabízí scéně ještě další dvě vysvětlení, kdy ženská postava s klečící mužskou figurou ukazuje dialog dámy s manželem, a trojice mužských postav jsou symbolem času.

Při porovnání tohoto popisu s malbou je zcela zřejmé, že ne všechny motivy jsou zde k nalezení. Postavy tří starších mužů se zde skutečně nacházejí, a dokonce i jejich bílý oděv připomíná rubáš. Dvě figury umístěné zcela vlevo ale rozhodně nepůsobí dojmem, že by z obrazu nějakým způsobem vycházely. Ta zcela vlevo se zachovala jen ve fragmentu, patrně jsou pouze ruce a kousek obličeje, a z malby je zcela patrné, že obě postavy vzhlížejí vzhůru.

Ženská postava je umístěná zcela vpravo, a nikoliv ve středu výjevu, a za jejími zády není patrný žádný náznak po kose, a není příliš pravděpodobné, že by se, podobně jako

jiné motivy, vytratila na základě chátrání maleb. Oproti tomu ale její bílý oděv skutečně připomíná rubáš, a dokonce i její výraz lze považovat za smutný.

Nápis na pásce nelze místy zcela spolehlivě rozluštit, slovo „*stary*“ je ale v její horní části dobře viditelné. Dále je pak ve spodní části parné slovo, které by mohlo být „*zsusy*“. Zda se jedná o slovo, či jen část jiného, delšího slova, již nelze přesně určit. Zbytek pásky je nečitelný, a lze místy rozpoznat jen pár písmen, a z tohoto důvodu nelze badatelův přepis dokázat ani vyvrátit.

Vzhledem k absenci či nečitelnosti některých motivů ve výjevu se tedy tento výklad nejeví příliš věrohodně.

V pozadí se nachází krajina s několika alegorickými ději, kdy mezi ty nejzřetelnější patří sklizeň obilí, senoseč a lov zvěře, které představovaly smrt a zároveň byly „*potravními symboly hospodárnosti reinkarnačního cyklu*.“ Hned vpravo jsou viditelné dvě postavy s hráběmi, před kterými se měla nacházet ještě jiná postava, kterou podle věnce a svalnaté nohy Vítovský vykládá jako „*obilné božstvo silového typu*.“ Nad nimi rozpoznává motiv lovců párající laň, a vlevo pak další postavy, jako je „*klečící poustevník, zvířata, jezdce se skříňkou na zádech, pěšce vlekoucího pytel a další zlomky alegorických figurek*.“ Zcela nahoře je pak vyobrazen Mrtvý les s hrobem s ukřižovaným Ježíšem, u kterého stojí muž v černé kápi. V pozadí pak popisuje ještě jiného lovce a postavu s hráběmi. V levém horním rohu scény ještě podle fragmentů zaznamenává ves s chalupami a stodolami, ke které mířil vozka se žebříňákem taženým koňmi. Tuto závěrečnou scénu objasňuje jako alegorii pohřbu „*a zároveň tvořila protějšek úvodní kočárové jízdy z Blatné a celý cyklus obsahově uzavírala*.“

I na tomto fragmentu maleb je řada uvedených motivů zcela nepatrná, anebo se zde ani nenacházejí. Scéna se sklizní obilí, senoseče a lovu jsou zde dobře viditelné, a zcela jasné jsou i dvě postavy s hráběmi ve spodní části výjevu. Místo malby, kde by se mělo nacházet obilné božstvo, je bohužel natolik poškozené, že nelze určit, zda se zde skutečně nějaká postava nacházela. Z tohoto nezřetelného místa je ale patrný podlouhlý objekt, jenž svým tvarem připomíná lidskou nohu. Popisovaný věnec zde kvůli poškození zcela chybí.

Další popisované postavy jsou zde zcela k nenalezení, nejinak je tomu i s Mrtvým lesem a hrobem. Jediný motiv, který by tento les mohl připomínat, se nachází zcela vpravo v horní části výjevu, kde se v dnešní době nachází jen tmavé čáry. Po hrobu, kříži a

postavě v černé kápi zde nejsou ani náznaky. Jediná postava v tmavém oděvu se nachází naproti ve stejné výšce, která ale drží hrábě.

Levý horní roh stěny je natolik poškozený, že v něm nelze spatřit žádné náznaky domů či postav.

Při porovnání popisu s malbami řada ústředních motivů chybí, a z tohoto důvodu není ani interpretace poslední kompozice příliš věrohodná.

Tímto posledním motivem zakončuje badatel svůj popis a dále se zabývá třemi obsahovými vrstvami, které v malbách postřehl. Konkrétně se jedná o rovinu obecně humanistickou, mytologickou a historickou. První z nich, která se skládá právě z pěti životních období muže ale i tří stádií života ženy, byla hlavní součástí celého ikonografického programu. Zároveň v ní ale lze spatřit i další témata. „*Kromě jednotlivých věkových stupňů a s nimi úzce souvisejících kategorií, jako je život, mládí, láska, rodičovství, nástupnictví, stáří, smrt a podobně, znázornili i další pojmy, jako čas, predestinaci, vůli, čínorodost, pasivitu, čest, zradu, opatrnost, násilí, slabost, přetvářku, vítězství, kapitulaci, hrdinství, zbabělost a tak dále*“.

Druhá rovina zobrazuje mytologické děje a postavy. Na základě jeho výkladu se na malbách objevuje řada nadpřirozených bytostí, jako je víla s gigantem, dryády, sudičky, vlkodlaci, duchové a smrt. Do této sféry Vítovský zařazuje i vyobrazení Devíti hrdinů, Adama i Evy i některé detaily, jako jsou rostliny, plody a nit. Na rozboru jeho interpretace bylo ale jasně dokázáno, že vyobrazené postavy nelze spojit s těmito postavami, a že ne všechny tyto bytosti se zde skutečně nacházejí.

Třetí rovina, tedy historická „*odráží především soukromý život a politickou aktivitu Jaroslava Lva z Rožmitálu*.“ Vítovský ztotožnil vyobrazené postavy s tímto šlechticem a s jeho příbuznými, popř. i s jeho nepřáteli, a turnajový výjev spojil s politickým postojem celé královské strany.

V obraze Narození potomka spatřuje Jaroslava Lva s jednou z jeho dvou manželek, podle něj se pravděpodobně jedná o Machnu z Valdštejna, a samozřejmě jejich potomka Zdeňka Lva. Tomuto faktu nasvědčuje umístění této scény pod Alegorií novorozeneckého věku s vedutou hradu Blatné.

Ve výjevu se Zahradou dětství spojuje jednotlivé historické postavy s těmi vyobrazenými téměř s jistotou. Malou chlapeckou figuru určuje jako nezletilého Zdeňka Lva, v první dvojici rozpoznává jeho otce Jaroslava s králem Jiřím, druhá pak představuje Jaroslavova bratra Protivu s jejich sestrou, královnou Johankou.

„Sourozenecký vztah a Johančina hodnost královny vysvětluje, proč byla zároveň s králem začleněna do mužské skupiny – odloučeně od zbývajících tří žen.“

V tomto vyobrazení žen spojuje prostřední z nich s matkou Zdeňka, a opatrně ji identifikuje s Machnou. K tomuto závěru dospěl díky jablku, které žena předává dívce, domnělé Elišce, po své pravici, ve kterém vidí *„narážku na pomyslné svěření nezletilého syna jeho zemřelou matkou Machnou nové Jaroslavově nevěstě Elišce.“* Tuto hypotézu podpořil i matčiným rozevlátým závojem, který si vyložil jako atribut posmrtnosti. Poslední, starší dámu spojuje s jednou ze Zdeňkových báb.

Velice sofistikovaně si badatel vedl se ztotožňováním jednotlivých historických postav na výjevu s Kláním, kde mu byly nápomocné především jednotlivé iniciály. Na straně vítězů určil prvního a posledního jezdce za Jaroslava Lva na základě helmu s rodovým znamením kančí hlavy, a iniciály „E“ na plášti prvního jezdce, která patří jeho paní, tedy Elišce. Druhého jezdce spojuje s jeho bratrem Protivou, jehož helm bez klenotu a dřevce mířící do země si vykládá jako symbol jeho bezdětnosti. Třetím jezdce, kterému pomáhá jeho génius, není pak nikdo jiný než Zdeněk Lev podstupující iniciaci, protože nese dědičný rodový klenot a zlatý helm. V dolní části se nachází menší postava se zdviženýma rukama, kterou Vítovský podává jako Václava Šaška z Bílkova, autora známého *Deníku o jízdě pana Lva*. Toto spojení určil na základě iniciály „W“ nacházející se v pozadí za touto figurou.

Na straně poražených se nachází zhroutená postava rytíře představující Matyáše Korvína, o čemž vypovídá iniciála „C“ kterou si badatel spojil se jménem Matyášovy první choti Kateřinou či s jeho přezdívkou „Corvinus“. Tohoto vévodu spatřuje i ve zrádném duchovi, který má jezdce shazovat ze sedla, protože *„postava ducha také skutečně odpovídá ostatním Matyášovým podobiznám, které ho zachycují jako statného blondýna, podle názoru současníků duši i tělem podobného lvu.“*

Druhého jezdce se opatrně pokouší spojit s postavou krále Kazimíra Jagellonského, tedy dalšího kandidáta na český trůn. Toto ztotožnění přivedlo badatele k zajímavému názoru na přesnou dataci maleb: *„Obrazový program Klání, který odráží situaci krátce po Matyášově olomoucké inauguraci, vznikl v tom případě ještě před jednáním s Kazimírem, tj. Nejspíš na přelomu května a června 1469.“*

Ve spodní části pak bezpečně rozpoznává členy protikrálovské Zelenohorské jednoty. V postavě vlkodlaka vidí Zdeňka Konopišťského ze Šternberka, který je takto vyobrazen *„na základě své záhudné povaze.“*

Ležícího hrdinu interpretuje jako Jana z Rožmberka, a pokouší se i polohu figury spojit s jeho osudem v Jednotě „*ke které sice přistoupil, ale vymanil se z ní a svůj postoj k válčícím stranám měnil podle svých vlastních představ.*“

Malou figuru, kterou za krk vleče vlkodlak, představuje podle badatele oběť války, a proto ji spojuje s Jindřichem z Hradce, protože byl v Jednotě málem ožebračen.

Postavu šaška v bílém oděvu s palicí vykládá jako Matyášova prokurátora Dobrohosta z Ronšperka na základě iniciály „D“. „*Zobrazení českých aristokratů jako šašků nepřekvapuje, protože podle zachované korespondence právě Matyáš užíval pro své urozené dvořany šaškovskou symboliku.*“

Na posledním místě se pokouší spojit historické osobnosti s výjevem v dolní části severní stěny ve výjevu Odchodu člověka ze světa, a sice se třemi starci a ženou. Sám badatel ale přiznává, že si s tímto výkladem není zcela jistý. V prvních dvou postavách starců zcela vlevo vidí zemřelé Rožmitály, tedy Jaroslavova otce Jana z Rožmitálu a Janova bratra Zdeňka staršího z Rožmitálu. Klečící muž by mohl představovat Jaroslava Lva ve fiktivním dialogu se svou první manželkou Machnou. Jelikož je tato žena již zemřelá, může na sebe brát i podobu již zmíněné smrti.

V poslední části svého článku udává výčet jednotlivých podobných zobrazení v Čechách a na Moravě. Avšak „*pro cyklus ani pro většinu jeho kompozic se zatím nepodařilo najít přímé předlohy.*“ Spíše tedy hledá paralely k jednotlivým postavám, jako jsou víly, nymfy, dryády či zelená polobožstva.

V podstatě lze říci, že významnou obdobu našel pouze ve výjevu Zahrada dětství, konkrétně ve Frankfurtském deskovém obraze Zahrada dětství z roku 1410, kde se podle něj objevují stejné motivy jako na Blatné, tedy matka s otcem a synem, přírodní démon a víly. Podobně jako na Blatné určují věk chlapce počet arkád, i zde na věk hochy poukazuje zubaté cimbuří.

Pro výjevy jako je Živý a Mrtvý les, Alegorie novorozeneckého věku či motiv s Devíti hrdiny se sudičkami ale nenalezl žádné výtvarné obdoby.

Tuto interpretaci o Pěti lidských věcích odmítl již Jan Dienstbier ve svém článku *Marná a pomíjivá láska*: „*Vítovský pro svá tvrzení především nepřináší jakákoliv srovnání se zahraničními památkami, například grafikou, kde je téma Pěti lidských věků skutečně přítomno, ovšem v zásadně odlišné podobě než na Blatné.*“¹⁴³

¹⁴³. Dienstbier, *Marná a pomíjivá láska* (pozn. 10), s. 15, pozn. č.70

Kromě tohoto významného nedostatku, kterého si tento badatel povšiml, je nutné přidat i několik dalších pozoruhodných záležitostí, které tento výklad značně narušují. V první řadě je třeba upozornit, že Vítovský si pro své předpoklady vybírá velice poškozená místa malby, kde se sice nachází náznak nějakého motivu, ale kvůli špatnému stavu jej nelze blíže určit. Tak např. hned v prvním obraze Tajemství života tvrdí, že domnělá víla drží v ruce ohlávku. Tato část malby je natolik poškozená, že tato víla může mít v ruce téměř jakýkoliv předmět. Podobně je tomu i s kolébkou, která se nachází o kus dál v obraze Narození potomka. Jak už bylo řečeno v rozboru a komparaci s malbou, není možné tento předmět s jistotou identifikovat jako dětskou kolébkou. V případě domnělého krále Jiřího si zcela domyslel chybějící korunu, i když z malby nelze vyčíst žádné patrné náznaky po tomto předmětu. Nejinak je tomu i s ošatkou s hrozny, které drží postava zcela vpravo ve východním rohu síně. Ačkoliv je tento výjev dobře zachován, domnělou ošatku zde nelze stoprocentně doložit. Zcela ojedinělé tvrzení se týká údajného vlkodlaka v pravé části fragmentu z výjevu Turnaje. Naprosto zvláštní proporce a absence některých zvířecích částí (jak bylo popsáno v části o popisu), může být skutečně dáno jednak degradací malby, jednak se zde skutečně může projevat zkarikurovaná podoba koně. V knize, ze které badatel čerpal ohledně informace o možné proměně vlkodlaka v koně¹⁴⁴, se sice objevuje nepatrná zmínka, nicméně je podstatné si uvědomit, že tyto údaje vycházejí z pověr. Kromě toho jsou vyobrazené motivy na Blatné spojené spíše s cestou pana Lva, a nikoliv se slovanskými bájemi. Zcela vpravo na západní části s vyobrazením Devíti hrdinů by se mělo objevovat několik postav sudíček s nití. V této části malby lze rozpoznat pouze jednu postavu, ale žádné náznaky po dalších figurách či samotné niti se zde nenacházejí. Na severní stěně, konkrétně v její levé polovině, popisuje badatel řadu postav, zvířat a stavení, které jsou zde ale naprosto k nenalezení z důvodu velkého poškození maleb. Je tedy možné, že by si zcela vědomě tato místa vybíral, aby pak jeho interpretaci nemohl nikdo napadnout? A skutečně by se z těchto míst mohla malba časem natolik poškodit, aby byla k nepoznání, popř. aby zcela vymizela?

Obrovský význam při kritice a zpochybnění tohoto názoru mají postavy, které badatel ze svého popisu i ikonografie vynechal. Jedná se o dvě figury v jihovýchodním rohu místnosti. V jeho článku se tyto figury vůbec neobjevují, ačkoliv minimálně jedna z

¹⁴⁴. Hanuš Máchal, *Nákres slovanského bájesloví*, Praha 1891, s. 182

nich je velice dobře viditelná. Tato absence je velice zvláštní, protože Vítovský si všímá i nepodstatných detailů, které taktéž dokáže zařadit do své ikonografie (i motivů a výjevů, které zde nejsou patrné, či zcela viditelné), a z tohoto důvodu není možné, aby je přehlédl. Nejvíce je tedy pravděpodobné, že mu spíše nevyhovovaly, nedokázal je do své koncepce zařadit, a proto se o nich ani nezmiňuje. A právě toto opomenutí jeho interpretaci značně oslabuje.

V poslední řadě by ale bylo na místě vyzdvihnout jeho snahu o přidělení vyobrazených postav ke konkrétním historickým osobnostem. V blatenských malbách se zřejmě někteří z rodu Rožmitálů skutečně objevují, čemuž by mohly nasvědčovat iniciály, které se objevují ve výjevu Klání. Některé z nich jsou dobře čitelné, a aby zde byly vyobrazeny zcela náhodně „jen tak“ není příliš pravděpodobné.

4.4 „Té nejkrásnější“

Jiným historikem umění byl Jiří Kuthan, který se o blatenských malbách zmínil hned ve dvou článcích, a to nejprve ve Sborníku Národního muzea v Praze¹⁴⁵, a poté v knize *Královské dílo Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*.¹⁴⁶

V prvním zmiňovaném pojednání vychází především ze studie Josefa Krásky¹⁴⁷, a podává ucelený přehled o veškerém stavebním a výtvarném dění v souvislosti s Páný z Rožmitálu. Blatenskému cyklu věnoval pouze krátkou část, kde se jen velmi stručně vyjádřil o jednotlivých vyobrazeních a ikonografii. O těchto záležitostech se větší měrou zabývá až ve své druhé stati v knize o dílu Jiřího z Poděbrad, a proto i tato část vychází především z tohoto zdroje.

Ve svém popisu se Kuthan pohybuje ve stejném směru, jako je tomu v kapitole pojednávající o popisu. Na západní stěně interpretoval výjevy mužských postav jako motiv Devíti hrdinů, a dodává, odkud se tento námět vzal. Také konkrétně identifikuje jednotlivé hrdiny, kteří se tradičně v tomto motivu zobrazovali. Vedle toho také malby zkráceně popisuje a zjišťuje, že kvůli jejich špatnému stavu můžeme jen některé z postav určit přesně. Více se o tomto motivu zabývá jiná část této práce¹⁴⁸, avšak vzhledem k velice stručnému uvedení do problematiky a rozboru tohoto vyobrazení v badatelově článku nemohly být jeho názory plně zahrnuty.

¹⁴⁵. viz Jiří Kuthan, *Stavební dílo* (pozn. 7)

¹⁴⁶. viz Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad* (pozn. 9)

¹⁴⁷. viz Krása (pozn. 4)

¹⁴⁸. viz 3. kapitola, 3.1. Devět hrdinů

Výjev na jižní stěně podle badatele zachycuje klání „*keré je ovšem transponované do karikatury.*“¹⁴⁹ Tento fakt dokládá zúčastněnými postavami šašků, kdy jeden z nich kyjem sráží z koně rytíře.¹⁵⁰ Tuto záležitost více rozebírá Jan Dienstbier, jehož interpretace je uveřejněna na jiném místě této práce.¹⁵¹ Na této stěně Kuthan zaznamenal i scénu se Samsonem a Dalilou, kterou ale více nerozvádí.

Potud se jeho ikonografické určení shoduje jak s poznatky uvedenými v části o popisu, tak i s některými ostatními historiky. Výjimku tvoří jeho názor na motiv, který se nachází na východní stěně. Podle Kuthana se jedná o vyobrazení Tří grácií z Paridova soudu. Ani tento poznatek ale dále nerozvádí. O jaký motiv se tedy jedná a skutečně odpovídá malbám? Proč by se ale takovýto motiv měl objevovat právě na Blatné?

Paridův soud je známá soutěž, která ukazuje Parida, který má ze tří bohyně určit tu nejkrásnější.¹⁵² Paris byl synem trojského krále Priama, který měl podle snu jeho matky způsobit zkázu Troje. Proto měl být pohozen v pohoří Ída, ale nestalo se tak a byl vychován pastýři. Jednoho dne, když pásł své stádo, se před ním objevil bůh Hermés se třemi bohyněmi Athénou, Hérou a Afrodité, a podal mu jablko s nápisem „*Té nejkrásnější*“. Toto jablko totiž hodila bohyně sváru Eris mezi ony tři bohyně, aby se pomstila, že nebyla pozvána na svatbu krále Pélea. Každá z nich samozřejmě chtěla jablko pro sebe, a bůh Zeus odmítl mezi nimi rozhodnout, a proto poslal Herma za Paridem, aby tak učinil on. Paris se ale nemohl rozhodnout, a tak ho bohyně začaly podplácet svými sliby: Héra mu slíbila zemi a bohatství, Athéna mu nabídla vítězství v každé bitvě a Afrodité mu přislíbila lásku jakékoliv ženy. Když mu tato bohyně vyprávěla o Heleně, ženě spartského krále, neváhal přisoudit jablko právě jí, a toto rozhodnutí poté vedlo k pádu Troje.¹⁵³

V tomto výjevu se neobjevuje žádný náznak hrozných následků, které z jeho rozhodnutí vplynuly, a také bývají bohyně nejčastěji zobrazovány nahé¹⁵⁴, což se zcela rozchází se scénou na Blatné, kde jsou naopak všechny postavy oblečené.

¹⁴⁹ viz Kuthan (pozn. 9), s. 263

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ viz 4. kapitola, 4.5 Univerzální klíč jednoho historika

¹⁵² Tato část vychází z tohoto zdroje: Vojtěch Zamarovský, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1996, s. 326, pokud nebude uvedeno jinak

¹⁵³ viz Hall (pozn. 68), heslo Soud Paridův, s. 421-422

¹⁵⁴ Ibidem

Na první pohled se může zdát, že rozmístění postav neodpovídá způsobu zobrazení tohoto motivu. V rohu východní stěny se totiž objevují pouze tři postavy, a čtvrtá je odsunutá do jižního rohu, jakoby nehrála tak důležitou roli. Mohlo by se sice jednat o postavu Merkura, která u výjevu Soudu bývá přítomna, ale to by zase ve scéně chyběla některá z důležitějších postav, a z tohoto důvodu je tato možnost vyloučená. Nejvíce matoucí jsou ale postavy vlevo, které působí, jakoby spolu hovořily a něco si i předávaly, tudíž by se logicky mohlo jednat o bohyni Afrodité a Parise. Ale aby se z tohoto důvodu odsunula postava jedné z bohýň na protější stěnu se také nezdá pravděpodobné. V Kuthanově článku je uvedeno, že „*na východní stěně jsou vyobrazeny tři grácie z Paridova soudu*“¹⁵⁵, tudíž se zde nacházejí tři bohyně a odsunutá postava musí být osoba Parise. Této hypotéze by odpovídalo i barevné rozlišení oděvů postav, kdy jsou všechny bohyně oděny v bílý šat a Paris ve zcela odlišném, červeno zeleném typu oblečení.

