



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Haptický model pro nevidomé a slabozraké podle  
obrazu Madony z Vyššího Brodu

Haptic model for the blind and partially sighted  
according to the image of the Madonna of Vyšší  
Brod

Vypracoval: Jaroslav Svoboda

Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

České Budějovice 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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 databáze 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 uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační 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 plagiát.

V Českých Budějovicích dne .....

Podpis studenta

## **Poděkování**

Tímto bych rád poděkoval zejména vedoucí mé práce Mgr. Zuzaně Duchkové, Ph.D. Za kvalitní usměrňování v průběhu této práce a za její profesionální provedení předmětem z dějin výtvarné kultury, jenž mi dal klíčový základ pro tuto práci. Dále děkuji i dalším členům katedry za odbornou pomoc při praktické části. Poděkování patří i mým bývalým učitelům střední školy, kteří mě naučili prostorové modelaci. Děkuji také i rodičům, kteří mi dali základy v oblasti umění. Děkuji i své přítelkyni za velkou psychickou podporu.

## Abstrakt

Bakalářská práce je zpracována v teoreticko-praktické formě. Teoretická část se zabývá pochopením a funkcí gotických obrazů v souvislosti se středověkou mentalitou. Dále nastiňuje provázanost uměleckých proudů v Evropě a v Čechách. Jsou zmíněny nejdůležitější historické pohnutky a nejdůležitější dochované nástěnné a deskové malby v Českých zemích. Práce se také zabývá samostatným námětem madon a jejich významem pro středověkou společnost. V navazující části teoretické práce je analyzován deskový obraz Vyšebrodské madony v souvislosti s jeho umístěním v cisterciáckém klášteře ve Vyšším Brodě. S ohledem na praktickou část je zmíněna problematika vnímání uměleckých děl lidmi se zrakovým postižením a jejich vhodných kompenzačních pomůcek včetně haptických modelů primárně určených nevidomým a slabozrakým. Cílem praktické práce je přenesení deskové malby zobrazující Vyšebrodskou madonu do reliéfu tak, aby splňoval požadavky kompenzační pomůcky.

**Klíčová slova:** madona, Madona vyšebrodská, Vyšší brod, cisterciácký klášter, Panna Marie, gotický umělec

SVOBODA, Jaroslav. *Haptický model pro nevidomé a slabozraké podle obrazu Madony z Vyššího Brodu*. České Budějovice, 2021. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

## **Abstract**

Bachelor thesis is processed in theoretical-practical form. The theoretical section deals with the understanding and functionality of Gothic paintings in connection with the medieval mentality. It also outlines the interconnectedness of artistic currents in Europe and the Czech lands. The most important historical motives and the most important preserved murals and plate paintings in the Czech lands are mentioned. The work also deals with the independent subject of madonnas and their significance for medieval society. In the subsequent part of the theoretical work, the plate image of the Vyšebrod Madonna is analysed in connection with its location in the Cistercian monastery in Vyšší Brod. With regard to the practical part, the issue of perception of works of art by people with visual impairment and their appropriate compensatory devices is mentioned, including haptic models primarily designed for the blind and partially sighted. The aim of the practical work is to transfer the plate painting depicting the Vyšebrod Madonna into relief to meet the requirements of the compensatory aid.

Key words: madona, The Madonna of Vyšebrod, Higher Ford, Cistercian Monastery, Virgin Mary, Gothic artist

## Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část .....	9
1 Jak bylo nahlíženo na gotického malíře .....	10
1.1 Vnímání gotických obrazů.....	11
1.2 Vnímání gotického malířství mezi evropskými zeměmi .....	13
2 České gotické malířství .....	17
2.1 Počátky českého gotického malířství .....	17
2.1.1 Příklady gotických uměleckých děl v Čechách za posledních Přemyslovců .....	18
2.2 České gotické malířství za dob Lucemburků.....	19
2.3 Krásný sloh a jeho úpadek.....	20
2.4 Nástěnná malba v českých zemích .....	22
2.5 Desková gotická malba .....	24
2.6 Mistr Třeboňského oltáře .....	25
3 Panna Marie jako oblíbený námět pro středověké umělce .....	27
3.1 Formování vzhledu Madon .....	29
3.2 Madona vyšebrodská .....	33
4 Haptické pomůcky pro nevidomé.....	37
II. Praktická část .....	39
5 Reliéfni převedení Madony vyšebrodské do haptického modelu.....	40
5.1 Navštívení kláštera Vyšší Brod .....	40
5.2 Rozvrhnutí díla, příprava na modelaci, určení rozměrů modelu .....	41
5.3 Modelace haptického modelu.....	41
5.4 Zhotovení sádrové formy.....	42
5.5 Vytlačovací metoda do sádrové formy, usychání produktu, výpal.....	42
5.6 Barevná úprava reliéfu.....	42
5.7 Za jakých podmínek dílo vzniklo .....	43
Závěr .....	44
Seznam použitých zdrojů .....	46
Seznam příloh.....	48
Přílohy .....	49
Obrazová příloha k teoretické části.....	49
Obrazová příloha k praktické části .....	54
Zdroje příloh.....	74

## Úvod

Bakalářská práce *Haptický model pro nevidomé a slabozraké podle obrazu Madony z Vyššího brodu* je formována do teoreticko-praktické podoby. První část nastiňuje pochopení umění gotiky a jejich obrazů. Řeší v té době nedoceněnou práci umělce, na kterého bylo nahlíženo zcela jinak než na dnešní malíře. Zároveň popisuje umělcovo vymanění z pravidel, která mu přisuzovala podobný statut jako obyčejnému řemeslníkovi. Jsou zde zmíněné i hlavní postavy a události, které vedly k lepšímu ocenění gotického malíře. Další podkapitola řeší konstrukci obrazů a samotné pochopení obrazu, který nebyl jenom složkou estetického vjemu, ale měl i funkci naučnou a poučnou. Toto řešení je popisováno nejen samo o sobě, ale řeší se v kontextu celoevropského útvaru.

Druhá kapitola je obsáhlejšího charakteru. Je zde zmíněn gotický sloh, který se pomalu dostává ze západních zemích k nám. Tento gotický směr je popisován v Čechách jak ve svých počátcích, tak ve svém nejimpozantnějším vrcholu. Zároveň je porovnán i s nejdůležitějšími politickými a kulturními událostmi. Jsou zde zmíněni poslední panovníci přemyslovské dynastie, stejně jako celá epocha Lucemburského rodu. Ke každému panovníkovi je přidán malý popis jeho vlády, která byla důležitým odrazem hospodářského a kulturního vývoje Čech. Je zde i přiblížen vztah jednotlivých panovníků k umění. Kapitola zmiňuje i období husitských válek a řeší rozvoj krásného stylu a jeho úpadku. Jsou zde i popsány také malířské proudy, které se do Čech dostávají z Itálie, Francie a německých zemích. Tyto proudy, které v sobě nesou ještě stopu byzantinismu, se přetvářejí do podoby české specifické malby pro Gotické umění. Od doby panování Karla IV. je zde detailněji rozebráno dílo nejvýznamnějších malířů českého gotického slohu. Dále je přidán krátký rozbor těchto děl, jejich zařazení do doby a styl, kterým byly tyto práce ovlivněny. Tento rozbor se vztahuje jak na nástěnnou malbu, tak na malbu deskovou, v malé míře i na knižní ilumináční projev.

Třetí kapitola popisuje život Panny Marie v jednotlivých úsecích doby, kdy byla přenesena do konceptu umění. Je zde nastíněn i malý útržek z Bible a rozebrána samotná úloha Panny Marie, stejně tak Mariiny přednosti a ikonografický program vztahující se k její osobě. Další podkapitolou je transformace Panny Marie do podoby obrazu madon. A to od počátku křesťanství

až do pozdního středověku. Transformace se vztahuje na Madonino utváření oděvu, jejích atributů, obličejové rysy Madony i Ježíška. V poslední podkapitole je obsáhlý rozbor obrazu Madony vyšebrodské. Rozbor se vztahuje na funkci obrazu, jeho problematiku zařazení a proč byl umístěn v Klášteře Vyšší Brod. Dílo je zde srovnáváno s podobnými díly gotického doby.

Čtvrtá kapitola udává malé historické poučení o formování kompenzačních pomůcek do dnešní dnů. Přibližuje i podobu kompenzačních pomůcek jak pro nevidomé, tak slabozraké. Popisuje úlohu hmatu pro takto znevýhodněné lidi a proč bychom jim měli umožnit pestřejší život v podobě kompenzačních pomůcek a haptických modelů.

Poslední praktická kapitola je propojená dalo by se říct se všemi kapitolami této práce. Obsahuje v sobě složku gotického umění, je odrazem Mariánského kultu a je přetvářena do podoby Madony vyšebrodské, a to v reliéfním podání haptického modelu.



## **I. Teoretická část**

# 1 Jak bylo nahlíženo na gotického malíře

Malíř středověku byl hlavně v počátečních fázích gotiky chápán stále spíše jako prostý řemeslník, jehož práce byla ceněna více z manuálního než intelektuálního hlediska. Tehdy církev nahlížela na malíře spíše jako na nástroj, díky kterému mohla přibližovat prostému lidu církevní tematiku pomocí různých symbolů ukotvených v daném díle. A jelikož právě dílo malířské bylo čteno očima prostého lidu, bylo považováno církví za druhořadý element, neboť církevní hodnostáři uměli přijímat náboženskou tematiku pomocí písma, a tudíž stavěli čtení na vyšší úroveň oproti malířství.<sup>1</sup>

Až do počátku 12. století se obecný názor stále upínal k myšlenkám římských filozofů Martiana Capella<sup>2</sup> a Cassiodora<sup>3</sup>, kteří popisovali ve svých dílech takzvaná svobodná umění zařazená v triviu, kam ovšem malířství nepatřilo. Malířství spadalo pod termín kvadrivium, což ho zařazovalo do bloku manuálních činností.

Názor Martinuse Capella v průběhu 12. století čím dál víc ubýval na významu, tak jak se zvětšoval nárůst měst a tím docházelo ke změně mentality křesťanské společnosti, jejíž myšlenkový aparát vyšel už přeci jenom malířskému cechu o něco více vstříc.<sup>4</sup>

Malíř to měl také těžké v tom ohledu, že křesťanské společenství dávalo v umění přednost materialistickému odkazu a stavělo tak do popředí zlato či drahé kameny, a nikoliv uměleckou hodnotu díla. Proto možná byli daleko více uznáváni např. zlatníci, nebo umělci pracující z drahými materiály. Bylo to jednak díky tomu, že se v případě potřeby dalo zlato přeměnit opět v surový kov a také proto, že ušlechtilé materiály nejlépe sloužily k odívání náboženských ikon a tím se projevovala větší pocta k Bohu.<sup>5</sup>

Nejen malíř ale i umělec všeobecně byl pořád svázaný tím, že neměl ještě tu vážnost, aby mohl plně, svobodně v uměleckém díle uplatnit své tvůrčí schopnosti. Vždy se musel podvolit zasahování ze strany vysokých církevních

---

<sup>1</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 185.

<sup>2</sup> Martianus Capella (360–480 n.l.), byl římský básník, právník a filozof.

<sup>3</sup> Cassiodorus Senator byl římský křesťanský filozof a encyklopedista. Významně se zasloužil o přenesení antické vzdělanosti do středověku.

<sup>4</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 186.

<sup>5</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 189.

hodnostářů, jako byli biskupové a opatové.<sup>6</sup> „Nicoulas Pevsner<sup>7</sup> často zmiňuje, že středověk nerozlišuje ve svých psaných pramenech rozdíl mezi umělcem a objednavatelem, nemá to zapotřebí protože umělcova tvorba nebyla ještě dostatečně oceněná.“<sup>8</sup>

Na začátku 14. století se situace kolem umění, a to i v malířství, začala vylepšovat. Dante Alighieri<sup>9</sup> přišel se svým literárním dílem *Božská komedie*, kde zmiňuje jména dvou umělců, malířů Cimabua<sup>10</sup> a Giotta<sup>11</sup>, které staví na stejnou úroveň jako literáty. Právě úspěch tohoto díla pomohl nahlížet na umělce v trochu jiném světle, ve světle, kde se už tolik neopovrhovalo manuální činností. Malířům se díky tomu otvírali dveře k většímu svobodnému počínu, který mohli uplatnit ve své umělecké tvorbě.<sup>12</sup>

Vývoj toho, jak bylo na malíře nahlíženo, neprobíhal samozřejmě ve všech zemích stejně hierarchicky za sebou. Záleželo na vlivech politických, kulturních anebo lokálním umístění, což se týkalo i Českého království. Nejlepší situace, jak už bylo zmíněno, byla v Itálii, kde malíři začínali uplatňovat signaturu<sup>13</sup>. Zhruba v polovině 14. století se někteří umělci Francie mohli stát dvorními malíři, nebo byli povýšeni do stavu šlechtického.<sup>14</sup>

## 1.1 Vnímaní gotických obrazů

Gotické malířství se ve svých začátcích pořád ještě nesoustřeďovalo, na rozdíl od renesance, na řešení figurativní kompozice umístěné v prostoru obrazu. Obraz pořád ještě postrádal perspektivní logiku a postavy byly vrstveny v prostorově neuchopitelné dimenzi. Toto seskupení bylo typické hlavně pro iluminaci. Obrazy měly často zlaté pozadí, což umožňovalo figurám vyniknout, šlo tu však spíše o zachycení postav v nějaké nehmatatelné, ale přesto vnímatelné skutečnosti. Obraz na nás promlouval za pomoci přísných pravidel

---

<sup>6</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 196.

<sup>7</sup> Německo-britský historik umění a architektury.

<sup>8</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 196.

<sup>9</sup> Jeden z nejvýznamnějších italských básníků. Je považován za předchůdce renesance a za jednoho z nejvýznamnějších představitelů světové literatury. Jeho nejznámější dílo je *Božská komedie*.

<sup>10</sup> Cimabue (asi 1240–1302) byl jeden z nejvýznamnějších malířů.

<sup>11</sup> Giotto di Bondone byl italský malíř a architekt, který je pokládán za předchůdce renesančního umění.

<sup>12</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 206.

<sup>13</sup> Je autorské označení uměleckého díla.

<sup>14</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 204.

seskupení barev, gestikulace rukou. Tato pravidla ovšem nevedla diváka k realitě, ale poukazovala na věc symbolů bez možnosti volnějšího výkladu. Středověký obraz neměl za úkol zobrazovat něco konkrétního, jako byl Bůh či světec ale měl přenášet v antropomorfní podobě něco, co všichni moc dobře cítili, bylo to všem velmi blízké a v časové relaci se přítomnost, budoucnost a minulost vzájemně prolínaly. Skutečné věci mohly být neskutečné, Bůh mohl být viděn v člověku.<sup>15</sup>

„Čtení v obrazu“ neznamenovalo to, že by obraz odkazoval vyloženě na některý text. Biblické příběhy byly všem samozřejmě známé. Šlo především o to, aby pravidla v obrazu vzájemně fungovala. Důležité bylo umístění postav a panující vztah mezi nimi, ať už po formální stránce, nebo z hlediska symboliky.

V obrazech bylo vše zdánlivé, většina symbolů byla dvojího významu. Je to způsobeno tím, že se neustále něco prolíná, materiální vnímání s vnímáním mentálním. Něco, co do sebe zapadá, zároveň se sebou nespojuje a tím vzniká jakýsi třetí obraz vyprávění. Středověké vnímání obrazu se mohlo připodobnit ke snu, ovšem sen se odehrával nikoliv uvnitř člověka, ale fungoval mimo jeho fyzické tělo. Pořád ale sen souvisel s fyzickým tělem, tak jako materiální obraz s obrazem mentálním.<sup>16</sup>

Středověk, na rozdíl od starověku, se emocionálně neupínal na člověka jako na zvnitřnělý celek ducha a těla, ale pohlížel na člověka jako na něco, co bylo stvořeno náhodou nebo zázrakem propojení duše s něčím obvykle fyzickým.<sup>17</sup>

Gotické obrazy nebyly předměty, ke kterým se chodilo klanět jako k nějakému kultu předkřesťanské doby. Byla to hlavně encyklopedická poučka, která provázela diváka dějinným aktem svatého evangelia. Hlavní funkce byla vzdělávacího charakteru, protože písmo bylo dominantou převážně kleriků, ne obyčejných lidí. Známý výraz „Bible chudých“ byl již známou hrou, která diváka přibližovala k většímu detailnímu rozboru známých témat jako je Ukřižování, Navštívení, Narození, Zvěstování, Poslední soud. Někteří klerici, obzvláště v prvním století gotického slohu, tvrdili, že obrazy jsou pro svoji

---

<sup>15</sup>[Srov.] LE GOFF, Jacques, Franco ALESSIO a Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, c2002, s. 433–434.

<sup>16</sup>[Srov.] Tamtéž, s. 434–435.

<sup>17</sup>[Srov.] PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 64.

výchovnou úlohu širokého spektra negramotných diváků důležitější složkou než písmo.<sup>18</sup>

Středověký umělec maloval biblické figury, které se od sebe ještě příliš nelišily, za pomoci naučeného, monotematického vzoru, který mu určila církev. Nedovolil si za tím nic, co souviselo s biblickou tematikou, přibližovat reálnému vnímání oka. Své realistické pojetí mohl částečně uplatnit jenom tam, kde biblická symbolika končila a začínal námět světského života. Až italští umělci 14. století nám pomohli hranici reálného světa a světa plného gest a symbolů narušit a postupně ji nechávali splynout dohromady.<sup>19</sup>

Na konci 13. stol se objevil na scéně malíř Giotto di Bondone, který přišel s úplně jiným pojetím dosud známého obrazu. Vkládal do svých děl lineární perspektivu a postavy náboženského charakteru. Ty byly více zhmotněny a více se přibližovaly realistickému ztvárnění budoucí renesance než odkazu symboliky dřívějšího středověku. Jeho nové pojetí obrazu vstupovalo samozřejmě do zbytku Evropy velice pozvolna, ale poněkud překvapivě se uchytilo nejdříve v zemích na sever od Alp.<sup>20</sup>

## 1.2 Vnímání gotického malířství mezi evropskými zeměmi

Malířství středověku bylo samozřejmě hluboce propojeno jak s architekturou, tak se sochařstvím, a i s hospodářským a kulturním vývojem. Středověká populace se v době gotického slohu začala prudce rozrůstat. Mezi 10. stoletím a stoletím 14. se pravděpodobně až zdvojnásobila. Velký nárůst obyvatelstva byl zapříčiněn několika faktory. Jednak ukončením nájezdů na pomalu se sjednocující Evropu, jednak rozvojem nejrůznějšího průmyslu, včetně těžařství a stavitelství. Dále byly vytvořeny první mírové instituce, které chránily slabší vrstvy obyvatelstva jako byli například klerici, kupci, nebo jen prostý venkovský lid, což také značně přispělo ke gradaci populace. Hlavní příčinou nárůstu obyvatel zůstávalo však zemědělství. Díky objevu trojpolního systému,<sup>21</sup> osazení půdy, střídání ozimů a jařin a zdokonalením zemědělského

---

<sup>18</sup> [Srov.] LE GOFF, CLAUDE SCHMITT, Jacques, Jean. *Encyklopedie Středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002, s. 437.

<sup>19</sup> [Srov.] GOMBRICH, *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů, s. 211.

<sup>20</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 201–202.