Postava zcela vlevo by sice svými dlouhými vlasy mohla připomínat postavu Afrodité, a taktéž se zdá, že postavě uprostřed cosi předává, ale skutečně by se mohlo jednat o jablko? Kvůli nečitelnosti malby to nelze přesně říct. Také zde chybí další atributy, které se této bohyni připisují, jako jsou holubice, labuť, mušle, delfíni, či srdce, popř. i pás nebo planoucí pochodeň.¹⁵⁶ Z těchto důvodů lze toto ztotožnění s postavou Afrodity zpochybnit.

Bohyně Athéna, také označována jako Minerva či Pallas Athéna¹⁵⁷, by mohla být postavou zcela vpravo. Nasvědčuje tomu podivný oválný předmět, který by se mohl jevit jako štít, avšak způsob jeho držení tuto spekulaci zpochybňuje. Tato bohyně bývá znázorňována dvojím způsobem: v prvním vystupuje jako bohyně války v brnění, s oštěpem, štítem a přilbou, v tom druhém figuruje jako bohyně moudrosti v přítomnosti sovy a popř. i knih.¹⁵⁸ Vzhledem k oválnému předmětu, tedy pravděpodobně štítu, vyplývá, že je zde zobrazena v první variantě. Je sice pravdou, že postava má jakousi pokrývku hlavy, avšak i ta působí velice jemně na to, aby se dala označit jako přilba. Mnohem více připomíná roušku, která byla popsána v oddílu o módě. Také oděv postavy působí příliš lehce na to, aby se dalo označit jako brnění, ve kterém bývá tato bohyně zobrazována.

¹⁵⁵ Viz Kuthan (pozn. 9), s. 293

¹⁵⁶ viz Hall (pozn. 68), heslo Venuše, s. 475

¹⁵⁷ viz Hall (pozn. 68), heslo Minerva, s. 275

¹⁵⁸ Ibidem

Poslední bohyně, která ve výjevu Soudu účinkovala, byla Héra, a v našem popisu na ní zbyla postava uprostřed. Bohyně je známá také jako Juno, a jejím atributem je především páv.¹⁵⁹ Někdy nosí korunu či čelenku a kouzelný pás, a dříve byla opatřena i granátovým jablkem a žezlem ozdobeným kukačkou.¹⁶⁰ Na malbě se ale uvedené atributy nenacházejí, pouze pokud by se potvrdilo, že předmětem, který domnělé postavě Afrodity předává, je skutečně granátovým jablkem. Vzhledem k absenci ostatních charakteristických znaků je ale i tato domněnka chabá.

Z příběhu je navíc jasné, že se bohyně o jablko praly, kdežto na malbách domnělá bohyně Héra zcela v klidu předává údajné jablko bohyni Afroditě, která se na ní usmívá a ovoce v klidu přijímá. Jablko ale bohyni předal Paris a nikoli jiná bohyně, a i z tohoto faktu lze tento výklad zpochybnit.

Postava v rohu jižní stěny je tedy postavou Parise. Jak již bylo řečeno, jeho oděv je zcela odlišný od šatů, které nosí figury bohyň, ale kvůli poškození nelze ani určit, zda se jedná o mužskou či ženskou postavu. Vedle této figury se nachází poslední, nejméně čitelná postava, která by mohla být Merkurem. Tento bůh se v mytologických námětech často objevuje jako vedlejší postava¹⁶¹, což by vzhledem k jeho umístění v rohu odpovídalo. Tento bůh je zobrazován jako mladý, ztepilý a atletický Řek, a jeho atributy jsou okřídlené opánky, klobouk a caduces.¹⁶² Vzhledem k poškození maleb není jasné, zda se u postavy některý z těchto předmětů skutečně nachází. Jisté je pouze to, že postava nemá na hlavě žádnou pokrývku hlavy, a ani její vzhled není možné určit. V tomto námětu také někdy podává Paridovi jablko sváru. Domnělá postava Parise se k němu skutečně naklání a působí, jakoby od něj chtěla cosi přebrat, avšak ruce nečitelné postavy a případné jablko, nelze rozpoznat, protože malby jsou na tomto místě málo čitelné.

Na základě bližší komparace vyšlo najevo, že scéna s Paridovým soudem se zde pravděpodobně nenachází. V neprospěch této hypotézy hovoří fakt, že bohyně bývají v tomto výjevu vyobrazené jako nahé ženy, a jejich atributy bývají někde poblíž. V blatenském sálu jsou všechny ženy oděny, a některé z nich sice nějaké předměty nesou, jsou ale bohužel nečitelné, tudíž nelze jednotlivé postavy přiřadit ke konkrétním

¹⁵⁹. viz Hall (pozn. 68), heslo Juno, s. 206

¹⁶⁰. Ibidem

¹⁶¹. viz Hall (pozn. 68), heslo Merkur, s. 269

¹⁶². Ibidem

bohyním z mytologického příběhu. Na malbách si navíc domnělé jablko předávají dvě bohyně mezi sebou, a nikoliv Paris, jak je tomu v báji.

Existuje také nějaký důvod, proč by byl na Blatnou zvolen motiv, který vychází z antické mytologie? Vzhledem k tomu, že se zde podle Kuthanovy interpretace neobjevují žádné jiné motivy z této oblasti (pokud tedy nepočítáme antické hrdiny ze scény Devíti hrdinů), mohla by být tato volba, ale i celkový ikonografický program, nejasný.

Další výjev, který se nachází v rohu severovýchodní stěny, označil badatel jako „výjev odehrávající se v zahradě. Je tu zobrazen pár oděný do luxusních oděvů.“¹⁶³ Dále jej ale nikterak nerozvádí, tudíž se k němu nelze blíže vyjádřit. Motiv zahrady byl popsán v části pojednávající o interpretaci Josefa Krávy a oděvům byla věnována samostatná část.

V rohu severní stěny se nachází scéna s postavou rytíře, na kterou druhá figura míří lukem. Tuto druhou postavu interpretoval Kuthan jako Amora, boha lásky. Této domněnce by odpovídal atribut luku, který je s tímto bohem spojován.¹⁶⁴ Amor, nebo také Kupid, se na obrazech často objevuje pouze v symbolické rovině, jako připomínka, že se jedná o milostné téma.¹⁶⁵ Pokud tomu tak skutečně je, anebo není, nelze nijak potvrdit ani vyvrátit, avšak vzhledem k umístění scény, kdy je jasně zřejmé, že výtvarně není přímým pokračováním scény v rohu východní stěny, by se tento předpoklad mohl jevit jako správný. Problémem je ale fakt, že Amor byl chlapec, kdežto vyobrazená postava se svými delšími vlasy, tváří i oděvem vykazuje spíše ženské známky.

Podobný je i výjev nacházející se vlevo od okna na severní stěně. O tomto zobrazení badatel uvažuje, že „v tom se snad může skrývat hold lásky pána z hradu k jeho ženě.“¹⁶⁶ Otázkou tedy zůstává, zda tímto „pánem z hradu“ mínil skutečného pána, tedy Lva z Rožmitálu, anebo jen toho vyobrazeného.

Na severní stěně dále určil výjev krajiny, ve které se odehrávají polní práce a lov. O lovu více pojednává práce od Jana Dienstbiera, která je uvedena na jiném místě této práce. Naposledy se zmiňuje o vyobrazení, které se nachází v horní části této stěny, o

¹⁶³. viz Kuthan (pozn. 9), s. 294

¹⁶⁴. viz hall (pozn. 68), heslo Kupidu, s. 241

¹⁶⁵. Ibidem

¹⁶⁶. viz Kuthan (pozn. 9), s. 294

kterém tvrdí, že se jedná o opevněné město.¹⁶⁷ Toto vyobrazení ale více připomíná vedutu hradu s jasně zřetelným mostem a opevněním.

Vedle podobných záležitostí a inspiračních zdrojů také uvádí, že se v blatenském cyklu objevuje i mravoučná rovina. Projevuje se především ve vyobrazení Devíti hrdinů, které návštěvníkům připomíná „*silné vzory, které má dobrý šlechtic a rytíř následovat, aby naplnil hodnoty a poslání svého stavu.*“¹⁶⁸

Kromě těchto postav zmiňuje i scénu s rytířem, který je šaškem srážený z koně, což je podle badatele varováním před hříchem pýchy. Tento hřích je jedním ze sedmi smrtelných hříchů, který bývá ve středověkých cyklech ctností a neřestí vyobrazován právě jako jezdec který padá z koně.¹⁶⁹

Taktéž uvádí „*torzo výškově protáhlé svatozáře v okenním výklenku východní zdi*“ a opatrně naznačuje, že by se mohlo jednat o postavu ženy sluncem oděné známé z Janova Zjevení, a tím by se v této síni mohl vedle světských témat objevit i motiv ze sakrální ikonografie.¹⁷⁰ Badatel se zde musel splést, protože se tento výjev nachází ve výklenku pravého jižního okna a špaleta východního okna je prázdná. V apokalypse je tato ženská postava ozdobena dvanácti hvězdami, a u nohou mívá cíp měsíce.¹⁷¹ U figury na Blatné se zachovala pouze její část, a zcela evidentní jsou i paprsky vycházející jí z hlavy, jen jich není dvanáct, ale lze jich spatřit pouze šest. Trojúhelníkový předmět nad její hlavou nikterak nekomentuje. Malba je na tomto místě silně poškozená a málo čitelná, tudíž vyobrazenou postavu nelze s jistotou identifikovat jako Ženu sluncem oděnou.

¹⁶⁷. Ibidem

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹. viz Hall (pozn. 68), heslo Pýcha, s. 383

¹⁷⁰. viz Kuthan (pozn. 7), s. 55

¹⁷¹. viz Hall (pozn. 68), heslo Apokalypsa:15, s. 56

4.5 Univerzální klíč jednoho historika

Jan Dienstbier uvedl minulý rok v časopise umění článek s názvem *Marná a pomíjivá láska*, ve kterém se zabývá ikonografií nástěnných maleb v Žirovnici.¹⁷² Kromě popisu a řady obdob v Čechách i v zahraničí podává k malbám svůj univerzální výkladový klíč, který lze údajně aplikovat na řadu památek, které „*Josef Krása a další spojili s konceptem zelených světlic*“¹⁷³, tedy i na malby v blatenském sále.

Tento historik si povšiml určitých motivů a výjevů, které se na těchto místech opakovaně objevují, a zamýšlí se, zda by tato skutečnost mohla mít nějaký hlubší význam. Jako základní princip uvádí koncept moci žen a alegorii lásky. „*Motivy ilustrující moc žen bývaly univerzálně spojovány se zdánlivě žánrovými vyobrazeními lovu, turnaje, rybolovu, které tím získávaly rozměr alegorií. Spojující ideou přitom byla všemocnost a vřikavost lásky.*“¹⁷⁴ Tuto úvahu nejprve rozvíjí na scénách, které se v období pozdního středověku chápaly nejen jako alegorie statečnosti, ale mohly být vykládány právě i jako přílišná moc žen nad muži.¹⁷⁵ Do těchto motivů zařadil příběhy o Juditě a Holofernovi, Tristanovi či Lancelotovi, ale také o Samsonovi a Dalile. Svůj předpoklad dokládá i na pojetí muže a ženy ve středověku. „*Patriarchální středověká společnost byla obavou o zmatení rolí posedlá, a právě láska mohla tuto pevnou hierarchii nabourat.*“¹⁷⁶ V tamější společnosti měla žena vždy podřízenou roli, oproti muži byla slabší a oplývala také spíše negativními vlastnostmi. „*Žena a muž se ani nevyvažují, ani nedoplňují: muž je nahoře, žena dole.*“¹⁷⁷ Tato nerovnost má svůj původ především ve výkladech a komentářích biblických textů, a sice v knize Genesis vyprávějící o prvotním hříchu a jeho následcích. Eva, první žena, podlehla hadově pokoušení a utrhla ze stromu Života jablko, které nabídla i Adamovi. Důsledkem jejich jednání bylo vyhnání z ráje a uložení těžké práce. Na ženy ale připadl i další trest: „*Syny budeš rodit v utrpení, budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout.*“¹⁷⁸ Ve středověku se sice objevilo několik teologů, kteří „*přisuzovali stejný díl viny také Adamovi, protože nepoužil svých, lepších, schopností*“ avšak pro většinu z nich spočívala veškerá vina na Eviných bedrech. Tuto skutečnost dokládají i pozdější výklady prvních dvou kapitol této knihy, kde se objevují dvě různé verze Stvoření.

¹⁷² viz Dienstbier (pozn. 10)

¹⁷³ Ibidem, s. 13

¹⁷⁴ Ibidem, s. 20

¹⁷⁵ Ibidem, s. 5

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ Jacques Le Goff, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, s. 413

¹⁷⁸ Ibidem, s. 415

Zatímco ta první staví muže i ženu na stejnou úroveň, druhá již zařadila ženu na druhé místo, kdy Bůh vytvořil ženu z Adamova žebra, aby mu „*učinil pomoc jeho rovnou*“. Tato druhá verze se velice brzy začala upřednostňovat, aby tak posloužila jako základ pro další teorie o nerovnosti mezi pohlavími. Jedna z nich například vykládá, „*že žena byla stvořena po muži a z jeho těla proto, aby mu pomohla v rozmnožení lidské rasy. Z této charakteristiky ženy jako pomocnice se vyzdvihovala prvořadost muže.*“¹⁷⁹ O několik století později přejal Tomáš Akvinský Aristotelovo učení o nedokonalosti ženského těla, které v podstatě tvrdí, že žena je nedokonalý muž, což ovlivňuje nejen její inteligenci a vůli, ale také její duši. Své názory dovedl podpořit i tehdejšími nejnovějšími vědeckými poznatky, čímž se názory o podřízenosti žen opět potvrdily. Pod náporem těchto hypotéz se především ve středověké literatuře začaly objevovat různé ctnosti a neřesti, které se přiřazovali jednomu či druhému pohlaví, avšak ženských vlastností, a především těch negativních, bylo mnohem více nežli těch mužských. Této skutečnosti nedokázala zabránit ani dvorská kultura, která stavěla ženu do popředí svého zájmu. „*Pro kurtoazního milence neměla jeho dáma o nic hmatatelnější podstatu než žena neustále tupená kněžimi.*“¹⁸⁰ Toto téma se nachází v jiné části této práce¹⁸¹, a proto se jím zde nebudeme více zabírat.

Dále do jeho klíče spadají i motivy lovu a rytířských turnajů. I v dnešní době převažují mylné názory, že lov byl určen šlechtě především k zásobování masem, či že sloužil jako příprava, ne-li dokonce jako náhražka válečné činnosti. „*Lov a zvířata s ním spojená zaujímají ve středověké ikonografii, a nejen té profánní, dosti zásadní místo. (...) Úzce souvisely s tehdejší představou vznešeného způsobu života.*“¹⁸² Ve středověku existovaly hned dva hlavní způsoby lovu, které byly k sobě navzájem protikladné, a které se měly v ideálním případě umět propojit. Byly jimi lov se psem a lov s ptáky. První z uvedeného způsobu představoval jen dlouhé pronásledování, především vysoké zvěře lesem. Pro tyto účely bylo přesně vymezeno pásmo, tzv. Forest, „vnější prostor“, ve kterém štvance probíhala, a pokud hnané zvíře toto území opustilo, hon skončil. Jestliže se ale tak nestalo, lovec se svými psy štvál zvíře tak dlouho, dokud se vyčerpáním nezastavilo, a poté jej dobil zbraní.¹⁸³

¹⁷⁹. Ibidem

¹⁸⁰. Ibidem, s. 419

¹⁸¹. viz 5. kapitola, 5.1 Za vším hledej lásku aneb kult frau minne

¹⁸². Goff, *Encyklopedie* (pozn. 178), s. 368

¹⁸³. Ibidem, s. 369

Lov s ptáky byl provozován na otevřených prostranstvích „*kteří oproti forestě působí jako vnitřní prostor*“. Ačkoliv se i zde vyskytovali psi, jejich jediným úkolem bylo vyplašit zvěř, kterou následně lovili vycvičení ptáci. Tento druh lovu mohly dokonce provozovat i ženy.¹⁸⁴

V profánní ikonografii pozdního středověku se motiv lovu pojil k tématu lásky, a uvedená zvířata se symbolicky pojila ke dvojici muž – žena. Pes, nebo malý psík je symbolem pro dámu, a sokol či krahujec je spojován s rytířem.¹⁸⁵ Tyto myšlenky se promítly nejen do umění, ale také do dvorské literatury. Skvělým příkladem je např. Píseň o sokolu z 2. poloviny 14. století od anonymního básníka, zvaného Mnich Salcburský, vyprávějící o dívce, která necvičila svého sokola tak, jak měla, a proto jí ulétl.¹⁸⁶ V refrénu skladby lze jasně rozpoznat toto symbolické přirovnání sokola k muži, který od dívky odešel:

*„Kdybych jej lépe cvičila,
nezdivočel by lehce tak,
stále jsem se s ním mazlila,
proto se ztratil do oblak.“¹⁸⁷*

„Význam těchto symbolů ještě posílili klerikové, kteří je používali opačně. Sokol proměněný v supa a divoký kanec ponížený na prase domácí byli velmi často používáni jako obraz nekontrolovatelné či přímo úchylné mužské sexuality.“¹⁸⁸

Ve středověku se ale k symbolickému vyjádření lásky užívaly i další lovecké motivy, jako jsou například psi trhající ulovená zvířata, nebo i krutá vyobrazení mučených lidských srdcí. „*Krutost a násilí souznělo s dobovým pojetím lásky, které často líčí bolest zamilovaných.*“¹⁸⁹

Ačkoliv i z dnešní doby známě vyobrazení srdce prostřelené šípem, dříve byl repertoár těchto motivů mnohem pestřejší. Vedle tohoto symbolu se objevují znázornění milenců, kteří si svá srdce vytrhávají z těla, a následně jsou darována ženám, které je i poté

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ Ibidem, s. 370

¹⁸⁶ Sylvie Stanovská, *Hle, již v mém srdci vstává den. Antologie německé dvorské lyriky 12.-14. století*, Praha 2009, s.112

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ viz Goff (pozn. 178), s. 370

¹⁸⁹ viz Dienstbier (pozn. 10), s. 9-10

mohou dále trýznit. Muži se tak musí „*doprošovat milosrdenství, které mu prostřednictvím své lásky a věrnosti může udělit jen vyvolená žena. (...) Středověký muž se stává z aktivního lovce pasivní lovnou zvěří, jelenem střeleným do boku.*“¹⁹⁰

Některé z uvedených motivů lze údajně nalézt již ve starověku, avšak podobně jako disciplínu lovu si i tuto záležitost středověké období přebralo, rozšířilo a upravilo pro své vlastní potřeby.¹⁹¹

Vedle těchto krutých scén se z tohoto okruhu objevují i něžnější vyobrazení, která úzce souvisí s kultem Frau minne.¹⁹² Jan Dienstbier k tomu uvádí výjev se dvěma milenci jedoucí na jednom koni ze žirovnického sálu, ale tato scéna se údajně objevuje i na řadě zahraničních památkách. Jako příklad uvádí jednu německou tapisérii, na které jsou vyobrazeni milenci na koni nahánějící jelena. Na tomto díle se nachází i nápisová páska, která toto vyobrazení objasňuje, a sice že „*lovecký zápal zde symbolizuje hledání harmonie mezi oběma milenci – Lovím věrnost, a najdu-li ji, nezažiji již lepších časů.*“¹⁹³

Ani rozdělení prostoru při lovu nemělo pouze praktickou funkci, ale i tento akt má svou symbolickou rovinu. Jak již bylo zmíněno výše, prostory určené k lovu stály v protikladu: vnitřek odkazoval ke stabilitě a vnějšek inklinoval k cestě, k pohybu, a toto rozdělení zároveň odpovídalo obecným středověkým představám o světě, které jsou taktéž vytvořené z protikladů, tedy muž-bůh stojí naproti ženě-d'áblu. Do tohoto konceptu se mohly promítat i další protiklady, jako je např. pravidelnost vs. náhoda, které jsou patrné i v lovu. Hon se psy byl v podstatě nepředvídatelný a nejistý ohledně toho, kudy se lovené zvíře vydá, a zda se vůbec podaří jej nakonec skolit, oproti tomu druhý způsob lovu probíhal zcela poklidně s jasnými výsledky.¹⁹⁴

„*Tím, že (lov) masivně přispíval k polarizaci prostoru, vyznačoval v tomto prostoru jasně místo a význam sexuality a nakonec do něj zabudoval i některé hlavní prvky rytířské ideologie, stal se lov základním prostředkem nadvlády a zachování dobrého společenského řádu ve středověké Evropě.*“¹⁹⁵

Jan Dienstbier se v souvislosti s lovem pozastavuje u některých motivů, které mohou význam zobrazeného děje zcela obrátit. V Žirovnici se konkrétně jedná o výjevy tzv.

¹⁹⁰. Ibidem, s. 10

¹⁹¹. Ibidem

¹⁹². viz poznámka č. 182

¹⁹³. viz Dienstbier (pozn. 10), s.9

¹⁹⁴. viz Goff (pozn. 178), s. 372

¹⁹⁵. Ibidem, s. 372-73

komentářního šaška, zajíce s dudy a harmonický vztah psa a kočky, které mají alegorický význam ve smyslu převráceného světa.¹⁹⁶

Jakým způsobem se do konceptu nadvlády žen a lásky koncipuje motiv turnaje, bylo rozebráno na jiném místě v této práci.¹⁹⁷

Posledním motivem, kterým se badatel na Žirovnici zabývá, je výjev veduty hradu, jež spojuje s pomíjivostí pozemských radostí.¹⁹⁸ Tuto spojitost dokládá nejprve na dřevorytu vytvořeným norimberským rytcem Erhartem Schoenem z roku 1534, který doplňuje jednu ze skladeb Hanse Sachse¹⁹⁹ (viz Příloha XXIX). Toto grafické dílo zachycuje zahradu paní Rozkoši s hradem, ve které lze spatřit výjevy s lovem, turnajem, rybolovem a podobnými druhy zábavy. V příběhu je hlavní protagonista provázen po tomto místě zmíněnou dámou, a po probuzení se zděsí, když si uvědomí, že tento sen již skončil a zmizel. Charakter těchto pozemských radovánek je tedy velice pomíjivý a prchavý, a na základě tohoto příběhu se má čtenář uchýlit k něčemu mnohem stabilnějšímu, jako je víra.²⁰⁰

Vzhledem ke vzniku tohoto dřevorytu a maleb na Žirovnici, kterými se autor především zabývá, uvádí ještě jednu z kreseb Albrechta Dürera s názvem Radosti světa z konce 15. století. U tohoto díla si i jiní badatelé povšimli nápadné podobnosti s mladším příkladem, což poukazuje na skutečnost, že spojení motivu veduty hradu s pozemskými radostmi existovala již mnohem dříve.²⁰¹

Symboliku tohoto motivu autor začleňuje do své koncepce na Žirovnici, a motiv sám tak získává nejen zcela odlišný význam, ale i morální rovinu. Celý ikonografický program této výzdoby má tedy nejen reprezentovat a pobavit hosty, ale taktéž měl vést k hlubšímu zamyšlení a úvahám: „*Malby měly poučovat o prchavosti lásky, již muži ke své škodě podléhají, ... a melancholicky ukazovaly radosti rytířského života při turnajích a lovech, a zároveň se vysmívaly jejich důležitosti*“.²⁰²

¹⁹⁶ viz Dienstbier (pozn. 10), s. 8

¹⁹⁷ viz 3. kapitola, 3.2 Turnaj

¹⁹⁸ viz Dienstbier (pozn. 10), s. 12

¹⁹⁹ Ibidem, s. 11

²⁰⁰ Ibidem, s. 12

²⁰¹ Ibidem

²⁰² Ibidem, s. 13

Tuto celkovou interpretaci Dienstbier zasazuje i do jiných památek s podobnou výzdobou s výjevy turnaje, lovu a veduty, jako je např. Červená bašta na Švihově, Vojtěchův sál v Pardubicích, a dokonce i malý sál v Blatné. Pravdou je, že některé motivy, jako je scéna s turnajem, Samsonem a Dalilou a veduta hradu, se zde skutečně nacházejí, a mohly by tak zapadat do jeho univerzálního konceptu. Zda se ale na severní stěně skutečně objevuje žánrová scéna s lovem, nelze kvůli velkému poškození v této části malby jasně určit, ačkoliv se někteří další historikové k této možnosti taktéž přiklánějí. Pokud by tomu tak ale skutečně bylo, malby by do jím vytvořené představy velice dobře zapadaly.