<sup>21</sup> Trojpolní systém byl vynalezen v průběhu 13. století a nahradil dvojpolní systém, který byl více ztrátový. Jedná se o systém rozdělení půdy do tří částí. Jedna se osela na jaře, druhá na podzim a třetí

náradí se podařilo vytěžit z půdy daleko více potřebných surovin k přežití lidského pokolení.<sup>22</sup>

Velký nárůst obyvatelstva si žádal i větší a mohutnější stavby křesťanských chrámů, které mohly pojmout větší masy lidí. Někde byl objem chrámových staveb navýšen i kvůli větší demonstraci církevní moci. Hlavním důvodem zvětšování chrámů byl však onen narůstající počet obyvatel. S kvantitativním stavitelstvím přibýval i počet zdokonalujících se maleb, sloužící jak k výchově, tak k prestižní propagaci církve.<sup>23</sup>

Evropa, která byla na poměrně malé ploše dosti „národnostně nahuštěná“, byla ve střetu různých životních úrovní, tradic a kultur, což se odráželo i ve vývoji odlišných postupů a odlišného vnímání gotického malířství. Zatím co ve Francii se veškeré dění upínalo na centrum kolem Paříže, v Itálii, která byla rozdělena na vícero městských států, nepanoval mezi městy tak markantní hospodářský a kulturní rozdíl.<sup>24</sup>

V zemích na severu, za Alpami, nevytvářel obraz iluzi reality a pravidla pro kompozici uspořádání příběhů byla vedena z dnešního pohledu zcela odlišně, než by se mohlo zdát. Itálie byla naopak ve stálém úzkém kontaktu s Byzantskou říší<sup>25</sup>, která si uchovala více prvků z období helénistické malby, ať už šlo o modelaci tváří stínem a světlem, nebo šlo jen o náznak perspektivy či optické zkratky. I díky této skutečnosti byla Itálie s malířskou technikou přeci jenom napřed oproti zbytku Evropy a přecházela tím více méně pomalu do renesance<sup>26</sup>

V první polovině 14. století již byla italská malba plná hrajících si tonů, postavy byly pevně zakotvené a tvary modelované. Naproti tomu zaalpské malířství stále upřednostňovalo obrysovou linii jako hlavní dominantní bod kompozičního a tvarového uskupení. Linie definovala a usměrňovala takřka vše, linie udávala pohyb, určovala formu, podsouvala hodnotící kritéria. Rozpohybovaná linie se mohla rázem přeměnit do kaligrafické<sup>27</sup>, nebo ornamentální konfigurace. V dílech, značně zahýbajících do abstrakce, byla

---

se nechala ladem. Příští rok se celé pospořádání posunulo – předchozí úhor byl oset na jaře, předchozí na jaře osetá část na podzim a poslední část pole odpočívala.

<sup>22</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 75–76.

<sup>23</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 75.

<sup>24</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 204.

<sup>25</sup> Byla oficiálně Římská říše, která existovala od roku 395 našeho letopočtu do roku 1453, kdy byla dobytá Osmanskou říší po pádu Konstantinopole, hlavního města Byzance. Byzantská říše byla významnou evropskou mocností a centrem východního křesťanstva.

<sup>26</sup> [Srov.] GOMBRICH, *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů, s. 201.

<sup>27</sup> Kaligrafie je umění krasopisu. Zahrnuje jak funkční nápisy a ručně psané dopisy, tak i výtvarné umění, kde vytvoření ručně psaného znaku může mít přednost před čitelností textu.

možná linie i tak trochu nutností s kterou udávala hranici tvarů ale i hranici plošně kolorovaných barev.<sup>28</sup>

V 15. století středověký člověk na severu Evropy ještě nemusel řešit humanitní nadhled a rozebírat věci racionálním pohledem. Jeho středověká mentalita mu to ani neumožnila. Ostatně země na sever od Itálie zakořeněné barbarskými archetypy, nemohly tolik těžit ze své minulosti jako Itálie, která vyrůstala ze své bohatosti antického odkazu. I když byla Itálie v 15. století zcela ponořena v renesanci a severní Evropa byla stále zabředlá v pravidlech dogmatu, malíři v mnoha ohledech řeší podobné problémy.<sup>29</sup>

Ač se země na sever od Itálie bránily některým italizujícím prvkům a chránily si svojí goticky lineární malbu upnutou na středověkou tradici, tak přeci jenom do konceptu severního umění vstupoval velmi nárazově a pozvolna italský koncept malířství. Není divu, že první stopy italských vlivů se objevovaly v rakouských zemích, kde byla těsná hranice se severní Itálií. Ve stejnou dobu ovšem prosakovaly vlivy i do Anglie, pak následovala Francie a posléze se objevovaly v zemích okolo Rýna. Před rokem 1350 se daly nalézt prvky i v Českém království.<sup>30</sup>

Většina italských impulzů, které se na mnoha místech rychle objevily, byly rázem gotickým nátlakem znovu vytlačeny. Předávání zkušeností nebylo ovšem jednotné. Rozdílné kvalitativní italismy, zapříčiněné bohatostí kulturních center Itálie, odrážely různé zprostředkování do obrazového ztvárnění.<sup>31</sup>

Významným evropským centrem malířství druhé poloviny 14. století začalo být Nizozemsko, které svou výhodnou lokací mohlo těžit z přejímání vlivu umění, jak z Francie, tak z Německa. Příhodná hospodářská situace v 15. století ho posouvala na vrchol v evropském uměleckém měřítku. Díla jako například Gentský oltář Bratří Eycků<sup>32</sup> patřily k nejvýznamnějším dílům gotiky. Bratři Eyckové zahrnovali do svých maleb už reálnou podobu tehdy žijících lidí, stejně tak si pohrávali s detailem, zachycují krajinu, řeší urbanismus a osvobozují portréty od nic neříkajícího strohého výrazu. Je zde již vidět pokus o reálné

---

<sup>28</sup> [Srov.] PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. 2. doplněné vyd. Praha: Odeon, 1987, s. 9.

<sup>29</sup> [Srov.] GOMBRICH, *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Klub čtenářů, s. 273.

<sup>30</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 10.

<sup>31</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 10.

<sup>32</sup> Bratři Eyckové Jan van Eyck a Hubert van Eyck byli nizozemští malíři žijící v první polovině 15. století. Jejich nadčasové práce ovlivnily značnou část Evropy. Hubertovi byl doposud přiznán jediný obraz.

zachycení okolního světa, což je patrné i na ztvárnění problému lidí a společnosti. Díla bratří Eycků svou nadčasovostí stála na posledním schůdku mezi gotikou a renesancí.<sup>33</sup>

Z celkové pohledu mají dějiny tendenci ke zjednodušujícímu výkladu. Je těžké přesně pochopit i dobu zhruba třistaletého malířství gotiky. Ovšem jak šla doba dopředu, tak jednotlivé fragmenty zkušeností se drolí zpátky do sebe a dávají nám poznání větší. Bohužel někdy s větším poznáním přichází i větší počet otázek, které vystávají po odhalených skutečnostech, které nám posouvají fakta jiným směrem. A proto jsou možná dějiny tak zajímavé. Neustále dochází k diskusím, objevům nových fakt a přepisům zažitých pohledů. V nestejnorodosti a prolínání různých frekvencí doby je těžké se orientovat. Ale díky spojení moderní techniky jako je infračervené záření, zdokonalující dendrochronologie<sup>34</sup> a restaurování máme za posledních třicet let lepší představu o postupu malířských technologií. I studie zabývající se dějinami hospodářství, kultury, náboženství a politiky byly hnacím motorem historické pravdy dopředu. Ani historik se už neopírá jen o celkový souhrn díla, které bylo obecně analyzováno jako nadhled do duchovního vnímání, ale propojuje jak přirozený vývoj zákonů, tak moderní technologie.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 7.rozšířené a upravené vydání. Praha: IDEA SERVIS, 2019, s. 62.

<sup>34</sup> Je vědecká metoda, která určuje stáří dřeva s přesností na jeden kalendářní rok.

<sup>35</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 31.



## 2 České gotické malířství

Doba románská byla těžko hodnotící dobou, co se týče úrovně umění v Čechách, neboť chudost malířských fragmentů je značná. Ovšem pravá bohatost děl započala v době gotického slohu, hlavně před obdobím husitských válek, kde její místo tkvělo mezi nejlepšími díly Evropy.<sup>36</sup>

### 2.1 Počátky českého gotického malířství

V době, kdy vládli poslední Přemyslovci, přicházel do Čech gotický sloh, a to v pozvolné, románsky se prolínající tendenci. České země patřily v evropském měřítku mezi nejmocnější v Evropě, a to i díky německým kolonizátorům, kteří díky své znalosti řemesel, zejména v oblasti zpracování drahých kovů, přinášeli větší hospodářský rozmach. Díky velké výnosnosti zlatých a stříbrných dolů, jejichž těžba ke konci 13. století ještě stoupala, mohlo české království stavět na stabilních hospodářských základech. Vlivem gradačního hospodářského rozmachu se otvíraly dveře pro větší rozmach kulturní, který byl k oblasti umění vstřícný, a to zejména ve sféře architektonické, malé sféře sochařské, nikoliv však ve sféře malířské. Zatímco se stavby alespoň minimálně přibližovaly svojí úrovní ke stavbám v německy mluvících zemích, malířství nám naopak poskytovalo za vlády Otakara II. a Václava II. jen minimální odkaz. Nový umělecký směr Francie k nám putoval z Německa, hlavně z oblasti Porýní a šířil se poměrně rychle, a to díky velkému množství vzorníků.<sup>37</sup> Jeden takový dal světu například známý francouzský architekt Villard de Honnecourt.<sup>38</sup>

České malířství se také inspirovalo knižní formou, anglickými žaltáři. Jedná se o Žaltář<sup>39</sup> z Westminsteru a Žaltář z Eveshamu. Na některých památkách, zvláště v oblastech, které byly na okraji kulturního dění, prosakoval ještě mírný vliv byzantinismu a románského umění. České malířství se v polovině 13. století řídilo proudem vlivů okolních zemí, svým vybočováním

---

<sup>36</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 133.

<sup>37</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 20–21.

<sup>38</sup> Byl autor skicáře ze 13. století plného náčrtků, jeho profese není známa. Bývá považován za architekta či putujícího stavitele pravděpodobně z Pikardie.

<sup>39</sup> Je kniha, která obsahuje žalmy. V užším slova smyslu se tímto termínem rozumí biblická Kniha žalmů, která je ve skutečnosti sbírkou samostatných žalmů nebo jejich již existujících menších sbírek.