S konceptem moci žen nad muži, kteří jsou jako lovná zvěř, by mohla dobře zapadat vyobrazení se střílejícími ženami na muže. Nad těmito výjevy se Dienstbier jen okrajově zamýšlí, zda by je bylo možné spojit s příběhem o Aktaionovi, anebo s vyobrazením nahé Frau Minne. Na spojitost s druhou možností upozornili někteří badatelé již dříve, a této záležitosti je věnovaná samostatná část v této práci.²⁰³ Pokud má tento výkladový klíč i morální rovinu, pak by se do jeho pojetí hodilo i vyobrazení Devíti hrdinů upomínající na vzory, kterých se má dobrý šlechtic a rytíř držet a následovat je.

Největším problémem této koncepce zůstávají malby na východní stěně místnosti, jejichž objasnění není stále jasné, a i názory předešlých historiků umění jsou velice rozdílné.

Ačkoliv se tento badatel ve svém textu nezabývá přímo blatenskými malbami, jeho úvahy nelze opomínat, protože pomocí svého univerzálního klíče podává návrh na ucelený ikonografický program jednotlivých památek, včetně Blatné. Je ale možné uplatnit jednu interpretaci na vícero památek s podobnou výzdobou? Pokud se ale na těchto místech skutečně objevují podobné, místy dokonce stejné motivy, proč by si i jejich objasnění nemohla být blízká? Připomeňme si zde skutečnost, že jediným historikem umění, který se o celistvé vyjasnění blatenských maleb pokusil, byl Jakub Vítovský.²⁰⁴ Ačkoliv se tyto starší interpretace jeví spíše jako mylné, je třeba přinášet k těmto malbám jakékoliv nové podněty, byť by se na první pohled mohly zdát nesprávné, směšné, či dokonce odvážné, jak se může zdát v Dienstbierově případě. Badatel ale uvedl, že se do budoucna chystá tomuto tématu samostatně věnovat²⁰⁵, a proto by bylo na

²⁰³ viz poznámka č. 182

²⁰⁴ viz Vítovský (pozn. 6)

²⁰⁵ viz Dienstbier (pozn. 10), s. 16, pozn. č. 71

tomto místě nejvhodnější zaujmout k jeho konceptu neutrální postoj a počkat si na jeho vlastní interpretace.

5. Ikonologické a umělecko-historické souvislosti

V této části se zaměříme na některé spojitosti z oblasti historie a jiných uměleckých oborů, které by mohly pomoci objasnit vznik a význam maleb. Nejprve se zaměříme na kult mocné Frau minne, na jejíž přítomnost v blatenském cyklu upozornilo několik badatelů, a poté zjistíme, nakolik se do ikonografického programu angažoval samotný objednavatel maleb Lev z Rožmitálu. Na samotném závěru poskytneme dosavadní bádání o samotném autorovi maleb.

5.1 Za vším hledej lásku, aneb kult Frau minne

Frau minne (česky Paní láska) je personifikace dvorské lásky ve středověké německé literatuře²⁰⁶, kde se nejčastěji objevuje v milostných básních a písních známé jako Minnesang. Než tedy přistoupíme k hledání této postavy v blatenských malbách, a zamýšleli se nad jejím zdejším významem, musíme se nejprve pozastavit u fenoménu dvorské lásky, abychom jí plně porozuměli.

Dvorská láska, coby nový kulturní jev, se objevil na přelomu 11. a 12. století v jižní Francii, který se později přes Německo rozšířil do celé Evropy. Díky němu se změnil nejen pohled na lásku, ale také na vztah mezi mužem a ženou. Název byl odvozen od šlechtického dvora, tedy místa, kde se tento fenomén zrodil a kde se také nejvíce projevoval.²⁰⁷ Zastavme se ještě krátce u tohoto pojmu. Víme, že výrazy „*dvorská*“ a „*láska*“ se ve středověku pojily již ve 12. století. „*Slovo dvůr pochází z latinského cohors a rovněž také z výrazu curia, který se ve středověku pojil s významem rezidence, palác pána. Odtud zřejmě pochází i staré románské cort (dvůr) a v Čechách používaný termín kurtoazie.*“²⁰⁸ Výraz byl poprvé použit francouzským literárním historikem Gastonem Parisem v roce 1883.²⁰⁹ Tehdy ve své studii pojednávající o románu „*Lancelot, rytíř na káře*“ hledal vhodný výraz, kterým by mohl označit vztah mezi hlavním hrdinou Lancelotem a královnou Guinevrou, díky kterému rytíř učinil řadu hrdinských činů, ale také se zcela podřídil přáním své paní.²¹⁰ Jako nejvhodnější východisko našel právě v tomto termínu.

²⁰⁶ . https://en.wikipedia.org/wiki/Frau_Minne., heslo Frau minne, vyhledáno 10.7.2018

²⁰⁷ . Veronika Kubová, *Motivy dvorské lásky v dílech Cligès a Román o Růži*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2010, s. 6

²⁰⁸ . Ibidem

²⁰⁹ . viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 123

²¹⁰ . viz Goff (pozn. 178), s. 128

Abychom mohli pojem dvorská láska plně pochopit, je třeba si nejprve uvést význam ještě jiného odborného výrazu, který podnítl vznik tohoto fenoménu, a kterým je „Kurtoazie“. „*Kurtoazie je ideál dvorského chování, umění žít a s tím spojená uhlazenost, vybrané způsoby a elegance, ale také něco víc než tyto čistě společenské vlastnosti – smysl pro rytířskou čest. Právě v rámci tohoto ideálního chování může vzniknout dvorská láska, milostný vztah, který po překonání mnohých nástrah dokáže uplatnit umění milovat.*“²¹¹

Pojem dvorská láska tedy v užším smyslu označuje ideální vztah mezi mužem a ženou, je ale mnohem složitější, jak uvidíme dále. S tímto konceptem se setkáváme především v oblasti literatury, ale podařilo se mu proniknout i do výtvarného umění, především do oblasti tapisérií, jak bude uvedeno dále.

V literatuře se jím zabývaly hlavně dva žánry. Tím prvním je milostná píseň a báseň, které se v německé tradici označují pojmem Minnesang. Autoři těchto prací se nazývali minnesängři, a toto označení je odvozeno od slova „*minne*“ ,které ve střední horní němčině znamenalo láska.²¹² Tímto výrazem se také ve dvorské kultuře označuje milostný cit dvorského rytíře k dvorské paní. „*Je výrazem myšlení, názorů a hodnot dvorské vrstvy obyvatelstva, které se týkají vztahu muže a ženy. (...) Kromě toho také zahrnoval několik funkcí: integrační ve smyslu vymezení dvorské společnosti oproti jiným vrstvám, reprezentativní ve smyslu definování sebe sama coby vrstvy a výchovnou, kdy se rytíř chce stávat stále dokonalejším v uskutečňování dvorských ctností.*“²¹³

Ve Francii jsou tyto básníci známí jako trubadúři nebo truvéři.²¹⁴ Existuje několik druhů těchto milostných písní a básní, jako jsou např. svítáníčka, písně, které chválí či oslavují paní, nebo také milostné nářky, typické svým „*potemnělým tónem pramenící z nevyslyšitelnosti lásky.*“²¹⁵

Druhým žánrem je dvorský román, ve kterém je hlavní hrdina, zpravidla rytíř, zasazen do fiktivního pohádkového světa, kde musí projít řadou nástrah a nebezpečí, které mají prověřit jeho schopnosti a dovednosti, ale díky nim má také možnost morálně dospět v ideálního hrdinu.²¹⁶

²¹¹. Ibidem, s. 129

²¹². <https://cs.wikipedia.org/wiki/Minnesang>, heslo Minnesang, vyhledáno 11.7.2018

²¹³. Stanovská, *Hle* pozn. 187), s. 7-8

²¹⁴. viz poznámka č. 213

²¹⁵. Stanovská (pozn. 187), s. 12

²¹⁶. Ibidem, s. 10

Odkud vlastně jev dvorské lásky pochází? Badatelé v této oblasti připouštějí několik možných teorií, avšak nejvíce se přiklánějí k inspiraci hispansko – arabské kultury, konkrétně oblastí Andalusie na jihu Španělska „*kteřá je považována za kolébkku dvorské kultury.*“ Právě v oblasti lyriky se nacházejí ty nejzřetelnější podobnosti. Objevují se zde nejen shodné motivy, jako je jaro, příroda, skrývání identity dámy, ale také shodné postavy, jakými jsou hlídač dámy, prostředník milenců či pomlouvač. Navíc si někteří historikové povšimli i podobnosti v „*patologických projevech lásky*“ jakými jsou bledost, vychrtlost a melancholie. Další z nich dokonce hledají i původ slova „*trobar*“, tedy skládat poezii, v arabském výrazu „*tarab*“, označující hudbu nebo také píseň.²¹⁷

„*Uváděn bývá rovněž možný vliv katarské hereze, neboť někteří kritici spatřovali ve dvorské lyrice náboženské zanícení, které by mohlo osvětlit projevy uctívání, jež milenc prokazuje své paní.*“²¹⁸ Katarí („čistí“), bylo heretické hnutí, které se objevilo na jihu Francie na přelomu 12. a 13. století. Jednalo se o kacířské hnutí, které se přísně stavělo proti jakémukoliv sexuálnímu styku, a jejich členové také nesměli konzumovat určité potraviny. Spojitostí a inspirací katarů s tímto fenoménem se zabýval švýcarský spisovatel Denis de Rougemont, který tuto možnost připouští.²¹⁹

Toto ale není jediný příklad z náboženského prostředí, který mohl mít na dvorskou lyriku vliv. Mohl jím být také mariánský kult, kde se nacházejí jiné zajímavé podobnosti, ne-li přímo shody. Postavy dvorského milovníka, stejně jako křesťanského mystika „*touží po vzdáleném ideálu, tzv. lásce na dálku, trubadúry označované termínem amor de lonh. Služba ženě, podobně jako služba křesťanského mystika, je projev lásky skrze utrpení. Pokud dotyčný milovanou bytost spatří, upadá do transu. Společná je i prosba o náklonnost uctívané osoby a záměrné odmítání práva na přízeň.*“²²⁰

Ve francouzském prostředí se dvorská láska objevila nejprve v oblasti Okcitéanie na jihu Francie, odkud se šířila dál po celé zemi a následně i do Evropy. Ačkoliv prošla řadou vlivů a změn, nelze tvrdit „*že by se zde kurtoazní písně objevily z nenadání. Tyto písně zde existovaly již před trubadúry, zejména písně lidové, které postupně zkurtoazněly.*“

²¹⁷. Kubová, *Motivy dvorské lásky* (pozn. 208), s. 8

²¹⁸. viz Goff (pozn. 178), s. 131

²¹⁹. Kubová (pozn. 208), s. 10

²²⁰. Ibidem

*Jejich témata byla různá, často se objevovaly písně taneční, které vznikaly za účelem oslavy příchodu jara při májových slavnostech.(...)Byla to oslava nejen jara, ale zejména mládí, lásky a rozkoše.*²²¹

Nyní se fenomén dvorské lásky pokusíme blíže přiblížit. Dodnes je tato problematika ve velkém zájmu vědeckého zkoumání a bádání, protože je stále opředena řadou záhad a nejasností. Problematická je už samotná její definice, protože tento pojem je natolik široký a obsáhlý, že v podstatě neexistuje žádný základní koncept.²²²

Jak již bylo řečeno výše, tento pojem se užívá pro označení ideálního vztahu mezi mužem a ženou, avšak jeho užití je daleko širší. V této souvislosti je třeba brát v potaz, že zpočátku neměla dvorská láska jednotnou koncepci. *„Mohlo se jednat o lásku rytíře k vdané a nedostupné paní či o lásku smyslnější, tedy cizoložnou, nebo dokonce o pouto mezi mladými lidmi, kteří uvažovali o sňatku. Rozdílná pojetí jsou nejen mezi básníky severofrancouzskými a provensálskými, ale i u jednotlivých provensálských básníků.*²²³

Problémem ale také zůstává skutečnost, že tento termín se objevil až na konci 19. století, a ve středověku se toto označení objevuje ojediněle. V této době sice podobné výrazy existovaly, jako je např. *bone amore*, *amour fine* nebo *hohe mine*. Tyto pojmy ale spíše odpovídají sousloví „*ušlechtilá láska*“.²²⁴

Dalším problémem představuje fakt, že si dodnes nejsme jisti, nakolik zůstal tento jev pouhým literárním výmyslem, anebo se také nějakým způsobem promítal do skutečných vztahů mezi mužem a ženou. Tuto skutečnost již nelze zcela ověřit, protože na tento koncept v dobových pramenech nenarazíme, setkáváme se s ním pouze v dobové dvorské literatuře.²²⁵ Převládá ale spíše názor, že literatura „*zrcadlí skutečný tehdejší život dvorské společnosti jen z menší části (...) a že minnesang nikdy nebyl autentickým zpěvem lásky a neodehrával se v intimních chvílích setkání dvou milenců, jak by se na první pohled mohlo zdát. Byl nedílnou a vysoce uměleckou součástí stylizovaných projevů dvorské kultury a jedním z jejích rituálů. Tomuto umění vždy přihlíželo*

²²¹. Ibidem, s. 9

²²². Ibidem, s. 5

²²³. viz Goff (pozn. 178), s. 128

²²⁴. viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 124

²²⁵. Ibidem, s. 136

obecenstvo, provozovalo se nejvíce na dvorských slavnostech, jejichž součástí byly i velkolepé turnaje, slavnostní hodování a jiné společenské zábavy.”²²⁶

A z tohoto důvodu je potřeba vnímat postavy rytíře a jeho paní spíše jen jako „role“, které mohla dvorská společnost snadno přijmout a identifikovat se s nimi. Této skutečnosti napomáhal i samotný přístup básní i písní, kdy básník představoval roli rytíře, a pravé jméno paní se zachovávalo v tajnosti.²²⁷

Ačkoliv tedy dvorská láska zůstávala především literárním motivem, nelze přehlédnout, že se některé její projevy stávaly součástí ceremoniálních úkonů a obřadních zvyklostí dvora.²²⁸

I když je tedy tento fenomén stále velice nejasný, je možné v něm alespoň nalézt některé jeho hlavní rysy. Již zmiňovaný Gaston Paris se pokusil o jeho charakteristiku, a proto z něj budeme na tomto místě vycházet. Jeho vytyčené čtyři znaky, které si zde stručně uvedeme, totiž stály na počátku bádání o této problematice.

Ještě předtím bychom ale ještě chtěli poukázat na podobnost mezi modely „*rytíř – paní*“ a „*feudál – vazal*“. „Stejně jako závislá osoba na feudálovi, i básník oslovuje svou dámu „*Má paní*“ a taktéž je v jejích službách. Pokud básník své paní dobře „sloužil“, dostane se mu odměny, která moha nabýt různý charakter. Někdy se jednalo pouze o pohled, jindy se mohl dočkat i polibku, ne-li přímo milostného vyznání. Pokud ctitel toužil po ženině náklonnosti, musel být dvorný a oddaný, a v severní Francii se navíc musel prokázat v turnajích a soubojích.“²²⁹ „*Milovat znamenalo sloužit, a právě služba lásce/ženě povznášela život muže – rytíře i společnosti.*“²³⁰

Vraťme se ale zpět k hlavním znakům dvorské lásky. Jako první uvedl Paris skutečnost, že dvorská láska je tajná a tedy i nelegitimní. Jelikož je pro dvorského milovníka cílem vdaná paní z vyšší společnosti, nelze ji proto hledat v manželském svazku, a ze stejného důvodu musí tato láska zůstat v utajení. „*To ale neznamená, že by dvorská láska vystupovala proti manželství. Utajenost dvorské lásky nespočívá pouze v tom, že se pár*

²²⁶ viz Stanovská (pozn. 187), s. 12

²²⁷ Ibidem, s. 8

²²⁸ viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 136

²²⁹ viz Goff (pozn. 178), s. 129

²³⁰ viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 126

skrývá, ale zejména v tom, že milovník je do poslední chvíle k dámě ohleduplný a neprozradí její jméno. V básních je často dáma označována pseudonymem. ²³¹

I přesto ale tento fakt zůstával trnem v oku především církvi, která vášnivou lásku pokládala za hříšnou, a „*to i tehdy, pokud byla mezi manželi. Církev tvrdila, že vášnivý milovník vlastní ženy se dopouští hříchu, na což tehdejší společnost reagovala pravidlem, že pravá láska je v manželství nemožná.*“²³²

I když se v literatuře točí vše kolem dvou milenců, setkáváme se zde s dalšími protagonisty příběhu, kteří jsou neméně důležití. Jedním z nich je tzv. prostředník, kladná postava, která zamilované dvojici různými způsoby pomáhá, např. se mu milenci svěřují se svými trápeními, anebo jim doručuje milostná psaní.

Stejně důležitým aktérem je postava pomlouvače, nebo také našeptávače, který dokáže příběh řádně oživit. Nejen že milence hlídá a špehuje, aby mohl donášet různé zvěsti ženě manželovi, popř. milencovu soku,²³³ ale také se snaží jejich lásku jakýmkoliv způsobem zničit či alespoň narušit.²³⁴

Jako další základní rys dvorské lásky určuje Paris fakt, že se tato láska týká vždy jen jedné ženy. „*Pravá láska se přeci nemůže týkat více partnerů.*“²³⁵ Touto jedinou ženou byla samozřejmě vysoce postavená paní, a sice manželka samotného vládce panství.

Podobně jako její ctitel – rytíř, i ona měla oplývat jistými dobrými mravy.²³⁶

Aby mohl milenec svou vyvolenou získat, musel nejdříve podstoupit několik nástrah a zkoušek, které měly jedinou funkci: prověřit jeho kvality, aby se mohl zalíbit své paní.

Někteří historikové, kteří se touto problematikou zabývají hlouběji, poukázali na zajímavou myšlenku: ačkoliv ctitel podléhá nejrůznějším rozkazům a přání své paní, nikdy nemá zaručenou jistotu, že se mu za tyto činy dostane jakákoliv odměna. „*Bylo by prý však mylné se domnívat, že jeho činy nejsou sobecké, naopak. Cílem je dosáhnout dámy. Znakem pravé lásky je její stálost, služba paní by měla být trpělivá. Ženy jsou rovněž varovány před nestálými milenci. Důležitá je také upřímnost, díky níž mohou být prostorově oddělení milenci ve svých srdcích stále spolu.*“²³⁷

²³¹ viz Kubová (pozn. 208), s. 12

²³² Ibidem

²³³ Ibidem

²³⁴ viz Goff (pozn. 178), s. 132

²³⁵ viz Kubová (pozn. 208), s. 13

²³⁶ Ibidem

²³⁷ Ibidem

Dvorská láska ale podléhala i řadě zákonů a pravidlům, jejichž předpisy a terminologie jsou do nejmenších podrobností propracovány. Řada z nich vznikla na francouzském dvoře hraběnky ze Champagne Marie Francouzské, který byl centrem kurtoazie.²³⁸ Jedním z nich byl snad nejznámější zákoník lásky od kaplana Andrease Capellana z konce 12. století, známý pod názvem *De amore*, tedy *O lásce*²³⁹ (viz Příloha XXX). Tento autor rozlišoval několik forem lásky, kdy nejvíce oceňoval tzv. „čistou lásku“ (*amor purus*), která měla spojit srdce obou milenců a představovala stálý zdroj ctností. Nikdy se ale v jejím rámci nepřistoupilo k milostnému aktu, k tomu sloužila tzv. „tělesná láska“ (*amor mixtus*). Ačkoliv Andreas staví na první místo čistou lásku, její tělesnou formu nikdy nezavrhoval.

*„Což neříkám proto, že by bylo mým záměrem tělesnou lásku zavrhnout (...). Neboť také tělesná láska je skutečná láska, která je chvályhodná, a je nazývána původcem všeho dobra, ačkoliv od ní hrozí vážná nebezpečí. Proto nazývám jak čistotu, tak tělesnou lásku dobrou, ale akt čisté lásky se mi zamlouvá více.“*²⁴⁰

Tímto se hlavní znaky dvorské lásky zdaleka nevyčerpaly. Na tomto omezeném prostoru není možné se pustit do dalších úvah, nicméně bychom zde chtěli zmínit ještě jednu záležitost, kterou Paris již nezmiňuje, a tím je erotická povaha této lásky. „Cizoložná povaha kurtoazie je jedním z hojně diskutovaných problémů“²⁴¹ kterým se zabývá řada historiků. Je docela zajímavé, že trubadúři zpívali o lásce a věrnosti, a přitom pohlavní styk brali jako samozřejmost. Nic ale nenasvědčuje, že se tomu tak skutečně stalo, můžeme se o tom jen domnívat, protože zpívat o naplněné lásce by bylo ve středověku společensky nevhodné. V některých písních se ale lze setkat s upozorněním pro dámu, aby takto odměnila až toho pravého milence. „Objevuje se dokonce myšlenka, že láska může být i o sexu (tento koncept však nechtějí mnozí uznat). Dvorská láska ale naplněním nekončí, může pokračovat dále. Příkladem je *Cligès a Fenicie*, jejich příběh po intimním styku nekončí a přejde v manželství.“²⁴²

Na tomto místě bychom chtěli připomenout fakt, že cizoložství bylo ve středověku přísně trestáno, „manželům bylo dokonce dovoleno zabít milence přistižené při činu.