či přidáváním prvků do nového uměleckého směru, nepřišlo ovšem s ničím novým.<sup>40</sup>

Kvalitativní rozdíl byl viditelný v české gotické malbě, hlavně mezi nástěnnou a knižní malbou. Knižní malba i díky rostoucímu počtu skriptorií<sup>41</sup> dávala na odiv větší počet témat i větší hru různých výtvarných technik. Výzdoby neprovázely čtenáře jenom náboženskou tematikou plnou ikonografických symbolů, ale dávaly přičichnout i k tématu mytologickému, nebo mu nastínily běžný život či zábavu obyčejných lidí, což nám ukazuje středověkého člověka i po stránce světské. Hodně knih před nástupem vlády Lucemburků, ale samozřejmě i po ní, mělo původ ve francouzských zemích, které byly centrem středověké kulturní Evropy. Zejména řád cisterciácký<sup>42</sup>, který lpěl na vzdělání svých bratří a nakupoval mnoho knih z Paříže. O nákupu knih cisterciáky svědčí i záznam v kronice, kdy řádu v roce 1292 poskytl peníze král Václav II.

Bohužel z množství knihoven, které byly bohatě zásobeny knihami, se jich do dnešních dnů mnoho nedochovalo. Spoustu knih bylo zničeno buď přírodními silami, nebo lidským faktorem, například v době husitských válek.<sup>43</sup>

### 2.1.1 Příklady gotických uměleckých děl v Čechách za posledních Přemyslovců

Většina malířských děl z období posledních Přemyslovců na našem území se nedochovala, spoustu malířského umění je známo spíše z dobových zpráv jako například záznam o bazilice sv. Víta na Pražském hradě, která se zdobila mezi lety 1252-53. V bazilice byly deskové malby umístěny na oltáři, a také v ní byly k vidění vitráže směřované na téma Nového zákona.

Naprosto unikátní památkou je takzvaný Přemyslovský hvězdný globus. Jedná se o první dochovanou památku tohoto druhu v Evropě. I z tohoto díla se mnoho z malby nedochovalo, patrný je křídový podklad, pod nímž bylo plátno, na němž jsou už vidět jen stopové fragmenty mytologických postav, přijímající

<sup>40</sup>[Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 20–21.

<sup>41</sup> Skriptorium je označení pro středověkou pisařskou dílnu, zejména klášterní. Mniši zde opisovali a iluminovali knihy.

<sup>42</sup> Cisterciácký řád je mnišský řád založený r. 1098. Mniši zde žijí podle přísných zásad Benedikta z Nursie, navazující na benediktínskou tradici. Kláštery se většinou zakládali v neobydlené krajině. V Čechách a na Moravě bylo založeno celkem 13 mužských a pět ženských cisterciáckých klášterů. Řád do dnešních dnů zpravuje přes 120 klášterů, včetně tří v Čechách.

<sup>43</sup>[Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 20–21.

roli různých souhvězdí. Samotný globus byl odkazem na antickou kulturu, přejatou nejspíše za pomoci středověkých iluminací.

V dříve královském městě Písek byly z dvorských financí vyhotoveny nástěnné malby na pilířích v interiéru děkanského kostela Panny Marie. Jsou zde patrné dva druhy maleb. Na východním pilíři s vyobrazením Madony a Ukřižováním je vidět vliv anglických rukopisů, znázorněným pevnou obrysovou kresbou. Tato malba byla ze třetí čtvrtiny 13.století. Další malba, tentokrát mladší minimálně o 25 let byla vytvořena spíše vlivem severoitalského umění s příměsí byzantských prvků a byl zde znázorněn motiv kříže, podobný stromu. Strom měl být po vzoru tehdejšího myšlení prezentován jako kříž, který symbolizuje život a nikoliv smrt.<sup>44</sup>

## 2.2 České gotické malířství za dob Lucemburků

V době, kdy osířel český trůn, a po nepříliš povedeném panování Rudolfa Habsburského a Jindřicha Korutanského, byl dosazen do čela království Českého Jan Lucemburský,<sup>45</sup> který stvrdil nárok na české země sňatkem s Eliškou Přemyslovnou.<sup>46</sup> Jan Lucemburský byl sice u šlechty neoblíbený panovník, hlavně pro svůj nezájem vstupovat do vnitřní politiky země, ovšem oblast řemeslnou a uměleckou, dokázal více méně dobře podpořit. V jeho době byl založený cech zlatnický, nesoucí název po svém patronu svatém Eligiovi<sup>47</sup>. Naopak cech malířů, svatého Lukáše si musel ještě několik desítek let počkat, až do doby panování syna Karla IV., který ho založil roku 1348.<sup>48</sup>

České země v této době začínaly pomalu v malbě držet krok, a dokonce v některých oblastech mohly přispívat i k obohacení evropského malířství. Tato velká prosperita byla samozřejmě dána takovými aspekty, jako bylo umístění Čech do středu Evropy nebo časové příhodné pásmo hojnosti. Česká malba přijímala prvky ze dvou kulturně nejvíce bohatých zemí, jako je Francie a Itálie, a přetvářela si tím v některých dílech malbu k obrazu svému.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup>[Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 20–21.

<sup>45</sup> Byl desátý český král syn římského krále z rodu Lucemburků.

<sup>46</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 27.

<sup>47</sup> Svatý Eligius byl zlatník, rádce, mincmistr a ministr financí merovejských králů. Je patronem zlatníků, kovářů, podkovářů a numismatiků.

<sup>48</sup>[Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, 28.

<sup>49</sup>[Srov.] PEŠINA, Jaroslav. *Česká gotická desková malba*. První vyd. Praha: Odeon 1976 s. 6.

Na rozdíl od jiných evropských zemí, které se prolínání italského vlivu malířství opakovaně bránily, v Českém království v době „Lucemburské“ tomu tak nebylo. V českých zemích bylo dlouhodobě zakódováno a dlouhá léta nevědomky připravováno hnízdo pro přijetí a rozvoj italizujícího slohu, který mohl být díky tomu silně a viditelně rozvíjen. Připravenost tkvěla jednak v dřívějších stycích Itálie a Čech a jednak i v tom, že hranice zemí, které v minulosti po jistou dobu patřily pod České království, sousedily v podstatě s Itálií. I byzantinismus hrál určitou roli. Tak jako Itálie byla ovlivněna Byzantskou říší, tak ani Čechům sousedící s Uhrami nebylo byzantské umění tak úplně cizí. Ostatně Morava patřila před dávnou dobou přímo pod církevní patronaci Byzancie. Vliv italismů byl již dlouhá desetiletí patrný i v knižní malbě, přicházející do Čech z oblasti benátsko-aquilejské. I v některých spisech Elišky Rejčky<sup>50</sup>, je vidět italský styl i když je ještě hraničně oddělený od stylu gotického.<sup>51</sup>

Různé proudy reformního hnutí na sklonku vlády Karla IV. nastartovaly novou proměnu vzezření lidského těla, která si žádala nový idealizující charakter postav, prostupující tím pozvolna do takzvaného krásného stylu.<sup>52</sup>

### 2.3 Krásný sloh a jeho úpadek

Český král Václav IV<sup>53</sup>. panoval v době, kdy se nad Evropou, ale i nad Čechami otvíral mrak plný reformního hnutí, rozvratů a náboženské nespokojenosti. Samotný král, který měl sklony k neuroticismu a doba, ve které vládl nepřála jeho neklidné povaze zasahoval do vnitřních záležitostí Českého království v mnoha ohledech velmi nešťastně. Svou politikou si znepřátelil jak stavy církevní, tak šlechtické. Za zmínku stojí například Dekret Kutnohorský<sup>54</sup>, kterým stvrdil dominantní postavení Čechů na univerzitě v Praze, což vyústilo v odchod německých mistrů z univerzity. Univerzita tím byla tak značně ochuzena asi o čtyři pětiny akademické obce. Konflikty, jak s aristokracií, nebo

---

<sup>50</sup> Eliška Rejčka (1288–1355) byla dvakrát česká a polská královna.

<sup>51</sup> [Srov.] PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. 2. doplněné vyd. Praha: Odeon, 1987, s. 10.

<sup>52</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 64.

<sup>53</sup> Byl králem koruny české mezi lety 1378–1419. Jistou dobu byl i králem římským. Jeho rodiče byli Karel IV. Lucemburský a Anna Svídnická.

<sup>54</sup> Byl listina, která omezovala na pražské univerzitě vliv cizinců. Dekret zajišťoval tři hlasy české proti jednomu hlasu jiného národa. Na vzniku dekretu se podílel především Jan Hus, Jeroným Pražský a Jan z Jesenice.

s církví, vygradovaly postupem času v první pražskou defenestraci<sup>55</sup> roku 1419. Tato událost přispěla nejspíše i ke konci Václavovy vlády, jenž po sletu těchto událostí zemřel téhož roku 16. srpna ve svém sídle na Novém hradě u Kunratic na mrtvici.<sup>56</sup>

I když politika za panování Václava IV. neskýtala mnoho věhlasu, na poli umění se nám rozvíjely zatím nevídané proměny, které obohacovaly hlavně díky spojení ideální roviny krásy s vnímáním krásy smyslově-humánním celkový rozvoj takzvaného krásného slohu. Tyto tendence přicházely po mírném popuštění mentálního upnutí křesťanského člověka na náboženství, které bylo předchozí dobu zaháčkované ve vymezených dogmatech církve. České malířství, posunulo úroveň svého umění ke špičkám evropských center. Evropa si brala dokonce části českého pojetí do evropského konceptu malby. V centrální umělecké epoše Českého království se dalo najít i protichůdném umělecké tažení, neboť dozníval ještě odraz doby Karla IV. který preferoval styl poněkud velkých dimenzionálních rozměrů, naopak Václav IV. dával přednost osobnímu rozvoji, který se dal čerpat z knih.<sup>57</sup>

Čechy přijímající po celou gotickou sféru úlohu napodobitele proudících italismů, dostávaly do svých rukou již v Itálii dlouho známý námět Madony s dítětem. Toto téma již bylo samozřejmě známé po mnoho staletí, jak v Itálii, tak v Čechách. Ovšem ve středověku byla vzájemná interakce mezi dítětem a matkou posunuta na vyšší ikonografickou úroveň, než tomu bylo v dobách předcházejících. Vyobrazení se neupíná jenom na pouhý pohled na matku s dítětem, ale propojuje ho s dějem, kdy se malý Kristus narodil, a zachycoval matku mazlíčí se s Ježíškem hned po porodu.<sup>58</sup> Tento námět madon se dostával do onoho krásného slohu, jehož madony se všemi jejími pravidly, dokázal skvěle ztvárnit asi nejznámější malíř tohoto stylu. A tím byl Mistr Třeboňského oltáře.<sup>59</sup>

Čechy měly od poloviny 14. století v podstatě svůj autentický počín v malířství. Tento počín byl na začátku 15.století úspěšně přenesen do několika míst Evropy a byl viděn jak v nástěnné malbě, tak v deskové. Ztvárněn byl i v mozaice. Obohacení Evropy o kousek českého specifické malby končil začátkem husitských válek, kdy umění ne většině území stagnovalo

---

<sup>55</sup> Defenestrace je označení pro násilné vyhození z okna.

<sup>56</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 84-85.

<sup>57</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 86.

<sup>58</sup> [Srov.] PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. 2. doplněné vyd. Praha: Odeon, 1987, s. 20.

<sup>59</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 88.

a po skončení válek ztratilo punc originality a zajelo do vyšlapaných kolejí evropského malířství.<sup>60</sup>

Po husitství přichází takzvaná „pozdní gotika“. Co se týče ohraničení výrazu „pozdní gotiky,“ v Čechách byla situace složitá a přesně se neví, jak posouvat časové hranice „pozdního gotického“ malířství, které byly opožděné od zbytku Evropy o několik desítek let. Například ve Vídni byl datován první obraz 1439, v Bavorsku roku 1444, v Norimberku roku 1445 a ve Vratislavi roku 1447. Naopak v prvním obraze v Čechách, který vykazoval znaky „pozdní gotiky“, byl historiky umístěn rokem 1470. Jednalo se o oltář Svatojiřský. Na těchto skutečnostech je jasně vidět úpadek po husitských válkách, kdy Čechy byly odříznuté od zbytku Evropy papežskými blokačními afekty a husitským „buranským vztahem“ k umění, který tkvěl z překrucování Husových idejí. Ovšem některé dozvuky krásného slohu zanechávaly mírnou stopu i v následujících letech. Sice kompletní ztvárnění je ucelenějšího charakteru evropského vzezření ale s přidavnými rysy zvnitřnělého dramatu výjevu.<sup>61</sup>

Samotný pojem krásný sloh je v mnoha ohledech problematický. Jeho líbivý název může být skoro až zavádějící. Nehledě na jeho zatím krátkou životnost, kdy byl tento pojem poprvé použit v roce 1933 historikem Jaromírem Pečírkem.<sup>62</sup> Krásný sloh byl i hluboce propojený se sochařství, ale i sochařský název krásné madony, je diskutabilní a větvený řadou slepých uliček. Samotný název krásný sloh lze synonymně spojovat s termínem „dobře udělaný“, ovšem dobře udělaný je spojení, které už nejde úplně aplikovat v procítěnosti a v transcendentální kráse těchto děl. Například v Německu nebyl název krásný sloh úplně vykořeněn názvem starším, takzvaným „měkkým stylem“.<sup>63</sup>

## 2.4 Nástěnná malba v českých zemích

Česká nástěnná malba se stejně jako malba knižní a desková odpichovala od vlivů jak západoevropských, tak italských. Ke konci čtrnáctého století je vidět, že italský vliv v nástěnné malbě přeci jenom o něco více převládal, což se odráželo hlavně na lepší modelaci postav a hlazení stínů. Nástěnných

---

<sup>60</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 90.

<sup>61</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 30.

<sup>62</sup> Jaromír Pečírek (1891–1966) byl český historik a výtvarný kritik.

<sup>63</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 113.

gotických památek z období Gotiky se na českém území dochovalo poměrně hodně, ukázkovým příkladem můžou být například goticky bohaté jižní Čechy.<sup>64</sup>

Dobře dochované nástěnné malby byly vytvořeny na hradě Karlštejn, kde je vidět zprostředkovaný děj spojený s pravidly uskupení liturgických věcí a astrologickou konstelací. Malá Kaple svaté Kateřiny na Karlštejně byla zdobena nástěnnými malbami s obohacujícími fragmenty inkrustace<sup>65</sup>, což vytvářelo jedinečné spojení malby a drahého kamene a dávalo místu až mystický zjev. Na konci úzké kaple sv. Kateřiny byl vytvořen výklenek, kde je hieraticky zobrazena sedící Panna Marie s dítětem a po stranách má adorujícího Karla IV. a Annu svídnickou.<sup>66</sup> Pod výklenkem byla vyhotovena nástěnná malba s motivem ukřižování a zatím co Panna Marie s dítětem je od italského malíře, ukřižování nese rysy západního umění. Italské a západoevropské vlivy byli zatím hraničně oddělené a čekaly na své harmonické propojení.<sup>67</sup>

Odlišná tematika, která sebou nesla motivy Krista jako trpitele začala být znatelná na začátku 15.století. Tento počín můžeme vidět například v Roudnici nad Labem v bývalé knihovně kláštera augustiniánu kanovníků, kde nástěnné malby odkazují na posláním, spojené s řádem. Na stěnách je zobrazen výjev, kdy patroni řádu sv. Augustýn a svatý Jeroným předávají regule řádu. Narážka na ty, co v té době kritizovali církevní posláním je umístěna vlevo v rohu, v podobě drobné myši. Krajina, která je zajímavou skutečností západních mistrů. Pod malbou je nápis, který upozorňuje řádové bratry na vrácení vypůjčených knih.<sup>68</sup>

V době husitských válek se nástěnná malba drolila jen do oblastí, které nejsou poznamenány husitskou expanzí. Například města Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Jihlava, České Budějovice a Plzeň. V těchto oblastech se nástěnná malba dostává i do domů měšťanstva.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> [Srov.] PEŠINA, Jaroslav. *Gotická nástěnná malba v zemích českých*. Praha: nakladatelství československé akademie věd, 1959. s. 30–31.

<sup>65</sup> Je vkládání různých materiálů do plochy jako je například kámen, dřevo, kov nebo slonovina.

<sup>66</sup> Byla česká královna, římská královna a římská císařovna. Stala se třetí manželkou Karla IV.

<sup>67</sup> [Srov.] ROYT, FAJT, Jan, Jiří. *Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie, 1997, s. 17.

<sup>68</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 88–89.

<sup>69</sup> [Srov.] Tamtéž, s.109.

## 2.5 Desková gotická malba

Dnes je všem známo plátno, jako jeden z hlavních výrobních artiklů pro malíře. Ovšem hlavním plochou k výtvaru, středověkých obrazů bylo dřevo. Konkrétně šlo o desky spojené dohromady dřevěnými kolíky a kličovým lepidlem. Na deskách se vytvořila za pomoci křídly a kliču, jemná povrchová úprava, na které se mohlo servírovat dílo malířské. Křídový podklad se využíval i k mírnému reliéfnímu obohacení. Barevný postup malbě 14. století byl v mnohých ohledech podobný, zvláště u obrazového pozadí, který byl povrchově upravován plátkovým zlatem, nebo odíván do karmínově kermesové červeni, nebo modrou blankytnou lapis lazuli, která jako nejdražší barva sloužila svou vzácností většinou na roucho Panny Marie. Dřevo, které nám slouží i k dataci uměleckého díla se jeví v mnoha ohledech jako robustní odolný materiál. Bohužel jeho mechanické vlastnosti proměnlivosti v různém prostředí jsou občas zkázkou pro samotné artefakty.<sup>70</sup>

Mezi odvětvími malířského cechu vyčnívá v zemích českých ve 14. století malba desková, kterou posunul do popředí Mistr Theodorik, jemuž se společně s dalšími malíři 14.stol dostává většího společenského věhlasu. Z doby posledních králů přemyslovské dynastie žádné deskové malířské dílo nemáme, pokud nepočítáme hodegetrii<sup>71</sup> Panny Marie v augustiniánském klášteře sv. Tomáše v Brně (viz Příloha I., obr. 1) z 12. století, která má ovšem svůj původ v Byzancii. Mistr Theodorik<sup>72</sup> přišel s obohacením vaječné tempery o olejový podklad, který mu dopomohl k větší plasticitě a jemnějšímu přechodu barev.<sup>73</sup>

V předcházejícím tempu krásného slohu se neslo dílo mistra Theodorika, který obohatil výzdobu v kapli svatého Kříže na Karlštejně. Desková výzdoba světců o celkovém počtu sto třiceti obrazů, z nichž se jeden ztratil nese srovnatelný věhlas s takovými soubory maleb jako je výzdoba Arény v Padově, malby v kostelích v Assisi, nebo chórových kaplí v S. Croce ve Florencii. Některé podkladové skepse vedly k tomu, že Mistr Theodorik byl jenom jakýmsi vedoucím celého procesu souboru, nebo zřizovatelem díla. Dnes už není pochyb

---

<sup>70</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 50.

<sup>71</sup> Hodegetrie je ikonografické ztvárnění Panny Marie držící sedící dítě Ježíše po jejím boku. Hlava Marie je nakloněná k Ježíšovi, který ji žehná rukou.

<sup>72</sup> Mistr Theodorik (asi před r. 1328- asi před r. 1381) byl středověký malíř, který pracoval v období vrcholné české gotiky na dvoře Karla IV. Lucemburského. Je označován jako hlavní představitel gotického slohu označovaný jako gotický styl.