²³⁸ Ibidem s. 14-15

²³⁹ viz Dvořáčková (pozn. 30), s. 126-27

²⁴⁰ Ibidem, s. 127

²⁴¹ viz Kubová (pozn. 208), s. 16

²⁴² Ibidem

Obecně na nevěrníky bylo pohlíženo zle, což možná dokládá to, že se o tomto tématu více psalo a snilo ve verších, než že by byly popisovány skutečné činy.“²⁴³

Nyní se tedy můžeme pustit do úvah, zda, a jakým způsobem se personifikace dvorské lásky objevila na malbách v blatenském sále. Na její přítomnost upozornilo v minulosti několik badatelů, někteří z nich s tímto konceptem spojili např. výjev Samsona a Dalily jako ukázkou její všemocné vlády.²⁴⁴ Uvedený motiv a jeho symbolika coby nadvláda žen nad muži byl již rozebrán v jiné části²⁴⁵, a proto se k zde k němu již nebudeme vracet.

Jiná vyobrazení, která lze s konceptem, popř. se samotnou Frau minne spojit, jsou dvě dámy na severní stěně, které svými luky míří na mužské postavy (viz Příloha XXXI). Tato volba má své opodstatnění ze dvou důvodů, a sice metaforami, které se literatuře objevovaly, či samotnými způsoby jejich vyobrazení. Nejprve se tedy pozastavme u té literatury. Milostný šíp je jedním z mnoha atributů rytířské lásky²⁴⁶, a v románech často reprezentuje krásu milované osoby. Když tento šíp zasáhne milencovo srdce, navždy ho tak k dámě spoutá.²⁴⁷ V jiných příkladech se setkáváme s metaforou boje, ze kterého rytíř vychází zraněn láskou.²⁴⁸

Ačkoliv se na blatenských malbách jedna z ženských postav zachovala pouze fragmentárně, její postoj, gesto i narušené místo po předmětu, který kdysi držela v ruce, napovídá o tom, že se skutečně jedná o střelkyni s lukem a šípem, kterým se chystá vystřelit na muže před sebou. Jak již bylo řečeno na jiném místě, této domněnce napovídá i naprosto shodná kompozice obou postav s druhou dvojicí. Je tedy velice pravděpodobné, že metafora šípu se zde projevila doslova, a muži, kteří si jsou své porážky vědomi, jen rozhazují rukama v gestu kapitulace.

Pokud se podíváme na způsoby, jakými se Frau minne zobrazovala, zjistíme, že se nejednalo o vstřícnou dámu, naopak byla velmi krutá a nemilosrdná. Často ji můžeme spatřit, jak nebohým milencům vytrhává srdce z těla, jak např. ukazuje nástěnná malba z Curychu (viz Příloha XXXII), která byla objevena teprve nedávno. Tato postava je zde

²⁴³ Ibidem

²⁴⁴ viz Krása (pozn. 4), s. 279

²⁴⁵ viz 4. kapitola, 4.5 Univerzální klíč jednoho historika

²⁴⁶ Toman Rolf, *Gotika: architektura – plastika – malířství*, Praha 2000, s. 241

²⁴⁷ viz Goff (pozn. 178), s. 132

²⁴⁸ viz Stanovská (pozn. 187), s. 12

opatřena křídly, a je vyobrazena v červených šatech, jak dlouhým šípem probodává obnaženou hrud' milence, zatímco jeho srdce drží ve své druhé ruce.²⁴⁹

Jiná díla ji ukazují, jak srdce podrobuje nejrůznějším druhům mučení. Skvělým příkladem je dřevořez z 15. století (viz Příloha XXXIII), na kterém se nahá Frau minne nachází uprostřed v obložení těchto orgánů, která jsou krutě trýzněna. Můžeme zde zahlédnout např. hořící a probodnutá srdce, jindy se nacházejí v lisu či se přerezávají ostrou pilou vejpůl.

I když se na Blatné nenachází takto brutální scény, motiv šípu zůstává stejný, a zásah touto zbraní taktéž dokáže způsobit bolestivá muka.

Nyní se ještě krátce zastavme nad obecnými způsoby zobrazování této personifikace. Zpravidla bývá dáma oděna do šatů, které svou délkou sahají až k zemi, bývají opatřeny širokým výstřihem k ramenům a manžetovými rukávy ve tvaru trychtýře. Často mívá na hlavě zlatou korunu jako zdůraznění dominance její moci. Doplnky jejího oděvu, jako jsou např. různé opasky a řetězy, bývají značně předimenzované. Ve srovnání s ostatními decentními kostýmovými detaily působí tyto přívěsky a zvonky dojmem, jako kdyby byly vyrobeny z měděného či mosazného plechu. Vzácný fragment takového opasku se nachází v Národním muzeu v Kodani, který byl nalezen v potopené lodi.²⁵⁰

Při bližším pohledu zjistíme, že postavy v Blatné podobné předměty ani oděv nemají, ačkoliv jedné z nich sahají šaty téměř až na zem. Druhá postava je bohužel natolik poškozená, že její oděv a případné doplňky již nelze rozpoznat. Absence tohoto vybavení bude pravděpodobně tkvět v tom, že jejich odění vychází z burgundské módy, jak bylo vysvětleno v jiné části této práce.²⁵¹

Jak ale správně poznamenal jeden z badatelů: „*Je však zcela 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.*“²⁵² Stejný historik také poukázal na skutečnost, že jisté paralely k Frau minne s lukem, jímž míří na muže, skutečně existují.²⁵³

²⁴⁹. Jutta Seidel – Zander, *Der Spielteppich im Kontext profanner Wanddekoration um 1400*, Norimberk 2010, s. 176

²⁵⁰. Ibidem, s. 178

²⁵¹. viz 3. kapitola, 3.4 Vliv burgundské módy

²⁵². viz Dienstbier (pozn. 10), s. 16

²⁵³. Ibidem, s. 16, pozn. č.71

5.1.1 Tapisérie coby inspirační zdroj

Většina badatelů se shoduje v tvrzení, že blatenské malby jsou svým pojetím nápadně podobné tapisériím. Již Josef Krása, první historik umění, který malby zkoumal, na tuto skutečnost poukázal: „*Už celým charakterem dekorace připomínají malby komnatu ověšenou tapisériemi, jejichž obliba i technická dokonalost na Západě v 15. století rostla.(...)Pojetí většiny scén je plošné, bližší tapisérii než deskovému obrazu, (...) Nejvíce tematických i stylových období, shodných prvků kostýmu i příbuzných dekorativních řešení nalezneme v klasických oblastech tapisérie.*“²⁵⁴.

Karel Petrán si této souvislosti taktéž povšiml, ačkoliv ve svém bádání vycházel převážně z Krásova příspěvku. Na rozdíl od něj se ale ve své studii pokusil zajít o krok dál, kdy se snažil objevit některé konkrétní období v tomto druhu umění. Jeho názory jsou ale zahrnuty v části, kde jsou uvedeny veškeré jeho teorie a úsudky, tedy včetně jím nalezených paralel.²⁵⁵

Na základě tohoto úsudku se v této kapitole také pokusíme nalézt takové tapisérie, které by se svým obsahem mohly podobat malbám na Blatné.²⁵⁶ Konkrétně se zaměříme na milostná témata, ve kterých je obsažen motiv tzv. Hradu lásky a vyobrazení královny lásky, které jsou známé především z německého prostředí.

Nejprve se tedy zastavme u motivu s Hradem lásky. Toto téma se nejprve objevilo v literatuře kolem roku 1340 v básni „*Rytířský hrad*“. Ačkoliv je její autor neznámý, byla známá až do 15. století, a byla rozšířena po celé oblasti jižního Německa. V této básni se dobývání hradu poprvé promění v metaforu, kdy představuje ucházení se o lásku ženy. Snad nejznámější literární dílo, ve kterém se toto přirovnání objevuje, je Román o růži z roku 1230. Tato významná práce od Giollauma de Lorrise byla detailně představena v části zabývající se interpretacemi Josefa Krásy²⁵⁷, a proto se jí zde nebudeme zabývat. Motiv se brzy vymanil z oblasti literatury a projevil se i v umění, kde se nejprve objevil pouze v drobném umění, jako byly různé skříňky a zrcadla. Již na těchto předmětech se ale ve vyobrazeních neobjevují těžké zbraně, které bychom pro dobývání a obranu hradu mohli očekávat, a namísto nich se používají květiny.

Toto téma našlo své uplatnění také v tapisériích. O jednom z jeho nejstarších znázornění se dozvídáme z inventáře z roku 1405 Markéty III. Flanderské, burgundské

²⁵⁴. viz Krása (pozn. 4), s. 276 a 280

²⁵⁵. viz 4. Kapitola, 4.2 Petránova Dobrá vláda

²⁵⁶. Tato část vychází z tohoto zdroje: Seidel – Zander Jutta, *Der Spielteppich im Kontext profanner Wanddekoration um 1400*, Norimberk 2010, s. 168 -178, pokud nebude uvedeno jinak

²⁵⁷. viz 4. Kapitola, 4.1 Zahrada lásky

vévodkyně a manželky Filipa Smělého, který nás informuje o tapisérii se znázorněním družiček bránící zámek.

Hrad lásky je také zachycen na tapisérii z Tournaii, která pravděpodobně pochází z doby kolem roku 1465 (viz Příloha XXXIV). Ačkoliv se zachovala pouze fragmentárně, podává nám zcela ojedinělé vyobrazení poslední scény z Románu o růži. Její autor toto dílo nepochybně znal, protože na ní uvedl nejen jméno básníka, ale v horní části tapisérie se navíc nachází i věrná citace závěrečného verše. Na první pohled se vyobrazený mnohofigurový výjev může zdát trochu chaotický. Celou scénu bychom mohli rozdělit na dvě části, kdy se v té levé nacházejí postavy v přepychovém oděvu, a pravá je vyplněna motivem věže s několika jinými postavami. Zhruba uprostřed se v horní části objevuje jeden z hlavních protagonistů příběhu, kterým je okřídlená postava Boha Lásky v okázalém hnědém oděvu. Je opatřen lukem mířícím na dva sloupy podpírající hradní věž, kde se nachází samotný hlavní hrdina chystající se právě utrhnout poupě růže a ukojit tak svou žádostivost. Za ním lze spatřit ženu, která představuje Venuši, matku Boha Lásky, a taktéž se chystá vystřelit svůj šíp na hrad. Tímto gestem přejímá dáma roli obranyschopné královny lásky. Celkově nelze u tohoto vyobrazení rozpoznat pozadí a popředí, čímž, podobně jako malby na Blatné, působí spíše plošně. Oděvy, které postavy nosí, ale taktéž prozrazují burgundský vliv. I když se v tomto případě používají k útoku ostré zbraně, a postavy u věže nepůsobí dojmem, že by ji chtěli jakýmkoliv způsobem bránit, přesto je obranná věž na dvou sloupech svým obsahem blízká k motivu rytířského hradu.

V německém prostředí se téma „*dobytí hradu rytířské lásky*“ objevuje až okolo roku 1420. Ze Štrasburku se zachovala tapisérie s tímto obsahem, bohužel je ale rozdělená na dvě části (viz Příloha XXXV, XXXVI). Její levá část zachycuje stánek s královnou lásky, a pravá zobrazuje právě dobývání hradu. Nejprve se tedy zastavme u části s královnou lásky. Její modrý stánek s květinovým ozdobným pásem zabírá téměř celou pravou polovinu tapisérie, ve kterém tato žena zaujímá místo uprostřed, a po stranách je doprovázena postavami, kdy nalevo sedí muž a vpravo jiná žena. Tyto dvě postavy mají téměř identický šedavý oděv, kdežto královna lásky nosí červeno – modré střapaté šaty, a navíc je opatřena zlatou korunou. Společně pojídají syrovou zvěřinu chycenou během lovu. Figura královny je zachycena v okamžiku, kdy přijímá část zvěřete od jejího mužského společníka. Ve spodní části výjevu lze u jejích nohou rozpoznat jiná drobná zvířata, pravděpodobně lovecké psy.

U stánku lze spatřit i nápisovou pásku, a také se zde ze stran pohybují postavy dvou mužů s provazy v rukou. Z jejich postojů lze vyvodit, že stánek právě postavili, a ještě zajišťují jeho stabilitu. V pozadí lze také spatřit dva odlišné stromy.

V pravé části této tapisérie se nachází mužské postavy jedoucí na bájných tvorech, které jsou královnou vysláni na hrad. Z celé výpravy jsou zde k vidění pouze tři z nich, a jejich zbraně představují větve a květiny. U postavy uprostřed můžeme spatřit malý luk s modrou květinou místo šípu, a navíc je jako jediná opatřena vousy, a také nosí nejvýraznější oděv. Ostatní dvě postavy mají hladkou tvář bez vousů, a pouze muž zcela vpravo má své odění doplněné zelenou barvou. Nad jezdci se táhne další nápisová páska, a ve spodní části u nohou tvorů se nachází jiná drobná zvířata, snad se jedná o králíka a lišku.

I pravý fragment tapisérie bychom mohli rozdělit do dvou částí, kde se vpravo nachází zbytek dobovatelské družiny, a vlevo je vyobrazen hrad, který je bráněn několika mužskými postavami. Téměř všichni účastníci boje jsou vybaveni květinovými zbraněmi, pouze obránci hradu používají jiný druh rostlin. U útočníků, kterých je zde celkem pět, můžeme spatřit i jiné typy zbraní. Jeden z nich drží ve zdvižené ruce větev, která se svým tvarem nápadně podobá kyji, další dva jsou opatřeni kolbami zakončené modrými květy. Muže jedoucího v čele výpravy bychom mohli označit za jejich vůdce, protože je opatřen nejen zlatou korunou a zcela odlišným barevným oděvem, ale navíc je na hlavě vybaven pěkným párem parohů. Dokonce i zvíře, na kterém jede, je barevně odlišeno, a jako jediné je zde vyobrazené celé, aniž by ho jiný z tvorů svým tělem či jeho částí zakrýval.

Na pravé straně se nachází dobývaný hrad s vodním příkopem, a je bráněn šesti mužskými postavami. Tři z nich, kteří se nacházejí v popředí hradu u věží, jsou si svým vzhledem velice podobní, všichni mají delší vlasy a vousy. Zbytek postav mají holou tvář. Obránci užívají k boji pouze luky s květinami, které lítají vzduchem. Přes hrad se táhne nápisová páska, jejíž text by se dal přeložit takto: „*Naše opevnění je dobře chráněno květy lilií, jetele a růží*“. I v této části lze dole spatřit drobná zvířata, tentokrát se ale jedná o ryby, husu a veverku, a v pozadí pár stromů.

Celkově o této tapisérii můžeme říct, že v ní převládají jasné barvy zelené a modré, hlavní postavení ale zaujímá růžová, ve které je provedeno ploché pozadí s ornamenty.

Pro takovýto hrad lásky, který je bráněn květinovými zbraněmi, existuje dokonce výstižná literární obdoba. Z roku 1214 se nám dochovala zpráva o legendární slavnosti

v Trevisu, která popisuje představení rytířské hry: „*Ke hře byl postaven hrad, na kterém dámy s jejich pannami a služkami a sloužícími se posadily a ty, které byly bez pomoci muže, velice chytře bránily. Hrad byl ze všech stran vyztužen opevněním z kožešin a srstí různých tvarů a barev, hedvábím, purpurem, sametem, ricinem, šarlachem, baldachýnem a hermelínem. (...) Tento hrad měl být dobýván: a byl dobyt podobnými střelami a obléhán s výstrojí jako jablka, datle, muškátové oříšky, žemle, hrušky a fíky, s růžemi, liliemi a fialkami (...) se všemi druhy dobře vonícími a pěkně vypadajícími květinami a kořeními.*“²⁵⁸

Z tohoto dochovaného popisu můžeme usoudit, že motiv Hradu lásky nenašel své uplatnění pouze v literatuře a umění, ale stal se i součástí různých ceremonií a slavností. Z jiných her rytířského hradu se u příležitosti knížecích svateb tradovalo, že tažná zvířata, která byla konstrukčně zajištěná, přijížděla do slavnostních sálů.

Nyní se obrátíme k vyobrazení královny lásky v milostné zahradě. Ve středním Porýní dosáhla umělecká tvorba okolo roku 1400 velkého rozkvětu, a objevil se zde nový ikonografický typ této postavy, která je opatřena křídly a sedí na orlím trůně. Zároveň se u ní může objevovat i milostný šíp a hořící pochodeň, které mladí muži přísahají věrnost. Tomuto popisu odpovídá do jisté míry fragment tapisérie z Řezna, jehož datace se pohybuje kolem 1410-1420 (viz Příloha XXXVII). Ve středu scény se nachází samotná královna lásky, která je oděná do červených šatů s hermelínem, a na hlavě má posazenou korunu. Sedí na trůnu, který je po stranách tvořen dvěma orly a lvem ve spodní části. Kromě toho je také již opatřena párem pahýlových červených křídel, kolem nichž se vine nápisová páska s tímto poselstvím: „*Miluj služebníka a služebnice žijící věrně v trvalé rytířské lásce*“.

Po obou stranách královny se nacházejí milostné páry seřazené ve dvou řadách pod sebou, kdy každý z nich má příslušnou barvu svého oděvu. Na pravé straně tak můžeme spatřit pár v bílém, a pod nimi pár oděný v modrém, a na levé zase pár v zeleném, pod kterým je poslední pár v červeném. Kolem každé postavy se nachází nápisové pásky, které nám prozrazují důležitý význam nauky o barvách ve středověké alegorické rytířské lásce, např. „*Zelená je začátek lásky, modrá, barva věrnosti, nedodržela, co slíbila, ke zmizení použila lsti.*“

²⁵⁸. viz Seidel – Zander, *Der Spielteppich* (pozn. 250), s. 173

Pozadí sestávající ze zelené a černé barvy, je velice neurčité, ačkoliv lze místy rozpoznat trsy trávy stromy.

Jiným zajímavým ikonografickým typem je vyobrazení královny lásky hrající deskové hry v doprovodu dvorské společnosti a občerstvení. Takovou scénu ukazuje zcela zachovaná tapisérie, která se dnes nachází v bazilejském historickém muzeu, a která pochází z konce 15. století (viz Příloha XXXVIII). Ukazuje několik párů, které se baví hraním karet, jídlem a pitím. Královna lásky samotná, jasně rozeznatelná díky své koruně, se nachází zcela vlevo, jak s jedním mužem v modrém hraje šachy. V pozadí lze vidět rostliny, které ale opět svým vzevřením působí více jako dekorace než jako skutečné pozadí. V dolní části lze také spatřit malá zvířátka a zapletené barevné větve.

5.2 Role objednavatele maleb

Stejně jako je celková ikonografie blatenského sálu stále nejasná, s podobným problémem se setkáváme i při určení vzniku těchto maleb. Vzhledem k odlišné tématice i charakteru výzdoby od domácího prostředí musely být vytvořeny po polovině 15. století, a historikové je konkrétně zasazují do doby po roce 1467. V tomto období se ujal správy rodového hradu Jaroslav Lev z Rožmitálu, (?-1485), který pocházel ze stejnojmenného rodu²⁵⁹, a který si pravděpodobně tyto malby objednal. O této skutečnosti sice neexistují žádné písemné záznamy, nicméně ji lze snadno doložit, jak uvidíme dále.

Nástěnné malby si v 15. století prošly významnými změnami. Na jeho počátku, a hlavně kolem roku 1420, bylo toto odvětví malířství silně zasaženo husitským obrazoborectvím. Především Mistr Jan Hus odsuzoval světské dekorace a ilustrace rytířských románů v interiérech, a později neschvaloval ani výzdobu chrámů.²⁶⁰ Obrat k lepšímu nastal až v polovině 15. století, kdy tyto destruktivní tendence postupně ustupovaly, a nástěnné malířství mohlo opět začít vzkvétat. „*Nástěnné malířství se ujímalo opět své didaktické, reprezentativní i dekorativní funkce. Z jeho skladby v 2. polovině 15. století vysvítá, že to nebyl jen návrat ke starým úkolům. Nové skupiny objednavatelů, které revoluce společensky povznesla a obohatila, přišly s novými požadavky na umění. Zvláště nápadným rysem je velký podíl světských námětů ve výzdobě hradů i domů zámožných patricijů: patří k charakteristickým rysům české pozdně gotické nástěnné malby.*“²⁶¹

Na obnovení světských maleb měly významný podíl panské rody, které se znovu chtěly přiblížit dvorské kultuře. K nejnámějším projevům těchto snah patří diplomatická cesta pana Lva z Rožmitálu, švagra krále Jiřího z Poděbrad, který v letech 1465-67 putoval po západoevropských dvorech.²⁶² Na tuto cestu byl šlechtic vybaven doporučujícími listy císaře Fridricha III. a královnou Johanou.²⁶³ V *Deníku* Václava Šaška z Bírčovic²⁶⁴, který nám o jeho putování podává cenná svědectví, se můžeme dočíst, že pravý účel této cesty byl zastřen osobními důvody, jako je rytířská touha po slávě, získání nových

²⁵⁹ viz Krása (pozn. 4), s. 276

²⁶⁰ Krása, *Dějiny českého výtvarného umění* (pozn. 107), s. 567

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Ibidem

²⁶³ Simona Kotlárová, *Páni z Rožmitálu*, České Budějovice 2008, s. 26

²⁶⁴ Šašek z Bírčovic, *Deník o jízdě* (pozn. 132)

zkušeností poznáváním světa či zájem o posvátná místa a ostatky.²⁶⁵ Skutečným důvodem výpravy ale bylo získání důvěry a podpory panovníků a šlechticů pro Jiřího z Poděbrad, protože byl papežem Pavlem II. obviněn z kacířství, což mělo neblahý vliv na jeho autoritu.²⁶⁶ „*Dosud měly tyto cesty spíše náboženský ráz, zatímco tato výprava měla tehdejšímu světu ukázat, že Češi nejsou národem kacířů, ale národem kultivovaných a pravověrných věřících.*“²⁶⁷

Během výpravy se Lev z Rožmitálu a jeho doprovod setkali s významnými osobnostmi tehdejší Evropy: „*V Bruselu navštívili burgundského vévodu Filipa III., v Londýně anglického krále Eduarda IV., ve Francii Ludvíka XI., v Kastilii Jindřicha IV., a aragonského krále Jana II., v Portugalsku Alfonse V., v Itálii milánského vévodu Maria Galleazza Sforzu, benátského dóžete Cristofora Mora a ve Štýrském Hradci císaře Fridricha III. Měli se také sejit s Jiřího nepřítelem – uherským Matyášem, ale ten je odmítl.*“²⁶⁸

Vedle toho se z písemných dokladů²⁶⁹ dovídáme, jaké památky mohli účastníci výpravy vidět a navštívit. Vedle měst, hradů a kostelů si všimli i jejich vnitřního vybavení a uměleckých děl, a stejně tak i ostatků světců.²⁷⁰ Právě v tomto cizím prostředí mohl pan Lev nalézt inspiraci pro výzdobu blatenského sálu. Této skutečnosti nasvědčují nejen ikonografické motivy, které se v našem prostředí téměř nevyskytují, či cizí kostýmy vyobrazených postav, ale také zcela odlišný charakter maleb, který „*připomíná spíše komnatu ověšenou tapisériemi, jejichž oblíba na Západě v 15. století stále rostla.*“²⁷¹ „*Projevuje se zde také kult přírody (...), tento proud, vycházející z francouzského gotického malířství a šířící se přes Porýní a jižní Německo do střední Evropy, se snad poprvé v takovém významu uplatňuje právě v malířské výzdobě Starého paláce hradu Blatná.*“²⁷²

Na dalších místech práce se pokusíme najít taková umělecká díla, která se tématicky shodují s blatenskými malbami, a kterými by se pan Lev mohl nechat inspirovat při svých cestách.