<sup>73</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 50–51.



o tom, že sám mistr alespoň do většiny významnějších děl v kapli přímo zasahoval. Jeho autorskou pečeť nesou v kapli díla jako Ukřižování, Bolestný Kristus, sv. Lukáš Evangelista (viz Příloha I., obr. 2), sv. Matouš. Stejně tak mistrův um je patrný na obrazech svatého Karla Velikého, sv. Alžběty nebo sv. Vítem a sv. Mořicem.<sup>74</sup>

Deskový soubor Mistra Theodorika vstupoval do historie svou ojedinělostí, kdy tradice velela umístit do chrámových kaplí hlavně nástěnné malby. Mistr se od této skutečnosti odpoutal a přinesl divákovi požitek ve formě obložení stěn za pomoci deskových maleb vložených do dřevěné konstrukce. Mistrův ikonografický program byl jasně patrný pouze u schránek s ostatky vsazených přímo do obrazů a u malovaných atributů světců. Ovšem charakter toho, jak šly malované postavy za sebou, nebo jsou umístěny na jedné či druhé straně kapse, nebyl nikdy historiky zcela pochopen. Nehledě na to, že mohlo být v průběhu času s deskami manipulováno. K čemu se historikové více přiklánějí je názor, že takovýto komplex mohl demonstrovat Kristovo vojsko, či odkazoval na Církev vítěznou.<sup>75</sup>

Restaurátorská práce má obohacovat o historické uspokojivé poznání. Stejně tak ale staví lidi před rozhodnutí, jakou část historie vlastně zachránit. Ne jinak je to i u maleb Theodorikova souboru, kde vyšly na povrch takové skutečnosti, že pod pozadím lemuující zlatý štuk bylo nalezeno o něco starší pozadí hladce zlaté. Mezi starou povrchovou úpravou a mladším štukovým reliéfem hrálo časové rozmezí možná jen deseti let. Takový příklad poukazuje na to, že časová proměnlivost dneška se může zdát až „módně pomíjivá“, ovšem tak tomu bylo vždy.<sup>76</sup>

## 2.6 Mistr Třeboňského oltáře

Právě velká úroveň Theodorikovi dílny vychovávala mistry, kteří onen krásný sloh ještě zdokonalovali a posouvali úroveň k vyššímu horizontu evropského vzezření. Mistr Třeboňského oltáře, anonymně skrytý jak identitou jména, tak i místem jeho dílny, dával svoji práci pod bedra hlavně

---

<sup>74</sup> [Srov.] ROYT, Jan a Jiří FAJT. *Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie, 1997, s. 30.

<sup>75</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 33.

<sup>76</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách.* Praha: Karolinum, 2002, s. 59.

augustiniánskému řádu kanovníků. Kláštery tohoto řádu, kde se dala nalézt díla Mistra Třeboňského oltáře, byly vzájemně propojeny společným církevním vedením. Což značí, že mistrova dílna spadala přímo pod řád augustiniánských kanovníků, nebo mistr pracoval přímo pod pražským biskupem, který držel patronaci nad řádem augustiniánů. Mistr vytvořil oltářní dílo, jehož datace se usměrnila k roku 1390. Jako u většiny oltářních děl té doby muselo být centrem rozsáhlého cyklu malba ukřižování. K dnešním dnům se ale bohužel dochovalo jen devět maleb, které jsou umístěny duálně na třech deskách. Náměty zachovalých desek, které byly dříve umístěné v augustiniánském klášteře kanovníků jsou Kladení Krista do hrobu, Zmrtvýchvstání (viz Příloha I., obr. 3) a Kristus na hoře Olivetské.<sup>77</sup>

Krásný styl, který byl z hlediska historie pružný přes dobu husitskou ale sahal i k okraji doby Karla IV., je centrálně datován od osmdesátých let 14. století do dvacátých let století patnáctého. V jádru těchto čtyřiceti let se nalézalo dílo Mistra Třeboňského oltáře, který prezentoval svoji formu malby velice úspěšně. Ovšem názory, že by jeho díla sloužila jako těžiště pro další umělce není zcela přijímán. I když řada prvků mohla mít blízko k jeho dílům, přímá fáze návaznosti není jasně viditelná. Ani technika a postupy neměly jasnou stopu v ostatních obrazech krásného slohu. Jakoby mistr ani nevychoval žádné žáky, nebo absence příkladných maleb byla způsobená historickými pohnutkami těžkých dob v zemích Českých.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 89.

<sup>78</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 114–115.

### 3 Panna Marie jako oblíbený námět pro středověké umělce

Každý světec měl svůj úkol ochrany nad hmatatelnými potřebami lidí, nebo chránil pocitovou sféru tělesného vnitřního uskupení. Univerzální pomocnicí, kterou bylo radno vzývat v potřebách nejvyšších byla Panna Marie. Kristova rodička, která byla Bohu nejbliž, mohla orodovat za světské záležitosti jako první.<sup>79</sup>

Panna Marie po porodu Krista vstupovala do děje biblického textu poskrovnu. Její vystoupení ze stínu nevýraznosti bylo zaznamenáno v 5. století, kdy se začalo věřit, že vstoupila po své smrti na nebesa jako neposkvrněná. Její obliba začala gradovat v době románské, kde přebírala úlohu milosrdné matky k protipólu přísného, trestajícího Krista. V době gotické už obrazy a stavby, napříč celou Evropou chrlily názvy s jejím jménem pro její větší slávu.<sup>80</sup>

Díky její explicitní prostotě a ochrannému mateřskému pudu, těšila se její forma povahy k oblibě prostých středověkých lidí. Právě její rovnost charakteru dávala určitou naději i těm kteří se cítili společensky omezeni. Jejich komplexy nejistoty a strach o zajištění dětí, přinášel obyčejným lidem útěchu v podobě kultu Panny Marie. Tato obliba stoupala právě v době Gotiky, kdy tento námět prosakoval jak sakrálními stavbami, tak měšťanskými domy, nebo jen do periferních koutů křesťanského světa.<sup>81</sup>

Panna Marie byla pro křesťany jakýmsi opěrným sloupem mírnosti, spravedlnosti chudoby, pokory a ctnosti. Tento sloup jí dal přízvisko Svatá (Hagia) nebo po vzoru východní víry Přesvatá (Panthagia). Svoji povahou se dostávala do různých obrazů, kterým dávala svou převtělenou roli v podobě kohokoliv. Ať už šlo o mytologicky ztvárněné postavy, prosté panny či šlechtičny.<sup>82</sup>

Bible nastiňovala život Panny Marie hlavně do děje okolo narození Krista, kdy se právě tento děj stával jedním z nejvyhledávanějších námětů středověkých umělců. Okolo vyobrazení této světice byl vytvořen vždy velký ikonografický program. A to možná i díky skutečnostem, které nepopisovaly její detailní život.

---

<sup>79</sup> [Srov.] HALLAM, Elizabeth. *Světcí: kdo jsou a jak vám pomáhají: více než sto padesát svatých od sv. Anežky po sv. Zitu*. Praha, 1996, s. 13.

<sup>80</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 13.

<sup>81</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 214.

<sup>82</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 192.

A proto právě tam, kde byla absence a chudost detailu, mohla vyvstat v koordinované míře „bohatost fantazie“. Ikonografický program se také vztahoval k apokryfům,<sup>83</sup> které byly zaznamenány v několika evangeliích. Někteří představitelé církve ovšem apokryfy do jisté míry zavrhovali, ale na druhou stranu byly těžištěm pro ikonografii.<sup>84</sup>

V průběhu věků, jak čelily obrazy požadavkům církve, nebo se měnil nahléd společnosti na křesťanskou víru, přeměňoval se i obraz Panny Marie do mnoha podob. Zejména šlo o námět Narození Páně, kdy Madona zobrazována před 13. stoletím vždy jako ležící Panna Marie byla kompozičně upravena do polohy, kde klečí před děťátkem s adorujícím pohledem k Ježíškovy. Kompoziční úprava, která se přetvarovala do trojúhelníku, přeměnila ikonografickou interakci na obraze, která více vyhovovala odlišnému citovému vnímání společnosti 15. století.<sup>85</sup>

Jako předobraz apokalyptických tendencí začínal sloužit ve 14. století námět Madony sluncem oděné. Jevila se jako apokalyptická žena osvětlena paprsky slunce a měsíce, s hlavou, kterou ji lemovalo několik hvězd. Tyto náměty vyhotovili umělci například na hradě Karlštejn, kde zdobí nástěnné malby v kapli Panny Marie, nebo v Praze v klášteře na Slovanech. Toto propojení slunce a Madony se zrodilo z několika písemných děl. Například Zlatá legenda<sup>86</sup>, kterou sepsal dominikánský mnich Jakub de Vogarine<sup>87</sup>, popisovala zjevení narození spasitele Pannou Marií. Toto zjevení zprostředkovala tiburtinská Sibyla císaři Augustovi<sup>88</sup> v Římě na místě Ara-coeli.<sup>89</sup> Právě z těchto legend vycházela madona jako zlatě oděna a malíři ji právě takovou převáděli na svá díla.<sup>90</sup>

---

<sup>83</sup> Apokryf je text, který nepatří do biblického kánonu, ovšem svojí příbuzností náboženského spisu se ke spisu biblického kánonu blíží.

<sup>84</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 190.

<sup>85</sup> [Srov.] PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013, s. 45.

<sup>86</sup> Je středověká sbírka legend, příběhů svatých, traktátů k církevním svátkům.

<sup>87</sup> Jakub de Vogarine (asi 1230–1298) byl arcibiskup a kronikář. Jeden z největších středověkých spisovatelů.

<sup>88</sup> Augustus (63 př. n.l.–14 n.l.) byl prvním císařem římské říše.

<sup>89</sup> Santa Maria in Aracoeli je titulární bazilika v Římě.

<sup>90</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 190.

### 3.1 Formování vzhledu Madon

Madona je italský název pro Pannu Marii. Dříve bylo toto označení dáváno do přímé synonymní roviny těchto dvou názvů. Později se Madona používala ve spojitosti s obrazy či sochami. Specifičtější název pro Madony symbolizuje Marii s Ježíškem. Celou dobu středověku a novověku patřila Madona k hlavním církevním námětům. Její stopa není zanedbatelná ani v časech moderních dějin. I dnešní umělci se vracejí k tomuto otřepanému tématu, který byl v minulosti oblíben jak u církevních tříd, tak i u obecného společenství lidí.<sup>91</sup>

Z dob římských své skrovné bohatství vytáhlo na povrch umění katakomb. Právě nástěnné malby dávaly k dispozici první ztvárnění Madon, jako oblíbený námět hned po boku vyobrazení Beránka<sup>92</sup> a Dobrého pastýře<sup>93</sup>. Takzvaná trůnicí Madona ztvárněná v Priscilliných katakombách<sup>94</sup> v Římě byla v podstatě hned vedle proroka Bileáma<sup>95</sup>, který ukazuje na hvězdu – symbol Krista.<sup>96</sup>

Dříve než se začaly ničit fyzické předměty kultu křesťanství, tak aby nedošlo k modloslužebnickým<sup>97</sup> intervencím, přišla obliba mariánských ikon<sup>98</sup>, které byly zdobeny povrchovou úpravou enkaustiky<sup>99</sup>. Malování ikon, které bylo hlavně oblíbené ve východním křesťanství, mělo svou technickou pomůcku, kde mezi křesťanskými umělci kolovaly takzvané vzorníky. Dokonce se dochovaly pomocné, naukové spisy, které popisovaly Madonin anatomický vjem, její důstojné vzezření i její prosté odění.<sup>100</sup>

V 5. a 6. století se čím dál víc objevovala Madona osamostatněná od okolního děje, kde malý Ježíš seděl na klíně jako pozorovatel diváka. Takovéto ztvárnění začínalo v posledním období Říma a zároveň i v Byzanci. Tam vznikala

---

<sup>91</sup> [Srov.] *Madona* – Wikipedie [online]. 31. 5. 2021 [cit. 2021-06-27]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona>.