²⁶⁵ Ibidem, s. 8

²⁶⁶ Ibidem, s. 7

²⁶⁷ Kotlářová, *Páni z Rožmitálu* (pozn. 264), s. 26

²⁶⁸ Ibidem, s. 27

²⁶⁹ viz Šašek z Bířkova (pozn. 132)

²⁷⁰ viz Kuthan (pozn. 7), s. 55

²⁷¹ viz Krása (pozn. 4), s. 276

²⁷² viz Petrán (pozn. 1), s. 56

5.2.1 Zahraniční paralely

5.2.1.1 Devět Hrdinů

Jak již bylo řečeno, erbovní znaky Devíti hrdinů v Blatenském cyklu vycházejí spíše z německých oblastí. Jak správně poukazuje Josef Krása, pan Lev se s tímto motivem musel setkat někdy během své cesty. Jako nejpravděpodobnější podobné dílo udává stejný historik, a později i Karel Petrán sochařský cyklus Devíti hrdinů v Kolíně nad Rýnem z doby 1360 -1370²⁷³ (viz Příloha XXXIX). Ačkoliv podle *Deníku*²⁷⁴ pan Lev toto město navštívil, zprávy o tomto uměleckém díle zcela chybí, což ale neznamená, že by se s ním šlechtic nemohl setkat a inspirovat se jím. Druhý z historiků tuto hypotézu doplňuje o skutečnost, že se v kolínském cyklu objevují shodné heraldické figury s těmi na malbách v Blatné, což dokazuje možnou spojitost mezi oběma díly.

Jedno z nejkrásnějších, a také nejlépe zachovaných cyklů Devíti hrdinů se nachází v tzv. Španělském sále kostela v La Mantě v jižním Tyrolsku z první poloviny 15. století²⁷⁵ (viz Příloha XL). Postavy se zde táhnou přes celou dlouhou zeď společně v doprovodu Devíti hrdinek, které jsou od jejich mužských protějšků jasně vyčleněné. Každá postava je od ostatních oddělena stromem s vysokým štíhlým kmenem, a v levé horní části se nachází její příslušný erbovní štít. Figury jsou, podobně jako na blatenském cyklu, umístěné v neutrálním bílém pozadí, a ve spodní části lze spatřit travnatý porost. Na rozdíl od Blatné se zde nacházejí i krátké verše s nejdůležitějšími oslavnými činy, které jsou umístěné ve spodní části pod postavami ve vyhraněném prostoru. Nelze také popřít osobitý ráz těchto maleb, který se na blatenském cyklu objevuje jen u některých postav, především u dvojice na jižní stěně.

Tento cyklus našel svůj předobraz pravděpodobně v miniaturách z rukopisu „*Chevalier errant*“ z roku 1394 od Tomasa III. I zde se totiž nachází Devět hrdinů v doprovodu Devíti hrdinek, kde lze jako ikonografickou zvláštnost uvést odlišné pokrývky hlav u dvou hrdinů, kdy je Juda Makabejský opatřen turbanem a Gottfried von Bouillon trnovou korunou.²⁷⁶

²⁷³ viz Krása (pozn. 4), s. 277

viz Petrán (pozn. 1), s. 53

²⁷⁴ viz Šašek z Bífkova (pozn. 132)

²⁷⁵ Wyss, *Die neun Helden* (pozn. 17), s. 82

²⁷⁶ Ibidem, s. 81

Vedle tohoto motivu se v La Mantě objevuje i vyobrazení pramene mládí, kdy se vlevo nacházejí muži a ženy u jeho nádrže, a vpravo se nachází výjev s lovem, který se i zde stejně jako na Blatné pojí s kultem Frau Minne.²⁷⁷

Doba vzniku této výmalby sice naznačuje, že se i s nimi mohl pan Lev na své cestě setkat, ačkoliv se o návštěvě tohoto města v *Deníku*²⁷⁸ nedočteme. V neprospěch možnou inspirací hovoří ale především rozdílný charakter obou děl.

Na blatenském cyklu s Devíti hrdiny lze spatřit i malou postavu zcela vpravo, které si při svém bádání povšimli pouze Karel Petrán a Jakub Vítovský. První z historiků se k ní příliš nevyjádřil, zato druhý v ní spatřuje sudičku.

Postavy hrdinů byly většinou vyobrazovány samostatně, ojediněle se objevují i postavy doprovodných ženských hrdinek, avšak vzhledem k umístění jmenované postavy se nezdá tato volba pravděpodobná. V sérii nástěnných maleb, které si ve Francii nechal objednat vévoda Jean de Berry et d'Auvergne kolem roku 1385, se vedle Devíti hrdinů objevují jiné, doprovodné postavy, kde jsou vedle hrdinek k vidění muzikanti, ozbrojení muži, a král Artuš je zde zpodobněn v přítomnosti čtyř biskupů a tří kardinálů.²⁷⁹

Je tedy pravděpodobné, že i pan Lev se mohl touto možností nechat ovlivnit, a na Blatné se tak objevovaly podobné doprovodné postavy. I Vítovský ve svém textu zmiňuje další dvě figury, které ale vinou poškození již nelze spatřit. Pokud je ale výpověď pravdivá, mohla by pak tuto domněnku potvrzovat.

Vedle sochařství a nástěnných maleb se tento motiv objevoval i v dalších uměleckých odvětvích. Velice zajímavým příkladem, se kterým se ale Rožmitálský šlechtic již nemohl setkat, jsou kachlová kamna pocházející až z poloviny 17. století. Na žádost Kašpara Freulera je vytvořil hrnčíř Heinrich Pfau, a nalezneme na nich vyobrazení pouze židovských a pohanských hrdinů. Zcela poprvé se ale na hlavách císaře a králů neobjevuje koruna, jak tomu bylo zvykem, nýbrž nosí helmy opatřené pěřovými chocholy. Těchto šest postav je navíc doprovázeno několika personifikacemi, jako jsou planety, roční období, ctnosti a devět múz. Takovéto rozvržení se již na žádných jiných kachlových kamnech nenachází, a jelikož se motivy s múzami a Devíti hrdiny

²⁷⁷. Ibidem, s. 81

²⁷⁸. viz Šašek z Bífkova (pozn. 132)

²⁷⁹. viz Wyss (pozn. 17), s. 80

neobjevovaly v místních obvyklých dekoracích, bylo by zajímavé se dopátrat, kdo, a jakým způsobem je pro kachlová kamna objevil a sestavil do tohoto celku.²⁸⁰

5.2.1.2 Papežský palác v Avignonu

Tuto rezidenci si v Avignonu ve 14. století nechali vybudovat papežové²⁸¹, kde se nachází v tzv. Jelení pokoj, který se svou tematikou podobá sálu v Blatné (viz Příloha XLI, XLII). Malby vznikly mezi lety 1342 – 1343²⁸², a převažují zde spíše výjevy s lovem, jako je rybolov, lov na jelena a lov se sokolem. Karel Petrán si povšiml, že „*začlenění figur do vegetabilního prostředí a samotné zobrazení vegetace je podobné*“²⁸³ a z tohoto důvodu se pro komparaci obou památek budeme zaobírat především výjevy na východní stěně blatenského sálu, kde je vegetace nejlépe patrná. Na tomto místě je třeba upozornit na skutečnost, že malby v Jelením pokoji jsou zachovány v mnohem lepším stavu nežli ty na Blatné, a jsou tedy mnohem zřetelnější a čitelnější.

Nejprve se zastavme u samotné vegetace. Ve francouzském sále je laděna do mnohem tmavších barev, místy téměř černých, než té na Blatné, kde se objevuje spíše ve světlejších odstínech. Značný důraz na propracované detaily stromů a porostu je v papežském paláci jasně patrný a zřetelný i přes nemalé poškození způsobující místy jejich nejasnost. Např. u vyobrazení rybolovu s nádrží jsou tyto detaily nejlépe patrné, lze u nich dokonce rozpoznat jednotlivé větve a listy. Tomuto vyznění napomáhá i již zmíněné tmavé pozadí. Bylo by jistě zajímavé zjistit, zda jsou stromy se zelení zpracovány natolik realisticky, že by bylo možné určit i jejich přesný druh, avšak toto zjišťování by přesáhlo rámec této práce.

Pokud svou pozornost obrátíme zpět na Blatnou, může se zdát, že vyobrazené stromy s okolní zelení nejsou tak dokonale zpracované jako u předešlého příkladu. Motiv se třemi stromy je velice dobře zachován v pozadí ve výjevu se Samsonem a Dalilou na jižní stěně. Jejich způsob vyobrazení by se dal popsat jako silně stylizovaný, v podstatě lze spatřit jen jejich barevnou siluetu s viditelnými tmavšími konturami. Ačkoliv můžeme rozpoznat několik silných větví, celkově lze tvrdit, že se zde žádné detaily neobjevují, což ale může být způsobeno skutečností, že se stromy mají nacházet v dáli.

²⁸⁰. Ibidem, s. 98

²⁸¹. Rolf, *Gotika* (pozn. 247), s. 188

²⁸². viz Petrán (pozn. 1), s. 51

²⁸³. Ibidem

Jiné zobrazení stromů je také dobře zachované v jihovýchodním rohu nad třemi postavami v bílém oděvu. Svými korunami se nad hlavami postav téměř navzájem dotýkají, a tím připomínají baldachýn. Svým malířským pojetím, kde je kladen důraz především na barvu, působí tato vyobrazení v porovnání s Jelením pokojem spíše abstraktním dojmem, který je ještě umocněn pouhými náznaky po červených plodech. Pokud bychom si porovnali i způsob vyobrazení kmenů stromů, dospějeme k podobným závěrům. Zatímco ve francouzském sále převažují štíhlé kmeny, které tak působí jemným a elegantním dojmem, na Blatné jsou vyobrazeny opět spíše jen v náznaku. V jihovýchodním rohu síně tak zanechávají dojem nestabilitnosti a prchavosti, jakoby se staly součástí restaurátorských zásahů, které, podobně jako vyobrazené kmeny, rozdělilo výjevy na několik částí.

I samotný porost je v papežském paláci mnohem lépe a detailněji zpracován, a opět jej lze nejlépe zaznamenat u výjevu s nádrží. Na Blatné lze drobný porost nejlépe spatřit v severovýchodním rohu pod čtyřmi postavami, který ale nepůsobí natolik harmonickým dojmem.

V pozadí lze na malbách ve francouzském paláci spatřit i další porost, na Blatné je pozadí rezignováno na zelenavou či jen světlou plochu, ale tato skutečnost může být způsobena poškozením a degradací maleb.

I u vyobrazení postav se setkáváme se značnými rozdíly. Je třeba ale opět upozornit, že malby ve francouzském sále jsou mnohem lépe zachovalé nežli na Blatné, a tímto může být vzájemná komparace děl mnohem obtížnější. Obecně lze ale říci, že v avignonských malbách se projevují podobné tendence, jaké jsme zaznamenaly u vegetace. I v tomto případě se klade větší důraz na detaily, figury jsou proto více propracovanější, u většiny z nich se objevují i individuálnější rysy, a zaujímají také řadu poloh i gest. U nádrže s rybami lze spatřit sedící postavu, jiná na nádrži stojí se sítí v rukou a otáčí se na další vyobrazené postavy, jednu taktéž se sítí a druhá se ke kádi naklání. Ve výjevu s lovem se psy je zobrazena běžící figura, a opodál jedna z postav dokonce leze na strom. V zobrazení lovu se sokolem se nacházejí dvě postavy otočené tváří k sobě, a zdá se, že mezi nimi probíhá komunikace.

I oděvy postav jsou mnohem lépe vyobrazené, lze rozpoznat jednotlivé vrstvy a barvy jejich oblečení, a jistě by bylo snadné jej i přesně interpretovat.

Na Blatné postavy působí mnohem více strnule, a nezauímají žádná složitější gesta ani postoje. Dvě dvojice nacházející se v severovýchodním rohu se sobě svými postoji, gesty, ale i oděvem nápadně podobají, jakoby jedna byla pouhou kopií té druhé.

Figury v jihovýchodním rohu taktéž působí strnule, a ačkoliv je mezi nimi zřejmý nějaký kontakt, není natolik výrazný, jako tomu bylo u výjevu s rybolovem ve druhém sále. Jediná výraznější gesta v podstatě zauímají střelkyně s muži na severní stěně, především tedy jejich mužské protějšky se zvednutýma rukama. Avšak i u těchto dvou dvojic se vyskytuje téměř stejný problém jako u předešlých postav, a sice že jsou si svými gesty nápadně podobné.

Rozličná gesta i polohy mohli snad zauímat protagonisté turnaje na jižní stěně, kde jeden z nich dokonce leží na zvířeti, bohužel je ale nelze kvůli poškození již rozeznat.

Ze stejného důvodu nelze také dobře zaznamenat jednotlivé rysy postav, tudíž nelze ani říct, zda se zde objevují nějaké stopy po individualizaci. Tyto snahy lze spatřit pouze u dvou postav vlevo nacházející se v jihovýchodním rohu, zda ale nesou rysy nějakých konkrétních, historických či literárních postav, nelze určit.

Podobně i oděvy blatenských postav nejsou taktéž v dobrém stavu. Na vině ale bude spíše rozsáhlé poškození maleb, protože např. ve vyobrazení s Devíti hrdiny je jejich brnění dobře čitelné, na kterém můžeme zaznamenat i detailnější zpracování jednotlivých částí, patrně především na rukavicích či jednotlivých plátech brnění.

Na základě tohoto porovnání můžeme vyvodit závěr, že pan Lev se tímto pokojem pravděpodobně neinspiroval, když hledal podněty pro blatenský sál, ačkoliv jej vidět mohl, protože se v *Deníku* objevuje nejen zpráva o navštívení města Avignonu, ale i zmínka o tomto paláci.²⁸⁴

I když jsou malby v papežském paláci mladší téměř o sto let, vykazují mnohem více snah po realistickém pojetí a důrazu na detail, než je tomu v blatenském sálu. Je ale pravděpodobné, že vinou neodborného sejmutí vrchních omítkových vrstev tato výzdoba ztratila mnoho ze své původní kvality, a proto se v porovnání s francouzskými malbami může jevit jako méně kvalitní či dokonce druhořadá.

²⁸⁴. viz Šašek z Bírkova (pozn. 132), s. 140

5.2.1.3 hrad Pietro v Callianu

Jiný, podobný příklad se nachází na hradu Pietro v Callianu v síni zvané Sala del Giudizio.²⁸⁵ Kromě výjevů se Šalamounovým a Paridovým soudem se zde nachází lovecká scéna, pod níž je výklenek s vyobrazením muže v kleci se strakou, která ho učí cvrlikat (viz Příloha XLIII). Této scéně přihlíží žena se dvěma kočkami nacházející se v pravé části výklenku, a která je tak s těmito zvířaty spojena svou proradností a nevypočitatelností.²⁸⁶

Malby na italském hradě jsou podobně jako na Blatné zachovány pouze ve fragmentech, avšak v mnohem lepším stavu. Většina z nich je jasná a čitelná, včetně rostlinných dekorativních motivů s malými medailonky, které jednak člení jednotlivé výjevy do polí, ale také zdobí vchod (viz Příloha XLIV).

Na tomto místě se v porovnávání zaměříme na výjev s lovem, ačkoliv není stále objasněné, zda se tento motiv nachází také v blatenském sálu. Na prvním místě bychom chtěli upozornit na rozdílné pojetí obou scén, kdy je domnělý lov na Blatné součástí jiných výjevů, a krajina samotná se zde volně rozšiřuje do prostoru, kdežto na hradu Pietro se jedná o samostatné vyobrazení lovu, a krajina je více kopcovitá. Na tomto místě stojí také za zmínku skutečnost, že se kompozičně podobné vyobrazení lovu nachází v tzv. zelené světnici na Blatné.

Na první pohled nás v komparaci ihned zaujme rozdílné pojetí barev. Zatímco na Blatné výjevy časem, ale i vinou poškození vybledly, a z jejich původní zářivosti zbyly jen neurčité světlé, prolínající se skvrny, výmalba na Pietru hraje jasnými a pestrými barvami. Postavy domnělých jezdců, popř. i lovné zvěře, se v blatenském sále nacházejí zhruba uprostřed výmalby severní stěny, bohužel jsou ale natolik drobné, že je nelze do komparace zahrnout. Jelikož jsou i figury zvířat, především tedy koně na jižní stěně, špatně rozpoznatelné, nelze ani tuto část výmalby plně porovnat s vyobrazením koně a jelena v italské síni. I přes tento nedostatek můžeme alespoň poukázat na jejich odlišné pojetí. Zatímco siluety zvířat na italském hradě nesou jasné stopy po tmavých konturách, a lépe tak vynikají na pozadí, na Blatné se žádné podobné tendence neobjevují, a části zvířecích těl se stávají zřetelné spíše na základě kontrastu s tmavším pozadím.

²⁸⁵ viz Dienstbier (pozn. 10), s. 17

²⁸⁶ Ibidem, s. 18

Z těchto důvodů si z Blatné dále budeme vybírat pouze takové malby, které se zachovaly v lepším stavu, ačkoliv s tematikou lovu nemají nic společného. Mužská postava v italském sále je oděna do hnědého oděvu, který je velice dobře čitelný, a jistě by nebyl problém jej přesně určit. Ačkoliv figura postává a nezaujímá žádné specifické gesto, její levá noha je zvláště prohnutá. Podobná záležitost se objevuje i na Blatné, vzpomeňme si na scénu s turnajem, kde lze vidět malou postavu v trikotu ve zcela nestabilní poloze s podobně protáhlou končetinou, a nezvykle podlouhlá těla domnělých koní, která ale mohou být způsobena poškozením maleb. Z této shody ale samozřejmě nemůžeme předpokládat, že by obě malby zhotovil stejný autor, nebo že se jedná o zavedený kánon, spíše se jedná o pouhou náhodu shody. Dále lze v obličejích mladíka v Pietru spatřit individuálnější rysy, které se na Blatné objevují pouze u dvou již zmíněných postavách ve východním rohu sálu, které ale nejsou natolik zřejmé.

Na obou dvou příkladech se také objevuje veduta hradu. Zatímco v blatenské síni je jí vyhrazen jistý prostor, kde se nachází také její opevnění s věžemi a padacím mostem, v té italské je spíše zdejší veduta součástí pozadí. Další odlišnosti se týkají nejen barevnosti, ale i celkovým pojetím.

Dalším shodným prvkem v obou sálech je dekorativní rostlinný motiv. Problémem pro komparaci ale opět zůstává silné poškození blatenských maleb. Rostlinná dekorace se zde uplatnila především ve špaletách oken, kde ale působí spíše jako tapeta se vzorem stále se opakujícího zeleného květu. Podobně je tomu i u vyobrazeného závěsu, který kdysi ve spodní části obíhal podél celé místnosti, kde lze ve zbylých fragmentech spatřit červené ornamenty.

Ve druhém příkladu tvoří rostlinný dekor široké pásy s medailonky, které jednak oddělují jednotlivé výjevy, ale také zdobí hlavní vstup do síně, popř. rostliny vyplňují vzniklé mezery ve výzdobě. Ačkoliv květiny podléhají jisté stylizaci, jistě by nebylo obtížné je přesně určit.

Zajímavou paralelou je i malířská výzdoba Hoferhausu, který se nachází ve městě Bad Aussee ve Štýrsku (viz Příloha XLV). Kromě shodných výjevů se Samsonem a Dalilou

se zde objevuje scéna s lovem²⁸⁷ a část architektury, pravděpodobně veduty hradu, která svým pojetím může vzdáleně připomínat blatenskou vedutu.

Ačkoliv je zdejší pojetí krajiny odlišné, taktéž se, stejně jako na Blatné, rozšiřuje do prostoru.

Dalším shodným motivem je barevný vlys ve spodní části výmalby. V Hoferhausu se sice zachoval v mnohem lepším stavu, zato je ale mnohem chudší barevně, v podstatě se soustřeďuje pouze na hnědavé tóny barev. Oproti tomu se v blatenském sále objevuje řada červených a zelených lichoběžníkových útvarů, pod kterými navíc probíhá iluzivní draperie. Ve štyrském příkladu ale můžeme spatřit vícero detailů, jako jsou motivy květu se silnou konturou a seřazené v řadě za sebou.

V prostorách mezi nimi lze také spatřit siluety dalšího, málo čitelného motivu.

5.2.2 Otázka autorství

Blatenský cyklus je zahalen i další záhadou, kterou představuje jejich samotný autor. O tom, kdo jím mohl být, a odkud pocházel, panuje pouze pár názorů. Toto určení jistě znesnadňuje i špatný stav maleb. Nad autorstvím se v minulosti zamýšleli pouze dva historikové umění, a to Josef Krása a poté Karel Petrán. Nejprve se tedy zastavme u staršího názoru. Vzhledem k odlišné tématice maleb od domácího prostředí zastává Krása hypotézu, že i malíř musel pocházet odjinud: *„Ke slovu tu přišel malíř důvěrně sžitý s internacionální dvorskou výtvarnou kulturou.(...) Stylové znaky nejsou totiž tak vyhraněné, aby jednoznačně ukazovaly k jedné oblasti či malířské škole. Zdá se, že malíř byl zkušený dekoratér a prošel více středisky dvorského umění. Poměrně málo se tu uplatňuje formální aparát pozdní gotiky, alespoň v tom smyslu, jak je chápána ve střeoevropské oblasti.“*²⁸⁸

Svůj názor podporuje i poukázáním na způsob provedení výzdoby, který se více podobá tapisériím, a také na projevu cizích vlivů patrné především na oděvech postav. *„Malíř patrně vyšel z oblasti, do níž zasahoval burgundský dvorský styl.“*²⁸⁹ Kde se ale s tímto umělcem mohl pan Lev při svých cestách setkat, již neudává.

Na tuto otázku přináší zajímavou odpověď druhý historik umění. Ve své studii vyslovuje myšlenku, že tímto malířem by mohl být herold, kterého pan Lev dostal od

²⁸⁷. Ibidem, s. 18

²⁸⁸. viz Krása (pozn. 4), s. 279

²⁸⁹. Ibidem, s. 280

burgundského vévody v Bruselu, a který ho doprovázel na jeho dalších cestách a přišel s ním až zpět do Čech.²⁹⁰ Tuto skutečnost lze dohledat v Šaškově deníku, kde se o této postavě dozvídáme tyto informace: „*Osmnáctého dne po našem příchodu do Bruselu se pan Lev šel rozloučiti s vévodou, a když mu byl poděkoval za všechnu tu čest, která mu byla prokazována, poprosil vladaře, aby mu přidělil herolda, aby tím bezpečněji mohl procestovat jeho kraje. Vévoda na to odpověděl: (...) „Máme herolda, který pobýval již u všech křesťanských králů a zná sedmnácte řečí. Toho ti rádi dáme a přikážeme mu, aby tě věrně dovedl až do tvé vlasti. Až ti pak věrně poslouží a vrátí se k nám, pozná, že v nás má milostivého pána.*“²⁹¹

Jak víme, herold byl odborník na problematiku turnajů a heraldiku, a někdy zastával i roli soudce a rozhodčího. „*Svěřoval se jim úkol představit účastníky turnaje, sledovat různé fáze boje, komentovat předvedené hrdinské činy.*“²⁹² Mohl by ale středověký herold být i malířem a zároveň znát umění tapisérií a jejich dvorské motivy? Tomuto faktu by nasvědčovala skutečnost, že údajně ovládal sedmnáct řečí, což dokazuje jeho vzdělanost. Pokud bychom tento předpoklad přijali, vyvstávají jen další otázky: Mohl být malíř té doby skutečně takto vzdělaný? Neměli bychom proto znát jeho totožnost? V tomto období se umělci řadili na stejnou úroveň jako řemeslníci, a umění jako malířství se v té době nechápalo stejným způsobem jako dnes, ale zařazovalo se do tzv. *Artes mechanicae*, umění, které bylo rukodělné a naučitelné. Malířství tehdy nebylo nijak zvláštním oborem, ke kterému by byla potřeba intelektu, a ze stejného důvodu neznáme ani jména těchto umělců.

V neprospěch Petránovy teorie hovoří i skutečnost, že heroldi nezastávali vícero odlišných funkcí, nebo aby se přímo angažoval i do jim vzdálených oborů, jako je právě malířství.

Nad autorem blatenského cyklu se pozastavila i historička umění Milena Bartlová ve své knize *Poctivé obrazy*²⁹³, která ale zastává zcela odlišný názor, a blatenský cyklus připisuje vedoucímu malíři skupiny olomouckého oltáře sv. Kříže jako jeho pozdní práci.²⁹⁴

²⁹⁰ viz Petrán (pozn. 1), s. 54

²⁹¹ viz Šašek z Bífkova (pozn. 132), s. 42-43

²⁹² viz Flori (pozn. 31), s. 128

²⁹³ Milena Bartlová, *Poctivé obrazy: deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001

²⁹⁴ Ibidem, s. 368

Mistr této skupiny je známý spíše jako Mistr Rajhradského oltáře, který byl činný v první polovině 15. století. Tento umělec vyšel z formalistického českého slohu, které se objevilo kolem roku 1400. Byl obeznámen i s dílem mistra Třeboňského oltáře, avšak největší vliv na něj měl franko – vlámský naturalismus „ze kterého si ale pouze vybíral některé detaily, které přepracoval do svého stylu.“²⁹⁵ Ze stejné oblasti jej pravděpodobně ovlivnila i knižní malba, kterou převáděl do monumentálního malířství, čímž „geniálně tvoří inovace v pojetí prostoru obrazu, psychologii figur a dramatických narativních scén.“²⁹⁶ Mistru se připisuje několik děl, avšak jen rajhradská archa, podle které získal své jméno, je jeho jediným zachovalým dílem.²⁹⁷

Kvůli špatnému stavu blatenských maleb i odlišné ikonografii srovnává Bartlová pouze některé jejich části s malířovými pracemi. Nejprve našla shodu ve „výrazném typu hlav Devíti hrdinů v přilbicích ovinutých točenicí v porovnání s biřici na Nesení kříže a Ukřižování olomouckého oltáře“²⁹⁸ (viz Příloha XLVI, XLVII). Když se na tyto postavy podíváme blíže, zjistíme, že jisté shody lze skutečně nalézt. Jeden z hrdinů má např. velmi podobnou fyziognomii obličeje jako dráb z výjevu Nesení kříže stojící těsně před postavou Krista. Tato postava ale přesto vykazuje větší známky po individualizaci než blatenský rytíř. Stejně tak i přilbice se v obou příkladech mohou jevit podobně, liší se ale především jejich typ.

Další podobu našla v ženách v severovýchodním rohu místnosti s dámami, které doprovázejí sv. Helenu na Olomouckém oltáři a také s postavou císařovny na přední straně desky z Náměště²⁹⁹ (viz příloha XLVIII, XLIX), avšak vzhledem k poškození blatenské malby tato komparace již není možná. Lze poukázat pouze na podobný typ oděvu.

Také nápisové pásky mají podle badatelky nejbližší protějšek v Desce z Náměště a Svatojakubském oltáři.³⁰⁰ (viz Příloha L). Tyto pásky se na Blatné nejčitelněji objevují na výjevu s Devíti hrdiny, kde se otáčejí jen jedním směrem a tím tak kopírují tvary hlav rytířů, a také mají více záhybů. Podobné tendence vykazuje pouze páska na zadní straně Desky z Náměště, která se podobně prohýbá u těla císařovny Faustiny, ale není již

²⁹⁵. Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské: česká desková malba první poloviny XV. Století*, Praha 1946, s. 78

²⁹⁶. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/ZUR521/um/Mistr_Rajhradskeho_oltare_oltar.pdf, vyhledáno 16.7.2018

²⁹⁷. Kropáček, *Malířství doby husitské* (pozn. 296), s. 78

²⁹⁸. Bartlová, *Poctivé obrazy* (pozn. 294), s. 368

²⁹⁹. Ibidem

³⁰⁰. Ibidem

opatřena tolika záhyby. Na svatojakubském oltáři nápisové pásky často jen plují prostorem, a jejich složitější provedení lze spatřit jen na několika obrazech.

Ani typ písma, které je nejčitelnější na pásce na severní stěně, se s uvedenými příklady příliš neshoduje. Po formální stránce ale uvedené příklady s blatenskými malbami již nelze přesně komparovat kvůli jejich poškození. Dalo by se říct, že se zachovaly pouze v obrysech s náznaky stínování, a veškeré případné detaily, které by mohly být pro porovnání klíčové, jsou nenávratně pryč.

Poslední paralelu našla pro opevnění „Hradu lásky“, a to v pozadí na Stěti sv. Jakuba Svatojakubského oltáře. (viz Příloha LI). Na tomto příkladu lze, podobně jako na Blatné, spatřit hradby, které mají ale výraznější cimbuří, a také věže v pozadí mají zcela odlišný charakter. Celkově by se také dalo říct, že na oltáři je tento motiv proveden více realisticky, než je tomu u blatenské veduty.

I přes případné shody, které badatelka našla, se musíme vrátit ke Krásově tvrzení o rozdílném charakteru maleb od domácího prostředí, především ke skutečnosti, že *„poměrně málo se tu uplatňuje formální aparát pozdní gotiky, alespoň v tom smyslu, jak je chápána ve středoevropské oblasti.“*³⁰¹ Pokud by tedy jejich autor skutečně pocházel z Čech, neprojevil by se i na Blatné některé prvky typické proto toto prostředí? A proč by malby svým pojetím i přesto připomínaly spíše závěsné tapisérie? Byl to snad záměr objednavatele?

Na tyto otázky není snadné nalézt odpověď, protože se do dnešních dob nedochovaly žádné písemné doklady, které by nás o zadání tohoto jistě nelehkého úkolu informovaly. V dochovaných písemnostech neexistují ani žádné zmínky, které by mohly pomoci tuto skutečnost jakýmkoliv způsobem osvětlit. Zda se během staletí ztratily, anebo byly zničeny, ať záměrně či náhodou, se již nikdy nedozvíme, a blatenské malby tak i nadále zůstanou opředeny nejasnostmi.

³⁰¹. viz Krása (pozn. 4), s. 279

Závěr

Malby ve Starém paláci na zámku Blatná se stále potýkají s řadami nejasností nejen svým ikonografickým programem. Viděli jsme, že hlavním důvodem, který za jejich objasněním stojí, je především stav, ve kterém se malby nacházejí. Za největší pohromu můžeme považovat neodborné sejmutí, které proběhlo v 50. letech minulého století, a které mělo katastrofální následky. Vystává otázka, zda takto učinili jen nezkušení pracovníci, anebo se v té době ani netušilo, že by malý sál mohl pod vrstvami omítek skrývat poklad v podobě naprosto unikátní malířské výzdoby.

Tento zákrok byl pro malby natolik drastický, že jej ani restaurování v 70. letech 20. století nemohlo již zachránit, a z maleb zbyly jen fragmenty odkazující na tehdejší nádheru, kterými kdysi musely být. Podobným důvodem pro nečitelnost je samozřejmě také jejich degradace, která se s postupem času rozšiřovala.

V naší práci se nám bohužel nepodařilo nalézt původní restaurátorskou zprávu, která by jednotlivé zákroky detailněji přiblížila. Tento dokument je jistě opatřen i fotodokumentací, ve které by se mohly nacházet i takové snímky, které by zaznamenávaly stav maleb před restaurováním.

Bylo by tedy velice zajímavé tuto zprávu s doprovodnými fotografiemi nalézt a zjistit, zda se na chárání maleb nemohly podílet i některé materiály, které byly při odborném zásahu použity.

Také by jistě nebylo od věci staré snímky porovnat s dnešním stavem a zjistit tak, nakolik malby za uplynulou dobu degradovaly.

I přes tyto závažné problémy se přeci jen podařilo některé z výjevů úspěšně interpretovat. Téměř všichni badatelé se shodují na motivu s Devíti hrdiny, který se nachází na západní stěně, a dále pak se scénou turnaje a Samsonem a Dalilou na stěně jižní. Těmto zjištěním napomohla skutečnost, že jmenované motivy jsou celkem čitelné, a ve všech lze nalézt určitá vodítka, atributy či jiné znaky, které k těmto motivům odkazují. Např. výjev s Devíti hrdiny je díky svému ustálenému způsobu vyobrazování zcela evidentní, a panu Lvu jistě připomínal udatné činy hrdinů a smysl pro čest, kterých je třeba následovat. Jak jsme viděli, z největší pravděpodobnosti se tímto motivem nechal inspirovat v německých zemích, ačkoliv navštívil i Francii, místo, kde se Devět hrdinů objevilo nejprve v literatuře a až poté v umění.

Ačkoliv se scéna s turnajem zachovala fragmentálně ve dvou částech, byla natolik čitelná, aby ji bylo možné s jistotou rozpoznat a určit. Nasvědčují tomu nejen jasně

rozeznatelné zbraně, především kolby, ale také přilby některých aktérů, které svým tvarem jasně odkazují k takovým helmám, které se používaly pouze při těchto soubojích. Jinými ukazateli jsou i části zvířat, pravděpodobně koní, u kterých je patrné drahé ozdobné vybavení, jako jsou pokrývky, čabraka a také uzda s rolničkami. Takto vystrojeni reprezentovali svého jezdce právě při turnajích.

Tyto souboje se zrodily ve Francii kolem 12. století, které se zprvu příliš nelišily od skutečných bojů, ale brzy se transformovali do společenských slavností, ve kterých měli rytíři možnost ukázat své dovednosti. Kromě toho si jich díky jejich odvážným kouskům mohl povšimnout některý z bohatých pánů, a přijmout jej do svých služeb, anebo získat ruku jeho dcery.

Nové místo zaujali v turnajích ženy, které se jich mohli přímo účastnit, anebo různými způsoby podporovali rytíře a vyhledávali jejich společnost. V literatuře byli rytíři natolik zaslepeni láskou ke své paní, že splnili jakýkoliv její rozkaz, i kdyby byl jakkoliv nebezpečný nebo jinak nepříjemný.

Scéna se Samsonem a Dalilou je taktéž čitelná především díky atributu nůžek, které tato žena svírá ve svých rukou. Samson jí leží v klíně a jeho pramínky vlasů, které se proradná žena chystá ustříhnout, jsou také stále dobře čitelné.

Ostatní výjevy zaujímající celou východní a severní stěnu zůstávají stále nejasné, a názory na jejich interpretaci jsou proto velmi rozdílné. Tyto rozpory mají své opodstatnění ve dvou důvodech: tím prvním je poškození maleb, které se velmi projevilo především na severní stěně, a které tak interpretaci motivů značně ztěžuje. Druhou skutečností je fakt, že vyobrazené motivy nemají žádné specifické indicie, atributy či jiné znaky, podle kterých bychom mohli scény zařadit ke konkrétním příběhům, scénám aj. U maleb na východní stěně jsme se setkali s řadou rozdílných interpretací, kdy např. v dákách v pravém rohu byly spatřovány dvorní dámy, tři grácie z Paridova soudu, anebo dokonce tři dryády, které zároveň představovaly členky rodiny samotného Lva z Rožmitálu. Nejinak tomu bylo i na levé straně stěny, kde se měnily nejen interpretace, ale dokonce i pohlaví jednotlivých postav. Tyto malby, ačkoliv jsou zachovány v celkem drobném stavu, nám neukazují žádné konkrétní stopy, kterých bychom se při interpretaci mohli chytit a spolehlivě je tak zařadit. Zda se tedy jedná pouze o dvorskou společnost, protagonisty z Románu o růži v zahradě lásky, anebo se

jedná o konkrétní historické postavy, bude kvůli vyřčeným problémům těžké rozhodnout. Je ale také možné, že jejich správné určení na své odhalení stále čeká.

Severní stěna je kvůli poškození a malé čitelnosti nejhůře zachovaná, a její interpretace se proto jeví jako nejtěžší. Někteří badatelé se tomuto problému elegantně vyhnuli tím, že se jí ve svých studiích ani nezabývali, jiní byli odvážnější a spatřovali v ní rozdílné scény, jako byla Alegorie dobré vlády anebo cesta ke smrti. Téměř všichni ale vyslovili myšlenku, že je zde patrná lovecká scéna, čemuž nasvědčují barevné stopy připomínající jezdce a malé světlé skvrny zastupující lovnou zvěř. Pokud by se zde tato scéna skutečně objevovala, pravděpodobně neměla natolik veliký význam, protože je jedním z mnoha jiných vyobrazení, ale také jsou domnělé postavy velice malé.

Ačkoliv se poškození maleb se při interpretaci jeví spíše jako překážka, na druhou stranu poskytuje i velkou plochu pro takové interpretace, které lze využít ve svůj prospěch. Tato tendence je patrná u Jakuba Vítovského, který v narušených malbách dokázal spatřit věci, které jsou zde patrné jen při velké fantazii, a dokázal tak malby spojit v jeden úžasný celek. Byl natolik dobrý, že ve výmalbách rozpoznal takové výjevy, které se zde očividně ani nenacházejí, a na druhou stranu se nebál některé z nich vynechat, aby mu jeho interpretaci nijak nenarušovali.

Se snahou pokusit se vyličit celý ikonografický program se setkáváme ještě v příspěvku od Jana Dienstbiera, který ale musíme brát s rezervou, protože se v něm zabývá zcela odlišnou památkou. Nicméně jsou si náměty maleb v obou případech velice podobné, a tak do svého výkladového klíče zahrnul i malby v Blatné. Zda lze ale podobnou interpretaci, jejímž spojujícím motivem je moc žen nad muži, použít na řadu obdobných památek, si netroufáme říct, ačkoliv je to velice odvážné tvrzení.

I přes rozdílnost těchto dvou interpretací je třeba je brát ve velký potaz, protože jejich autoři byli mezi badateli jedinými, kteří se pokusili celkový ikonografický program objasnit. I přesto je ale potřeba vyčkat na výsledky bádání druhého badatele, a teprve poté se jimi detailně kriticky zabývat.

I když máme z celkového významu maleb pouze některé části, další významnou skutečností pro jejich objasnění je další tvrzení historiků umění, a sice že malby se svým charakterem více blíží tapisériím, nežli nástěnné malbě, a z tohoto důvodu usuzují nejen fakt, že se danými motivy musel pan Lev jakožto jejich objednavatel nechat inspirovat při své cestě do zahraničí, ale že i jejich autor musel pocházet z ciziny.

Někteří badatelé se k malbám pokoušeli nalézt konkrétní analogie, a v naší práci jsme hledali tapisérie s obdobnými motivy, abychom tento argument podpořili. Většina badatelů spatřovala v malbách výjevy, které se pojí s Frau minne, personifikací dvorské lásky. Ačkoliv jsme v práci tento problém do detailu rozvedli a přiblížili, její vyobrazení jako střelkyni s lukem jsme nenalezli ani v tapisériích, ani v malbách, i když prokazatelně existuje. V dalším bádání by tedy bylo dobré se na tento motiv více zaměřit a pokusit se najít kompozičně i tématicky shodné motivy s blatenskými střelkyněmi. Tím by se mohl objevit nejen další inspirační zdroj pana Lva, ale také poodhalit další část z celkové ikonografie a její význam.

Skutečnou překážku v dalším bádání ale představuje samotný autor výmalby. Jelikož neexistují žádné dobové záznamy, ze kterých bychom se mohli o objednání maleb, či jen o zmínkách tohoto aktu dočíst, nejsme si jisti, zda bude vůbec možné nalézt uspokojivé odpovědi. Pro objasnění budou muset postačit samotné malby a jejich charakter, který lze porovnávat s některými uměleckými díly, tak jak to provedla Milena Bartlová. Kvůli jejich zachovanému stavu lze ale jen těžko soudit, zda se na některých místech nachází natolik rozpoznatelný rukopis, který by mohl alespoň poukázat na směr či lokalitu daného malíře.

Veškeré problémy s interpretacemi blatenských maleb jsou tedy spojeny především se stavem, ve kterém se nacházejí, a z tohoto důvodu by bylo dobré se jimi dále zabývat v co nejbližší době.

Motivem pro další zkoumání může být i skutečnost, že malby se už pravděpodobně nedočkají žádného restaurátorského zákroku, a tak mohou postupem času degradovat natolik, že toto bádání nebude již možné. Tomuto destruktivnímu procesu mohou samozřejmě napomáhat i podmínky vzduchu a teploty, které v sálu panují, a proto by nebylo od věci je řádně zkontrolovat, a v případě jakékoliv výchyly od normy je dát do pořádku, aby zůstaly zachovány nejen pro budoucí historiky umění, ale i pro širokou veřejnost.