<sup>92</sup> Beránek je v křesťanské víře pokládán jako symbol Krista, beránka Božího, který byl obětován.

<sup>93</sup> Dobrý pastýř symbolizuje Krista, který chrání a pečuje o svůj lid.

<sup>94</sup> Priscilliny katakomby jsou podzemní chodby sloužící k úložišti prvních křesťanských ostatků. Malby, které jsou vyobrazeny v katakombách vznikaly v 2. a 3. století.

<sup>95</sup> Bileám je postava z Bible. Byl to prorok národů, jenž bydlel na západním břehu Eufratu ve městě Petór.

<sup>96</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 200.

<sup>97</sup> Modloslužebnictví je projevování náboženské úcty modlám, fyzickým předmětům, např. sochám, obrazům, symbolům.

<sup>98</sup> Ikona je náboženský obraz, který se užívá hlavně v pravoslavné a římskokatolické církvi. Hlavní náměty jsou Kristus, madony a světci.

<sup>99</sup> Enkaustika byla malířská technika, kdy se maluje za pomoci vosku, který se po aplikaci zahřeje.

<sup>100</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 200.

opravdový zrod Madon a sním i přemrštěnost názvů odvozených buď od místa, kde se Madona nalézala, nebo jim byly dány přívlastky jejich povah, či odvozeniny od jejich fyzického vzhledu.<sup>101</sup>

Nejznámějším typem Byzancie, který pronikal i do celoevropského kompozičního ztvárnění byla takzvaná Hodegétie, která v sobě nesla legendu se sv. Lukášem<sup>102</sup>. Podle legendy se Panna Marie dotkla Lukášova díla, na kterém ji zobrazoval. V tu chvíli se na dosud nepovedeném obraze zrcadlila její podoba. Na díle vyvstala její tvář v černé barvě ebenového dřeva. Tato tvář černého obličejce, nesla svoji ukázkou inspirace do obrazů Madon evropského formátu. Její „mouřenínové“ pojetí bylo přeneseno například do obrazu polské Madony Čenstochovské,<sup>103</sup> (viz Příloha I., obr. 4) nebo Madony Brněnské.<sup>104</sup>

V době románské, a hlavně v době Gotiky, byli přenášeny na obrazy Madony, jejichž odění symbolizovalo dokonalou ikonografickou barevnost díla. Promyšlenost barvy a spojitost gest a interakce mezi Ježíškem a Marií ukazovalo divákovi Marininy přednosti i ochranné vlastnosti. Modrá barva jejího pláště, který byl mnohdy rozevřený, poukazovala právě na její ochrannou intervenci, a to nejen před hrozícím nebezpečím násilí, ale i před nemocemi jakým byl mor nebo malomocenství. Barevnost roucha Madony mělo ovšem i proměnlivý charakter, který se projevoval dobovými potřebami, či módou.<sup>105</sup>

Ochranný kult pláště měl svůj prapůvod ve zvycích Germánů a Keltů a byl transformován do křesťanského Marinina atributu. Tento zvyk spočíval v ochranném aktu, kdy germánský nebo keltský muž nechal spočinout pod svým pláštěm sirotka, či levobočka. Tím došlo k adopci, nebo k legitimizaci dítěte.<sup>106</sup>

Formování pláště se postupem času dostávalo do polohy, kdy byl přehozený přes hlavu jako závoj, a okraj který byl blíž Madoninu obočí byl potažený zlatým pruhem. Někdy měla Panna Marie ikonografický prvek tří hvězd, jedné na čele a další dvě na prsou, což odkazovalo na svatou trojici. Také se kolem její hlavy mohly objevovat iniciály MP (Meter – Matka) a (Theu – Boží).

---

<sup>101</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 201.

<sup>102</sup> Sv. Lukáš je evangelista, kterému je připisováno evangelium podle Lukáše. Je i patronem malířů.

<sup>103</sup> Madona Čenstochovská je středověká ikona s Pannou Marií a Ježíškem, je uctívána jako ochránkyně Polska. V době husitských válek byla poškozena a v 15. století neodborně přemalována.

<sup>104</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 201.

<sup>105</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 215.

<sup>106</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 193.

Malý Ježíšek by téměř vždy držen v levé ruce, zatím co pravá ruka ukazovala cestu ke spáse.<sup>107</sup>

Dalšími stupni vývoje u Madony byla například koruna, po vzoru antických císařoven, kterou ztvárnili jako první v raném středověku umělci Itálie. Toto zobrazení bylo viděno hlavně v 15. století, kdy se objevovaly pod korunou i její dlouhé splývavé vlasy většinou světlé barvy.<sup>108</sup>

Ještě, než byla Madona trvale oděná do pláště, tak jeho předstupuň byl zobrazen v podobě byzantského maforionu.<sup>109</sup> Samotný plášť se ovšem v konečných fázích středověku občas proměňoval i v dobový oděv. Buď honosně zpestřen šlechtickou módou, nebo přinášel připodobnění k prostotě chudého lidu. Proměnlivá barevnost roucha, zachycovala Pannu Marii v různých úsecích jejího příběhu, například bílo-zlaté roucho symbolizovalo její korunování, nebo nanebevzetí.<sup>110</sup>

Proměna barvy oděvu i pleti Madony ale proměny různých atributů, které se kotvily závisle na různorodosti období, byly samozřejmě zajímavé. Ovšem neméně zajímavý a proměnlivý byl i vztah Marie s Ježíškem, který se měnil v průběhu staletí. Zatímco mateřská spojitost na některých dílech působila až strojeně a bez větších projevujících se obličejových a vztahových gest, na některých dílech zejména v pozdním středověku, kdy sílilo humanitní procítění, dávali malíři daleko větší odezvu k citovému projevu těchto dvou důležitých osob.<sup>111</sup>

Citová hra mezi Matkou a malým Ježíškem byla k vidění ve 14. století například Marinina typu Eleusa, (viz. Příloha I obr. 5) kdy si Marie hraje s malým Kristem, objímá ho a on jí na oplátku hladí svojí malou ručkou po její tváři. Nebo Madona kojící zvaná Galaktotrophusa. (viz. Příloha I., obr. 6) Taktéž byla ztvárněna Madona Pašijová, kde malý Ježíšek sedí v obětí její levé paže a oběma ručkama se o Marii opírá. Dítě zároveň shlíží ke kříži, který nesou archandělé

---

<sup>107</sup> [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005, nestr.

<sup>108</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 215.

<sup>109</sup> Maforion byl svrchní oděv, dlouhý ženský šátek, který někdy splýval od hlavy až k patě.

<sup>110</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 215.

<sup>111</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 202–203.

Gariel a Michal. Typ Hodigitria naopak utkvívá pohledem na Ježíška, dalo by se říct, až pohledem mimo realitu.<sup>112</sup>

Stejně jako ochranný plášť měl svůj původ v kmenech, které ještě nespádaly pod křesťanskou víru a Madonina koruna se odvíjela od antických dob. Tak i výjevy s malým Ježíškem měly svou stopu v pradávných umění. Například právě typ Galaktotrofúsy, Panny Marie kojící svého syna nese odkaz na bohyni Isis<sup>113</sup>, která také přikládá prso k hlavě svého syna Hóra.<sup>114 115</sup>

Dokonce sama Panna Marie byla v dílech připodobněna k antickým, nebo starozákonním postavám. Její personifikace utkvívala například v podobě samotné Evy, nebo na sebe brala podobu Matky Samsona<sup>116</sup>, dokonce byla vypořádána jako Ráchel<sup>117</sup>, což značilo symbol chudoby. Maria v sobě prostě nesla všechny cnosti biblických postav. Nutno dodat že tento kult mírné duplikace a transformace měl svou pravou bohatost zejména v renesanci a baroku.<sup>118</sup>

Jak už bylo řečeno, Madony v sobě přenášely různé úlohy, které se přetvářely do různých funkcí jejich vzhledu. Každý název místa, nebo obrazu s Pannou Marií v sobě měl její doménu přivlastněnou z biblických, nebo apokryfických příběhů. Za zmínku stojí třeba Marie sedmibolestná, která byla vypořádána s jednou, či se sedmi zarytými meči v jejím srdci. Nebo Panna Marie Neposkvrněného početí s atributy sněhové košile a modrého pláště, která má sepjaté ruce a její postava mladé dívky se tyčí na půlměsíci. Stejně tak Madona klasová, ověčena klasy, ozářena paprsky slunce na jejím krku a s dlouhými vlasy, modrým pláštěm a mladickým vzhledem těhotné dívky. Tato mladá Panna Marie byla občas zobrazována jako těhotná, která nesla ve svém lůně ještě malého Krista, který ještě jako nenarozený byl ověčen svatozáří.<sup>119</sup>

---

<sup>112</sup> [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005, nestr.

<sup>113</sup> Isis Bohyně Isis (nebo také Eset) byla nejuctívanější bohyní z celé egyptské mytologie. Byla matkou všeho a byla silně spjatá s přírodou.

<sup>114</sup> Hór byl staroegyptský bůh nebes, slunce a světla, božský vládce Egypta.

<sup>115</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 202.

<sup>116</sup> Samson byl poslední ze starozákonních soudců, o němž se zmiňuje kniha Soudců. Jeho síla byla připodobněna k Herkulesovi, což se odvíjelo od jeho zápasů s nepřáteli, nebo se lvem.