Seznam použité literatury

- Bártlová Milena, *Poctivé obrazy: deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001
- Dienstbier Jan, *Marná a pomíjivá láska*, Umění LXV, č.1, 2017
- Dvořáčková - Malá Dana, *Přemyslovský dvůr: život knížat, králů a rytířů ve středověku*, Praha 2014
- Fišerová Eva, *Ilustrovaná encyklopedie odívání: od tógy po krinolínu*, Bratislava 2009
- Flek Alexandr, *Bible: překlad 21. století*, Praha 2009
- Flori Jean, *Rytíři a rytířství ve středověku*, Praha 2008
- Goff Jacques Le, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002
- Hall James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991
- Homolka Jaromír, *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1984
- Huizinga Johan, *Podzim středověku*, Jinočany 1999
- Kesner Ladislav, *Vizuální teorie: současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005
- Klučina Petr, *Zbroj a zbraně: Evropa 6.-17. století*, Praha 2004
- Kotlářová Simona, *Páni z Rožmitálu*, České Budějovice 2008
- Krása Josef, *Dějiny českého výtvarného umění (I/2)*, Praha 1984
- Kropáček Pavel, *Malířství doby husitské: česká desková malba první poloviny XV. Století*, Praha 1946
- Křížek Leonid, *Encyklopedie zbraní a zbroje*, Praha 2003
- Kuthan Jiří, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první. Král a šlechta*, Praha 2010
- Kuthan Jiří, *Stavební dílo a mecenát Lva a Zdeňka Lva z Rožmitálu*, Sborník Národního muzea v Praze, Řada A – Historie, sv.61, č.1-2, 2007
- Kybalová Ludmila, *Dějiny odívání, středověk*, Praha 2001
- Lorris Guillaume de, *Román o růži*, Praha 1977
- Máchal Hanuš, *Nákres slovanského bájesloví*, Praha 1891
- Pechová Olivia: *Alois Martan, Restaurování maleb*, Strakonice 1977
- Petrán Karel, *Sborník k 750. výročí v Blatné*, Blatná 1985
- Pohanka Henry, *Heraldika v souvislostech*, Praha 2013
- Rolf Toman, *Gotika: architektura – plastika – malířství*, Praha 2000
- Rulíšek Hynek, *Postavy, atributy a symboly: slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005

Seidel – Zander Jutta, *Der Spielteppich im Kontext profanner Wanddekoration um 1400*, Norimberk 2010

Stanovská Sylvie, *Hle, již v mém srdci vstává den. Antologie německé dvorské lyriky 12.-14. století*, Praha 2009

Šašek z Bříkova, *Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa*, Praha 1974

Vítovský Jakub, *Pozdně gotické nástěnné malby, Pět lidských věků v zámku Blatná*, Zprávy památkové péče, Ročník 61, č.4, Praha 2001

Wyss Robert, *Die neun Helden*, Zeitschr. F. Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte 17, 1957

Zamarovský Vojtěch, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1996

Ostatní zdroje

<http://www.sundaris.cz/psaltery.php>, vyhledáno 15.5.2018

https://en.wikipedia.org/wiki/Frau_Minne, heslo Frau minne, vyhledáno 10.7.2018

. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Minnesang>, heslo Minnesang, vyhledáno 11.7.2018

<https://khanovaskola.cz/video/13/106/2366-lorenzetti-alegorie-spravedlive-vlady-a-dusledky-dobre-a-spatne-vlady-1337-40>, vyhledáno 15.7.2018

https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/ZUR521/um/Mistr_Rajhradskeho_oltare_oltar.pdf, vyhledáno 16.7.2018

<https://slovník-cizich-slov.abz.cz/>

Anna Hojková, *Oděv jako výraz moci a hierarchií od konce 14. do konce 15. století. Komparace vývoje v českých zemích a Burgundsku*, Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2012

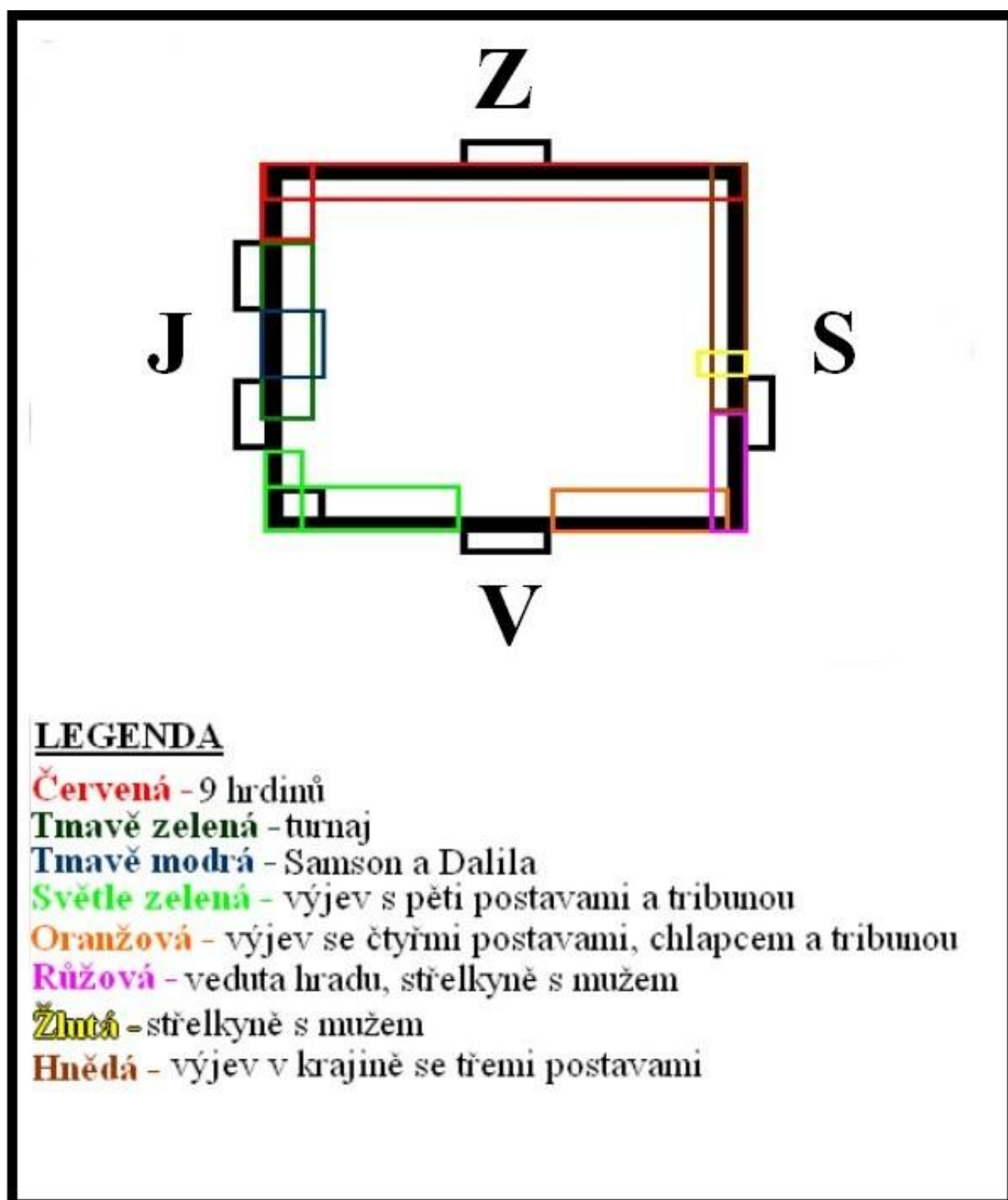
Veronika Kubová, *Motivy dvorské lásky v dílech Cligès a Román o Růži*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2010

Seznam příloh

- I. Orientační plán malého sálu na zámku Blatná
- II. Devět hrdinů, západní stěna, foto: Julie Kamenská
- III. Devět hrdinů, jižní stěna, foto: Julie Kamenská
- IV. Devět hrdinů, roh západní stěny, foto: Julie Kamenská
- V. Postava v rohu západní stěny, foto: Julie Kamenská
- VI. Turnaj, jižní stěna, pravá část, foto: Julie Kamenská
- VII. Turnaj, jižní stěna, levá část, foto: Julie Kamenská
- VIII. Samson a Dalila, jižní stěna, foto: Julie Kamenská
- IX. Výjev se třemi postavami a tribunou, pravý roh východní stěny, foto: Julie Kamenská
- X. Dvě postavy, jižní roh sálu, foto: Julie Kamenská
- XI. Výjev se čtyřmi postavami, chlapcem a tribunou, levý roh východní stěny, foto: Julie Kamenská
- XII. Veduta hradu, střelkyně s mužem, severovýchodní roh sálu, foto: Julie Kamenská
- XIII. Střelkyně s mužem, detail
- XIV. Výjev v krajině se třemi postavami, severní stěna, foto: Julie Kamenská
- XV. Kůň, severní stěna, detail
- XVI. Střelkyně s mužem, severní stěna, detail
- XVII. Pracující lidé, severní stěna, detail
- XVIII. Čtyři postavy, severní stěna, detail
- XIX. Špaleta jižního okna, foto: Julie Kamenská
- XX. Špaleta severního okna, foto: Julie Kamenská
- XXI. Špaleta severního okna, detail
- XXII. Tabulky s erby Devíti hrdinů ve francouzských, německých a švýcarských zemích
- XXIII. Ukázka burgundské módy, miniatura z románu *Čtyři synové Aymonovi*, 15.století
- XXIV. Básník u Narcisovy studny – výřez, rukopis ze 14. století, Biblioteca de la Universidad ve Valencii
- XXV. Ambogio Lorenzetti, alegorie Dobré vlády a jejích důsledků v Paláci Pubblico v Sieně, 1335-40
- XXVI. Tapisérie La promenade z cyklu *Vie Seigneurale*, 1. čtvrtina 16. století, Musée Cluny, Paříž

- XXVII. Palác královny jany v Sorgues, 2. polovina 14. století
- XXVIII. Legenda o pokladu, převzato z: Jakub Vítovský, *Pozdně gotické nástěnné malby, lidských věků v zámku Blatná*, str. 89, *Zprávy památkové péče*, Ročník 61, číslo 4, Praha 2001, s.90, pozn.č.4, přeložil Michael Sidun
- XXIX. Erhart Schoen, dřevoryt ke skladbě Hanse Sachse, 1534
- XXX. Zákoník lásky od Andrease Capellana, převzáno z: Dvořáčková - Malá Dana, *Přemyslovský dvůr: život knížat, králů a rytířů ve středověku*, Praha 2014, s.127
- XXXI. Dvě střelkyně, severní stěna, detail
- XXXII. Frau minne, nástěnná malba, Curych, kolem roku 1400
- XXXIII. Caspar von Regensburg, Síla frau minne, dřevořez, 15. století
- XXXIV. Tapisérie se scénou z Románu o růži, Tournai, okolo roku 1465
- XXXV. Hostina ve stánku frau minne, tapisérie s dobytím rytířského hradu, Štrasburk, okolo roku 1420, levá část
- XXXVI. Útok a obrana rytířského hradu, tapisérie s dobytím rytířského hradu, Štrasburk, okolo roku 1420, pravá část
- XXXVII. Fragment tapisérie s frau minne na trůně, Řezno, okolo roku 1410/20
- XXXVIII. Frau minne při šachové hře mezi milostnými páry, tapisérie, basilej, mezi lety 1470-80
- XXXIX. Devět hrdinů, hanzovní sál, radnice v Kolíně nad Rýnem, 1360-70
- XL. Devět hrdinů, La Manta, jižní Tyrolsko, 1. polovina 15. století
- XLI. Jelení pokoj v Avignonském paláci, Francie, 1343
- XLII. Jelení pokoj, scéna s rybolovem, detail
- XLIII. Hrad Pietro v Callianu, síň sala del Giudizio, lovecká scéna, detail
- XLIV. Hrad Pietro, síň sala del Giudizio, dekorativní výmalba
- XLV. Výzdoba Hoferhausu, Bad Aussee, Štýrsko
- XLVI. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář, Nesení kříže, 1. polovina 15. století
- XLVII. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář, Ukřižování, 1. polovina 15. století
- XLVIII. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář, Nalezení a zkoušení sv. kříže, 1. polovina 15. století
- XLIX. Mistr Rajhradského oltáře, Deska z Náměště, Umučení sv. Apoleny
- L. Mistr Rajhradského oltáře, Deska z Náměště, Umučení sv. Kateřiny
- LI. Svatojakubský oltář, stěti sv. Jakuba

Přílohy



Příloha I. Orientační plán malého sálu na zámku Blatná



Příloha II. Devět hrdinů, západní stěna, foto: Julie Kamenská



Příloha III. Devět hrdinů, jižní stěna
foto: Julie Kamenská



Příloha IV. Devět hrdinů, roh západní stěny
foto: Julie Kamenská



Příloha V. Postava v rohu západní stěny, foto: Julie Kamenská



Příloha VI. Turnaj, jižní stěna, pravá část, foto: Julie Kamenská



Příloha VII. Turnaj, jižní stěna, levá část, foto: Julie Kamenská



Příloha VIII. Samson a Dalila, jižní stěna, foto: Julie Kamenská



Příloha IX. Výjev se třemi postavami a tribunou, pravý roh východní stěny, foto: Julie Kamenská



Příloha X. Dvě postavy, jižní roh sálu, foto: Julie Kamenská



Příloha XI. Výjev se čtyřmi postavami, chlapcem a tribunou, levý roh východní stěny, foto: Julie Kamenská



Příloha XII. Veduta hradu, střelkyně s mužem, severovýchodní roh sálu, foto: Julie Kamenská



Příloha XIII. Střelkyně s mužem, detail



Příloha XIV. Výjev v krajině se třemi postavami, severní stěna, foto: Julie Kamenská



Příloha XV. Kůň, severní stěna, detail



Příloha XVI. střelkyně s mužem, severní stěna, detail



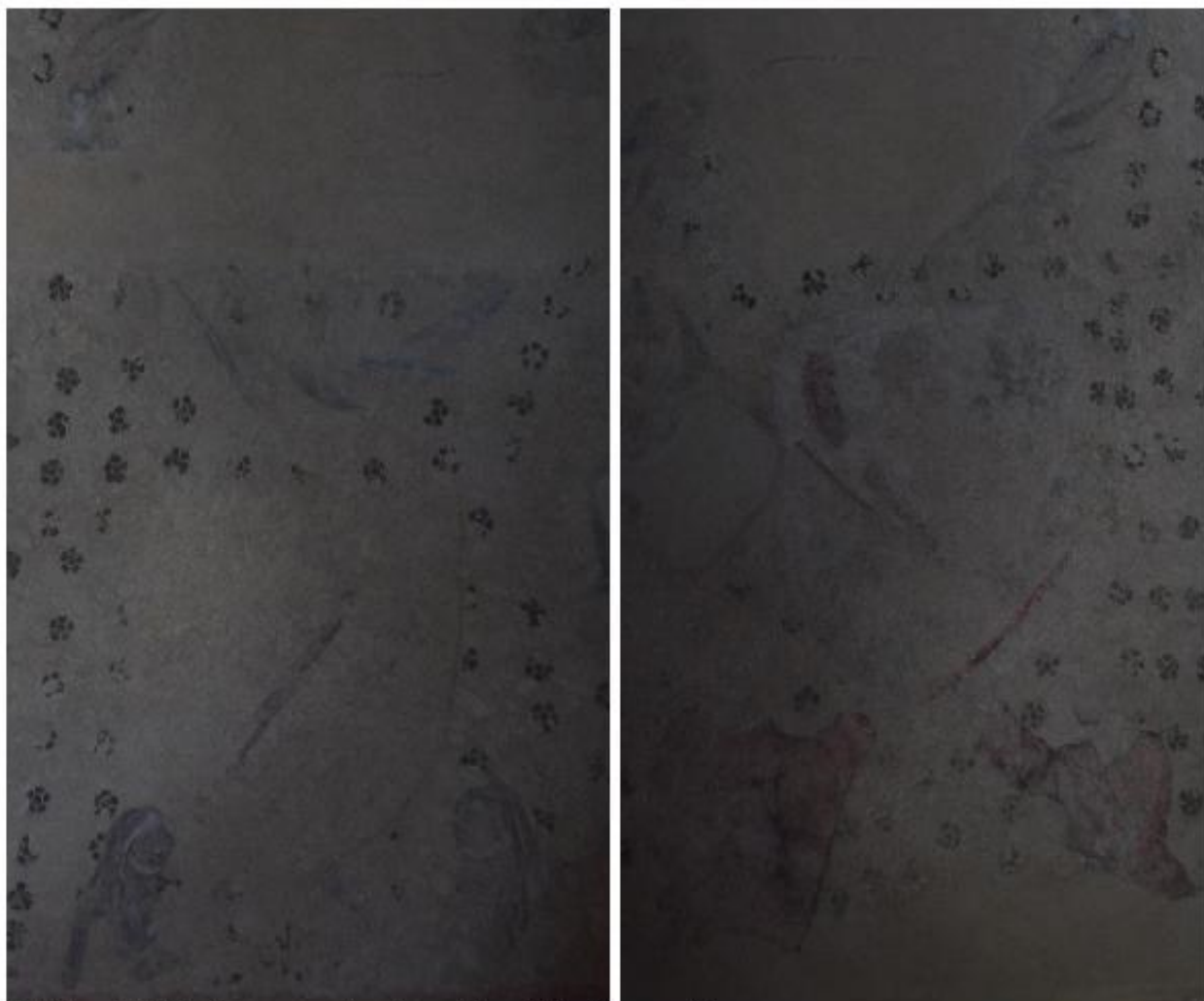
Příloha XVII. Pracující lidé, severní stěna, detail



Příloha XVIII. čtyři postavy, severní stěna, detail



Příloha XIX. špaleta jižního okna
foto: Julie Kamenská



Příloha XX. špaleta severního okna, foto: Julie Kamenská



Příloha XXI. špaleta severního okna, detail

Příloha XXII. Tabulky s erby Devíti hrdinů ve francouzských, německých a švýcarských zemích, převzáno z: Wyss Robert, *Die neun Helden*, Zeitschr. F. Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte 17, 1957, přeložil Zdeněk Wolf

Erby devíti hrdinů ve francouzské umělecké oblasti

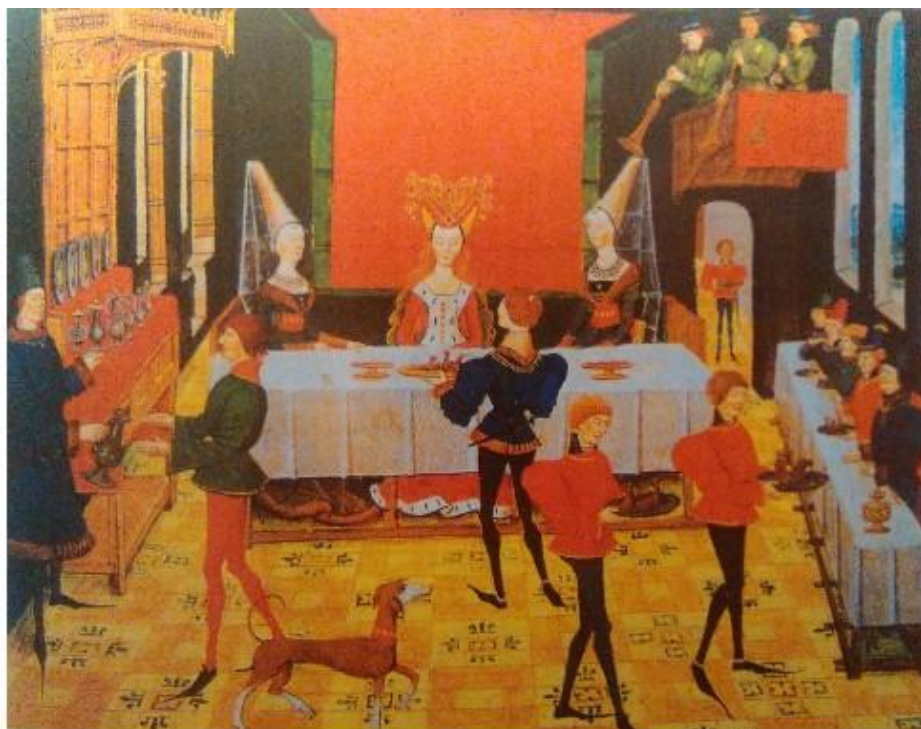
	Juda Makabejský	Král David	Josua	Alexandr Veliký	Hektor	Julius Caesar	Král Artuš	Karel Veliký	Gottfried von Bouillon
New York Metropolitní muzeum Koberce kol. 1385-95		Harfa	Bazilišek	Na židli sedící lev s mečem		Dvojitá orlice	Tři koruny		
<i>Chevalier errant</i> 1394	Havran	Harfa	Bazilišek	Stojící lev s halapartnou	Na židli sedící lev s mečem	Dvojitá orlice	Tři koruny	Polcený vpředu: orlice Vzadu: lilie	Jeruzalémský kříž, v rozích 4 malé kříže
La Manta, nás. Malba 1420	Bazilišek	Harfa	Havran	Na židli sedící lev s halapartnou	Na židli sedící leopard s mečem	Dvojitá orlice	Tři koruny	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	Jeruzalémský kříž, v rozích 4 malé kříže
„L'Histoire des neuf preux et preuses“	Dva havrani nad sebou	Harfa	Bazilišek na šachovém poli	Na židli sedící lev s halapartnou	Dva lvi stojící ve stejném směru	Dvojitá orlice	Polcený vpředu: Matka boží vzadu: tři koruny nad sebou	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	Polcený vpředu: jeruzalémský křížovouv zadu: břevno a skřížená liliová žezla
Erbovní kniha Gilla de Bouviera, 1450	Dva havrani nad sebou	Harfa	Bazilišek na šachovém poli	Na židli sedící lev s halapartnou	Dva naproti sobě stojící lvi	Dvojitá orlice	Polcený vpředu: matka boží s dítětem vzadu: tři koruny nad sebou	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	Polcený vpředu: jeruzalémský křížovouv zadu: břevno a skřížená liliová žezla

Erby Devíti hrdinů v německé umělecké oblasti

	Juda Makabejský	Král David	Josua	Alexander Veliký	Hektor	Julius Caesar	Král Artuš	Karel Veliký	Gottfried von Bouillon
Kolín, radnice, soch. Díla kol. 1360-70	Bazilišek	Nelze rozpoznat	Stoupající lev s lidským obličejem	vůl	Tři volské hlavy	Tři zvony	Dvojitá orlice (pravá pol. Není vidět)	Dvojitá orlice (pravá pol. Není vidět).	Dělený nahoře: rostoucí lev dole: kosočtvercová stuhová předloha
Lüneberg, skleněné okno, 1420	Bazilišek	Harfa	Stoupající lev s židovským kloboukem	Tři zvony	Dva proti sobě stojící lvi	Dvojitá orlice	Tři koruny	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	Polcený čtyřlískový kříž
Braunschweig, kašna na náměstí, 1408	Losí hlava	Pentagram	Oštěp	Rozpůlný štít	Velbloud	Bazilišek	Okřídlené zvíře s hlavou a drápy orla a tělem lva	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	
Dřevoryt od hanse Burgmaira, 1519	Lev s lidským obličejem a židovským kloboukem	Harfa	Tři volské hlavy	Okřídlené zvíře s hlavou a drápy orla a tělem lva	Břevno se třemi chodidly s drápy, nahoře a dole poseté čtyřlístky	Dvojitá orlice	Tři koruny	Polcený vpředu: orlice vzadu: lilie	Jeruzalémský kříž, v rozích 4 malé kříže

Erby Devíti hrdinů ve Švýcarsku

	Juda Makabejský	Král David	Josua	Alexander Veliký	Hektor	Julius Caesar	Král Artuš	Karel Veliký	Gottfried von Bouillon
Sion Hrad Valeria Okolo roku 1450	Baziliška	Harfa	Slunce	Stojící lev	?	?	Polcený Vpředu: tři koruny nad sebou Vzadu: Matka Boží s Jezulátkem	Polcený Vpředu: orlice Vzadu: ?	Polcený Vpředu: Kristův hrob, převýšen trnovou korunou Vzadu: ?
Basilej Hist. Muzeum Eberlerů v koberec Okolo roku 1470 – 90	Stojící lev s lidským obličejem a židovským kloboukem	Harfa					Tři koruny	Polcený Vpředu: Orlice Vzadu: lilie	Polcený Vpředu: Jeruzalémský kříž Vzadu: břevno
Näfels Freulerů v palác Kamna 1647	Stojící lev	Harfa	Tři volské hlavy	Okřídlené zvíře s hlavou a drápy orla a tělem lva	Břevno pokosem, uvnitř tři chodidla s drápy a nahoře a dole poseto jetelovými listy	Dvojitá orlice			



Příloha XXIII. Ukázka burgundské módy. Miniatura z románu Čtyři synové Aymonovi, 15. století



Příloha XXIV. Básník u Narcisovy studny - výřez, rukopis ze 14. století, Biblioteca de la Universidad ve Valencii



Příloha XXV. Ambrogio Lorenzetti, alegorie Dobré vlády a jejích důsledků
v Paláci Pubblico v Sieně, 1335-40



Příloha XXVI. Tapisérie La Promenade z cyklu Vie Seigneurale, první čtvrtina 16. století,



Příloha XXVII. Palác královny Jany v Sourgues, 2. polovina 14. století

Příloha XXVIII. Legenda o pokladu, převzato z: Jakub Vítovský, *Pozdně gotické nástěnné malby, lidských věků v zámku Blatná*, str. 89, *Zprávy památkové péče*, Ročník 61, číslo 4, Praha 2001, s.90, pozn.č.4, přeložil Michael Sidun

Maxmilian Franz MILLAUER: *Böhmens Denkmahle der Tempelherren (Pomníky Templářů v Čechách – pozn. překl.)*, Praha 1822, str. 27-28: „Nahoře jsme viděli, že také Blatná v Čechách, je uváděna a považována za bývalé sídlo Templářů. Je potvrzeno, že v jídelním sále tamního zámku byla ještě v minulém století k vidění velká templářská nástěnná malba. Ztělesňovala temný a kamenitý hvozd, v jehož popředí se nacházeli Templáři, zahaleni do svých plášťů s červeným křížem. Před nimi šel mouřenín. S obličejem otočeným směrem vzad k nim, držel v levé ruce svítilnu, která výborně osvětlovala velký přilehlý kámen: a ukazoval taktéž na něj ukazováčkem své pravice. Asi před padesáti lety, tedy okolo roku 1770, prozkoumal tuto stěnu jeden tamní úředník kanceláře, který se teprve krátce předtím stal jejím zaměstnancem: zjistil, že je na nejosvětlenějším kamenu dutá: otevřel ji a další den se pokusil prozkoumat to, co objevil. Díra, která byla ve stěně objevena, měla být údajně tak veliká, že by v ní byla bývala mohla být docela lehce uskladněna polovina mázu obilí. Změny, které byly v tomto zámku realizovány zhruba 30 let, nás oloupily také o zbytek onoho pomníku, nechť jsou tedy s ním od té doby spojeny pouze nejasnosti.“

* text je citací z knihy vydané roku 1822, a to v původním znění, tedy ve staroněmčině – pozn. překl.

Die eytel vergengklich freudt vñ wollust diser welt.



Eins mal lag ich nach mitz nacht
 Und mein ganz leben dancende
 Wie oft man glücklich sich der werket
 Und mit sein freude nie wer befüet
 Als man doch in man in der zeit
 Sonder in aller tranngre
 Mein zeit verzert her bis her
 Das sich mein hertz ehñ in schmer
 Man eigne hat si zu verfluchen
 Gedachte o das ich mische verachtet
 Freudt vñ wollust in meinen tagen
 Das ich doch auch davon hinde sagten
 In dem gedanken ich entmachet
 Und war in süßen traum entucktet
 In dem süßen gedachte mich
 Wie zu mir ein die sich züglück
 Ein Iddich gehönders wach
 Geschmalet wurde jr ganzer lieb
 Rechte als ein kesseln gezeit
 Ganz engelich gelimastet
 Und hat zuvor flügel in dem rüch
 Die trat mit zu und wunscht mir glück
 Und sprach wollustich bin gemack
 Frau Voluptas zu die gesane
 Dein tranngre hertz zuerquicken
 Mein süßes wach dich lasten anplücken
 Vor freuden sprang ich auffentpore
 Ich folgt jr nach si gieng mit vor
 Für einen wald und stiet mich
 In einem perg zu wunsamlich
 Zu dreier wol erantzen pfosten
 Dar ob da stund mit dieser worten
 Alle ding die sein Gottes wurd
 Darumb bin ich derseiden perck
 Durch die pfosten gieng wir ein
 Aufwartz ges perg da mit erchein
 Ein wol gestadte stunde Vesten
 Vnrechtich doch ganz nach dem pesten
 Das quader stiet mit süßen Zinnen
 Erant nach wunslich den sinnen
 Ein scherplich der perg war nach


Der ich kam vber schon hant
 In einem hag vñ jagen schon
 Kingwas hier si mich vñ den plon
 Durch wolch wenslich zippa we nard
 Kofin vñ mandel auch daneben
 Murgonar spül daniel sagten
 Pommananen aufgrünen swolgen
 Solt ich der fogel sas gedn
 Der perg war allen halben ges
 Von wangen lilgen vñ von blumen
 O war mische all se vber sinnen
 Darin erglantz die lieche Sinnen
 Vñ sach ich der quillenden prunnen
 Mit süße weasir vber wällen
 Zu reden hartlich von dem allen
 Daracht mich der perg in aller weis
 Sein das süßes jüdisch paradies
 Wol all fründe so waltman was
 Frau wollust sprach wie gile die das
 Ich sprach wol o mische ich auch süßen
 Die purg si sprach das sol geschoben
 Und stiet mich auffwartz darfir
 Sinnen durch ein eyserne thür
 Mit engel schlossen wol verwart
 Die purg war nach der stiet ant
 Gewölde vor stiet zu pfeiden
 Mit süßen anplich vnerschiden
 Gemachsam gewalzig stant und vest
 Das ich mit ambest mich vor wost
 Da her si Lucitas erant
 Oben heumt ich auch erschaut
 Vnalt haubndix arme hangen
 Nach dem kam wir aufwartz gegangen
 Zu einem kömmlichen sal
 Vol edler Geste liberal
 Gestat zu freudenreicher stant
 Vñ Doppiden alte gessonj
 Mieren ein süßliche ledung
 Ada mit großer Reuerung
 Wunden die Gest zu tisch geseit
 Als mich Frau wollust zu leit

Seit vnter andern auch zu tisch
 Lustrog man Wolbet vñ güt sich
 Bist ich gebuand mit übersewal
 Als wens diewens abent mal
 Zu Tisch man diene vñ Hofiert
 Mit Sauten sol vñ gieng quunert
 Entanens auch wo Mammerey
 Und es spilet die est parbey
 Ein ernst affen trawne Dragdy
 Die ande ein süßliche Comedy
 Mit dem das mal geendet war
 Aufstunde die Adeliche schar
 Aufstung ein süßen Walschen tanz
 Eins charle spilet vñ wunsten schwarz
 (Erlich) abgieng in den garten
 Ich gieng mit Frau wollust der zarten
 Aufwartz süßschawen die fest
 Da zarter si mit die aller pesten
 Gemach darin Samstid vñ wet
 Geschmack zu Kantencher ler
 Gewandt vñ Kennat manchaley
 Auch ein nestliche Liberty
 Auf dem gesims sach ich vil possen
 Auf Glocken spoye häußlich gegossen
 Arlich gemil alter geschichte
 So mancherlay das ich si nicht
 Erklen kam als sich gepert
 Frau wollust mich noch höher stiet
 In dem wol erantzen Schloss
 Da ich jant güt gewalig geschoss
 Mit hand gleich zu der woch auch jant
 Erst stiet si mich auff an die zinnen
 Zaygt mit herab auff weytzen platz
 Der stiet ein überstüßing schar
 Da sach ich in dem garten nyder
 Das volck kergwycen hat vñ wyder
 Ein par sach ich mit schwarzen Siemen
 Wolgerist einander ab tonnen
 Dort sach ich wol lassen da spüngen
 Se Jochen henschossen vñ ragen
 Auch sach ich vnder vñ der perg

(Lich nach heigen dem Weyberg
 Süßen sach wir vñ vogel süßen
 Herlieb bey heronlich wir süßen
 In Bolen püchten sich emeyen
 Eins thals die traten singent eyen
 In Borna alle freud auß erbe
 War da : was menslich hertz begerde
 Darnach Frau wollust mit der hande
 Zaygt mir bei in süß Jüsten Lande
 Do sach ich perg dort süßler weider
 Ein paum guten vñ dort panfölder
 Leben ein plümen weide weissen
 Darin ein süßwech wasser süßen
 Gem nydungang sach ich mit sat
 Epant ein Zeyfliche stat
 Die alle erzt ich auß das stiet
 Man hertz in freuden über stiet
 In dem Jüdel vñ holoctin
 Sach ich die Kayserchen docten
 Sach von mir schwingen in die löst
 Da ich gar heimglich nach rüßt
 In dem schuck in ich auffwachte
 Da war die stiler fochsam made
 Ob mir vñ war der freuden traum
 Verschunden als ein wasser schaum
 Do dacht ich mit wie gar vergesslich
 Sind jüdisch wollust übersewen dlich
 Rechte wie ein schant an einer wende
 Wie König Salomon bekrone
 Nach dem er zeit all wollust her
 Seyt er si eytel vñ ganz ler
 Vnbestorbig vñ vnstetlich
 Menschliche gemüß auß die auch etlich
 Phlosophen truben den spot
 Darumb o mensch wende dich zu Gott
 Von dem jugenglich jüdischen
 Wollustens auß zu den hemschen
 Da erug freude die plü vñ wach
 Wunsche du vñ Lidenberg G. Sachs.
 Geduckte zu Nürnberg Chuffoff Jol

Priloha XXIX. Erhart Schoen, dřevoryt ke skladbě Hanse Sachse, 1534

PRAVIDLA LÁSKY ANDREASE CAPELLANA

- 
- 
- I. *Láska není odepřena ani osobám v manželském svazku.*
 - II. *Kdo nežárli, není schopen milovat.*
 - III. *Nikdo nemůže být nucen k tomu, aby miloval dvě osoby zároveň.*
 - IV. *Je známo, že láska buď roste, nebo ochabuje.*
 - V. *Vynucovat si lásku od protějšku je nechutné.*
 - VI. *Muž je schopen lásky až jako zcela pohlavně zralý.*
 - VII. *Pozůstalé ženě je předepsáno dvouleté období smutku po milované osobě.*
 - VIII. *Láska nemá být odepřena nikomu, ledaže by se sám rozhodl zřít se jí.*
 - IX. *Nikdo nemůže milovat jinak, než že podlehne síle citu.*
 - X. *Láska nikdy není domovem tam, kde sídlí lakota.*
 - XI. *Nesluší se milovat osobu, se kterou bychom se styděli uzavřít sňatek.*
 - XII. *Opravdu milující nezatouží po objetí jiné osoby, než je jeho milenka.*
 - XIII. *Láska, o které si štěbetají vrabci na střeše, obvykle nemá trvání.*
 - XIV. *Snadná přístupnost činí lásku opovržením hodnou, nedostupnost vzácnou.*
 - XV. *Každý milující při pohledu na svou lásku obvykle zbledne.*
 - XVI. *Při spatření milované osoby se srdce milujícího zachvěje.*
 - XVII. *Nová láska zapuzuje starou.*
 - XVIII. *Sama ctnost činí dotyčnou osobu hodnou lásky.*
 - XIX. *Jestliže láska ochabuje, rychle se vytrácí a zřídka kdy se obnoví.*
 - XX. *Milující je vždy zmitán úzkostí.*
 - XXI. *Mocná žárlivost je vždy předzvěstí láskyplného citu.*
 - XXII. *Žárlivost, vzbuzená podezřením milence, ještě více podněcuje jeho lásku.*
 - XXIII. *Koho sužují myšlenky na milovanou osobu, méně spí a jí.*
 - XXIV. *Mysl milující osoby se zaobírá každíčným skutkem osoby milované.*
 - XXV. *Opravdu milující myslí jen na dobro milované osoby a na to, jak by ji potěšil.*
 - XXVI. *Milující nedokáže své lásce cokoli odepřít.*
 - XXVII. *Milenci se nedokáží nabažit vzájemného laskání.*
 - XXVIII. *Vlažná odezva milence vzbuzuje u jeho protějšku podezření na nevěru.*
 - XXIX. *Ten, kterým příliš cloumá chťič, zpravidla nemiluje doopravdy.*
 - XXX. *Opravdu zamilovaný v myšlenkách dlí u své lásky i ve chvílích, kdy tato není přítomna.*
 - XXXI. *Nic nebrání tomu, aby jednu ženu milovali dva muži nebo dvě ženy milovaly jednoho muže.*

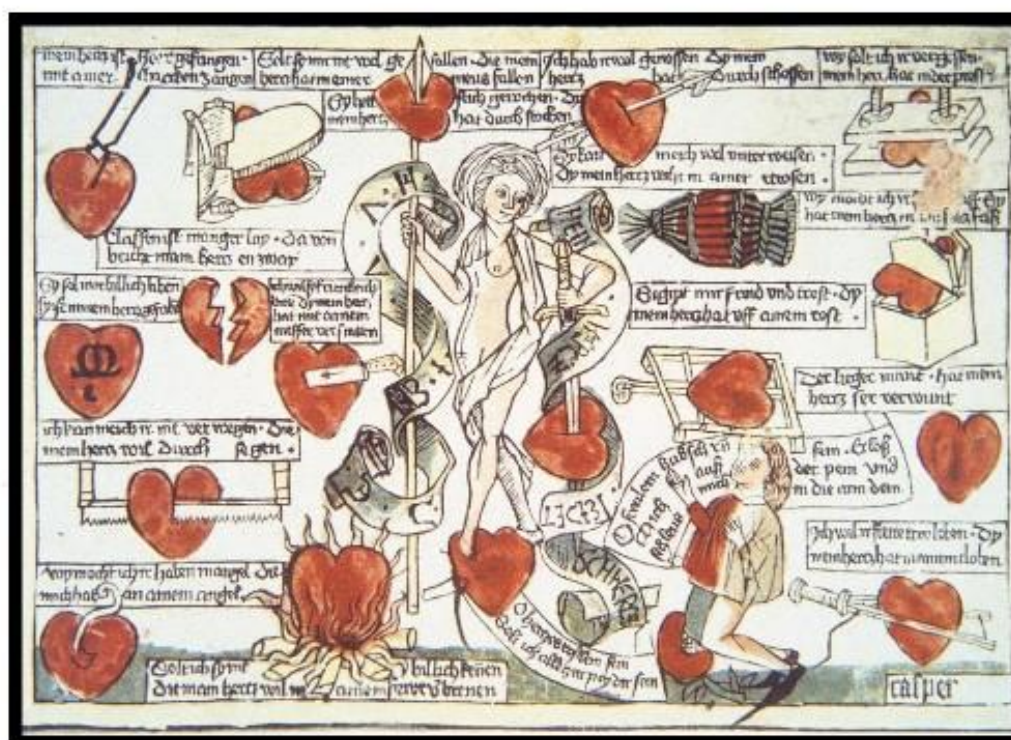
ANDREAS AULAE REGIAE CAPELLANUS,
De amore Libri tres, s. 496–505.
Překlad Lenka Blechová.



Příloha XXXI. Dvě střelkyně, severní stěna, detail



Příloha XXXII. Frau minne, nástěnná malba, Curych, kolem roku 1400



Příloha XXXIII. Caspar von Regensburg, Sıla frau minne, dřevořez, 15. století



Příloha XXXIV. Tapisérie se scénou z Románu o růži, Tournai, okolo roku 1465



Příloha XXXV. Hostina ve stánku frau minne, tapisérie s dobytím rytířského hradu, Štrasburk, okolo roku 1420, levá část.



Příloha XXXVI. Útok a obrana rytířského hradu, tapisérie s dobytím rytířského hradu, Štrasburk, okolo roku 1420, pravá část



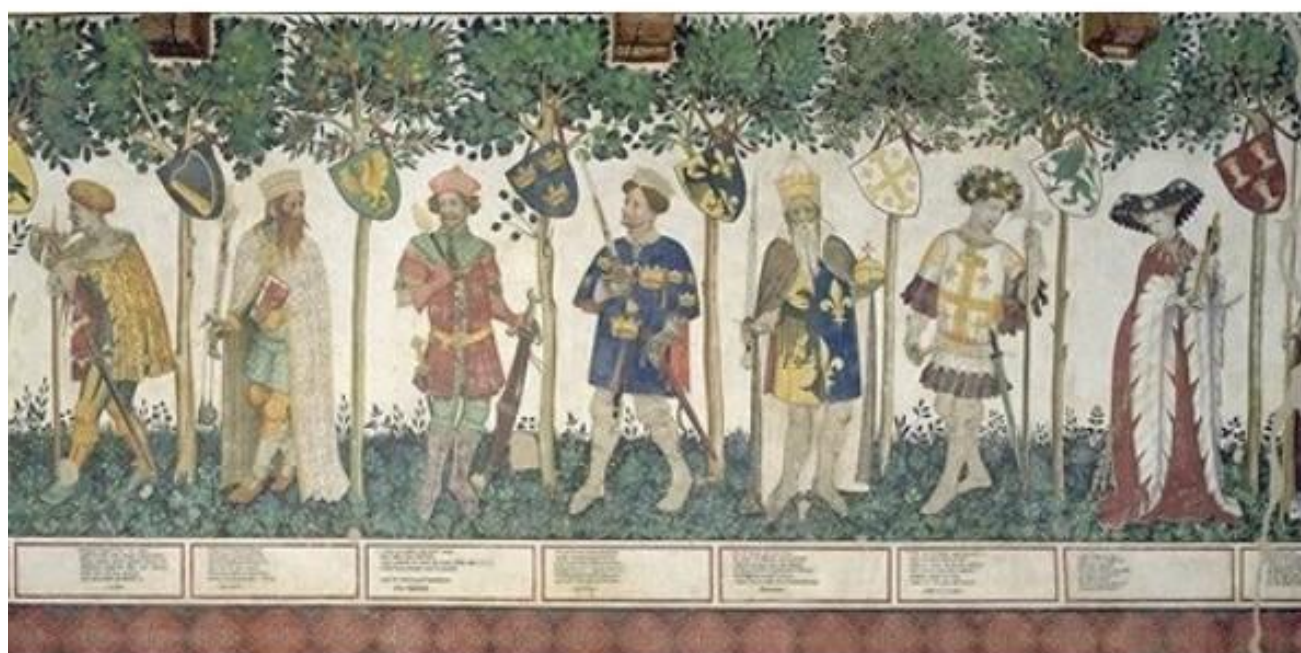
Příloha XXXVII. Fragment tapisérie s frau minne na trůně, Řezno, okolo roku 1410/20



Příloha XXXVIII. Frau minne při šachové hře mezi milostnými páry, tapisérie
Basilej, mezi lety 1470-80



Příloha XXXIX. Devět hrdinů, hanzovní sál, radnice v Kolíně nad Rýnem, 1360-70



Příloha XL. Devět hrdinů, La Manta, jižní Tyrolsko, 1. polovina 15. století



Příloha XLI. Jelení pokoj v Avignonském paláci, Francie, 1343



Příloha XLII. Jelení pokoj, scéna s rybolovem, detail



Příloha XLIII. hrad Pietro v Calliano, síň Sala del Giudizio, lovecká scéna, detail



Příloha XLIV hrad Pietro, síň Sala del Giudizio, dekorativní výmalba



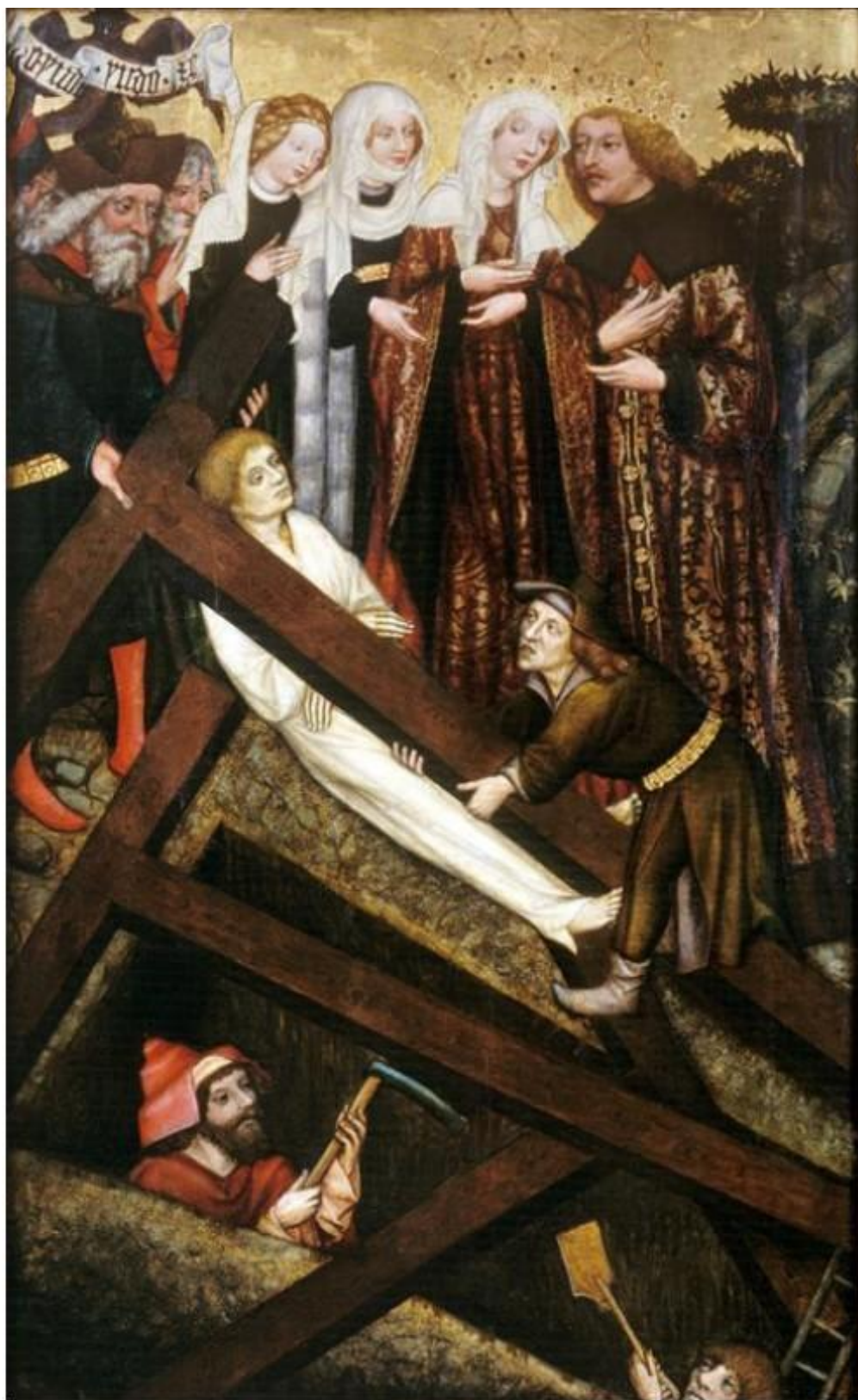
Příloha XLV. výzdoba Hoferhausu, Bad Aussee, Štýrsko



Příloha XLVI. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář, Nesení kříže
1. polovina 15. století



Příloha XLVII. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář, Ukřižování
1. polovina 15. století



Příloha XLVIII. Mistr Rajhradského oltáře, Rajhradský oltář
Nalezení a zkoušení sv. kříže, 1. polovina 15. století



Příloha XLIX. Mistr Rajhradského oltáře, Deska z Náměště, přední část,
Umučení sv. Apoleny



Příloha L. Mistr Rajhradského oltáře, Deska z Náměště, zadní část
Umučení sv. Kateřiny



Příloha LI. Svatojakubský oltář, Stětí sv. Jakuba