<sup>117</sup> Ráchel je postava z bible. Byla druhou ženou biblického patriarchy Jákoba a matka Josefa a Benjamína.

<sup>118</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006, s. 192.

<sup>119</sup> [Srov.] RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005, nestr.



### 3.2 Madona vyšebrodská

Stejně jako krásný sloh měl hlavní kořeny v českých zemích, tak i k němu se vázal ještě jeden autochtonní prvek. Jednalo se o typy obrazů, jejichž nevelké rozměry byly ohraničeny zdobeným rámem, který byl zaměřený na figurativní pojetí. Dříve se myslelo, že tento specifický prvek pro české země měl svůj prvopočátek v byzantských ikonách, ale nedávné bádání se spíše přiklání k tezi, že se tento počín formoval spíše v západních zemích, kde se odvíjel zejména v iluminacním projevu. Nebo byl také rozpoznán ve figurální pojetí takzvaných přenosných oltářů. Tyto znaky se dají rozpoznat i v obraze Madony vyšebrodské, která je meritem této práce.<sup>120</sup>

Právě rám u tohoto obrazu v sobě nese znaky zajímavé a někdy dosud nepochopitelné. V rohu rámu na pravé straně dole je vyobrazen donátor, který je ovšem zobrazen v řeholnických šatech. Dříve se myslelo, že to byl opat Zikmund Pirchar. Takto nebesky oděn mohl být ale jen někdo, kdo již nebyl přítomen na pozemském světě. Proto názor, že Zikmund Pirchar byl na obraze ztvárněn jako donátor není zcela aktuální. Sice tento prelát byl opatem kláštera ve Vyšším Brodě, ale zemřel až roku 1472. Přitom obraz byl datován do dvacátých let, maximálně však do padesátých let 15. století.<sup>121</sup>

Jak už bylo zmíněno Madona vyšebrodská má charakter přenosného obrazu, vychází se zejména z podobnosti některých děl, v nichž byla úloha přenosnosti potvrzena. Dominující rozpoznatelný prvek byl jasně viditelný na zadní straně, kde bylo dřevo upraveno do podoby falešného mramoru. Právě tento na dřevo malovaný mramor se dá nalézt i u jiných přenosných oltářů, které se zachovaly.<sup>122</sup>

Typologie přenosnosti tkví i ve skutečnostech, že na zadní straně obrazu byl načrtnutý kříž, což značí že byl obraz vysvěcen. Takto vysvěcený typ obrazu, ještě s přídatnými rysy podobného charakteru, jakou měly obrazy přenosných oltářů například v Norimberku, sloužil právě jako přenosný nástavec pro jiné kostely. Pokud by se ještě našla cesta, kudy mohl obraz putovat a dílo by zapadalo do oltářního programu. Mohlo by se časem rozpoznat místo, které bylo kdysi madoniným „trvalým bydlištěm.“ Dřívější milník totiž madonku

---

<sup>120</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 74.

<sup>121</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 232.

<sup>122</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 75.

datoval,

a dokonce ji zajímal přímo do vyšebrodského cyklu, který byl ovšem několik desítek let v minulosti zpátky.<sup>123</sup>

Otázkou ovšem bylo, zdali právě přenosnost madony, nebyla její záchranou a jestli místo, které Vyšebrodská madona časově obývala nejvíc, nebylo vypleněno, či dokonce zničeno husity a po husitských válkách se na místo už obraz nevrátil. Zatím nejpřednější názor přisuzoval vytvoření madony do pražské dílny, což by zřejmě dílo datovalo ještě před rok 1420, kdy ještě Praha nebyla obsazena kompaktátem. Nebo se mistr díla přestěhoval do míst, kde husitské hnutí nemělo ještě takový vliv například do jižních Čech, nebo na Moravu. Což by madonu mohlo posunout do mladšího data jejího vzniku.<sup>124</sup>

Časové zařazení této madony byl asi její největší problém, který se odvíjel od různorodých znaků, které se vážou k podobným dílům, které byly ovšem časově odlišného tažení. Sice Madona vyšebrodská byla přisuzována k podobnosti Madony Svojsínské, (viz. Příloha I., obr.7) která s typologií různých fragmentů takový problém nemá a její autorství bylo taky přisuzováno Praze. Ovšem shoda panuje hlavně v barevné modelaci, jež je hladká a tmavé tony přecházejí do jemně světlých barev. Ještě je vidět podobnost v protažení hlavy donátora, který je také v levém dolním rohu jako u madony z Vyššího Brodu. Co se týče jiných obličejových rysů tak až na dvě postavy panen na spodním rámu není vidět v těchto dílech bližší shoda. Jistá podobnost také tkví v řešení drapérie a kompozici celé postavy.<sup>125</sup>

Další odlišný díl, této různorodé „skládačky“ v sobě nesou dva andělé na horním rámu obrazu, z nichž jeden tkví přímo nad hlavou madony a byl znázorněn z ánfasu. Což úplně nekorespondovalo s polohami hlav ostatních světců na obraze. Písmo, které bylo znázorněno v „levitujících páskách“ bylo svou podobou dáváno do příbuznosti s Oltářem z Hronského Beňadiku<sup>126</sup> ale především bylo téměř totožné se samotným Oltářem z Vyššího Brodu. (viz. Příloha I., obr. 8)<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 234–235.

<sup>124</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 233.

<sup>125</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 233.

<sup>126</sup> Oltář v Hronském Beňadiku je gotické dílo, které vzniklo roku 1427. Autorem byl Tomáš s Kluže.

<sup>127</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 234.

V čem se historikové shodnou je fakt, že madona není čistě typického krásného slohu, ale spíše se jeho prvky drojí v jeho sloučenině lidského charakteru, který nebyl už úplně citově idealizovaný. A to by jí eventuelně mohlo posouvat do doby husitských válek.<sup>128</sup>

Prvky krásného slohu se projevovaly, jak už bylo řečeno v příbuznosti jistých fragmentů z oltářního cyklu v Roudnici nad Labem, (viz. Příloha I obr. 9) jehož madony jsou čistšího rázu onoho slohu.<sup>129</sup> Ovšem rozdílné oblečení s ostatními madonami, které nesly typické znaky krásného stylu, bylo značně odskočeno od základních rysů. Svým uspořádáním oděvu připomínala Madona vyšebrodská některé typy oděvů, které utkvěly na madonách téměř v polovině 15. století.<sup>130</sup>

Jistou podobnost roucha, tentokrát v podobě sochařského projevu připomínají sochy Mistra Freisinských figur<sup>131</sup>, které byly součástí oltáře ve Freisingu, Mistr používal mohutnější ráz pláště. Plášť zároveň nebyl sepnutý páskem jako u jiných madon.<sup>132</sup>

Rozdílné rysy v návaznosti na krásný styl byl patrný v samotném obličejí, jehož forma byla více ucelena. Jednotlivé části tváře nebyly tak rozhozené narozdíl jiných madon krásného stylu, ale obličej zároveň neměl takovou modelační hloubku. Největší diferenční prvek tkví v malém Ježíškovy a stejně jako u matky se jednalo o obličej. Tvář je mírně deformovaná, zabíhající až do kroucené perspektivy s mírným oligofrenním výrazem. I tělo dítě je modelačně ochuzeno o jemnost a realistické pojetí.<sup>133</sup>

Některé teze uvádějí v důvod myšlenku, že obličej nebyl pohlazen jemnou modelací díky jistým teologickým dogmatům zakořeněným v dávné minulosti. Ovšem neví se jistě jestli toto teologické odůvodnění, které mělo svoji příbuznost s madonami východního typu, bylo známo Čechům v 15. století. Racionálnější názor je ten, že umělec prostě nezvládl odlišnou polohu natočení hlavičky, která nebyla tak běžná a tudíž neporovnatelná.<sup>134</sup>

---

<sup>128</sup> [Srov.] BĀRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 233.

<sup>129</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 233.

<sup>130</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 234–235.

<sup>131</sup> Mistr Freisinských figur (asi 1400 v Košicích – 1463 Vídeň). Vlastním jménem Jakob Kaschauer. Byl rakouský pozdně gotický řezbář.

<sup>132</sup> [Srov.] BĀRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 235.

<sup>133</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 235.

<sup>134</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 235.

Problematická příbuznost je patrná i na zlatém pozadí madony. Kde s mírnou reliéfní tendencí vystupují Andělové. Stejně tak vystupuje svatozář dvojité protkнутá a obohacená obloučkový vlysem. Zároveň je i svatozář lemována zjednodušujícími prvky rostlin. Podobnost rozety a Andělové poukazují na podobnost s Třeboňskou madonou, stejně tak i na Madonu Svatotomášskou v Brně. Ale binární prvek zdobící madoninu svatozář byl obsažený v dílech někdy po roce 1430 porýnskými mistry.<sup>135</sup>

Příbuznost, jak již bylo uvedeno byla s madonami, které vznikaly v pražských dílnách. Právě to by dílo usazovalo také do této lokality, ale Madona je příbuzná i s některým uměním známým v německých zemích, kam malíř nejspíše cestoval. Od těchto důvodů se odráží fakt, že Madona vyšebrodská byla datována do roku 1440. Ale fragmenty minulosti nabízejí ještě jednu možnost. V historických pramenech najdeme skutečnost že v letech 1446–1448 byl administrátorem pražské diecéze Šimon z Nymburka, který mohl být právě oním donátorem, který byl ztvárněn na rámu vlevo dole. To by ovšem Madonu vyšebrodskou posouvala až k roku 1450. Ale tato datace je zřejmě nepravděpodobná.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> [Srov.] BÁRTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001, s. 235–236.

<sup>136</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 236.

## 4 Haptické pomůcky pro nevidomé

Osobám postiženým buď slabozrakostí nebo osobám jejichž deficit zraku byl téměř na nule pomáhaly od dávných dob kompenzační pomůcky, které dokázaly obohatit jejich znevýhodněné životy. Ovšem na rozdíl od dnešní doby byl zájem hlavně osobní. Lépe řečeno daný člověk, který byl poznamenán takovou ztrátou byl ve většině případů odkázán sám na sebe. Jisté fragmenty utvářené svépomocí se do dnešních dnů našly v poměrně velké míře.<sup>137</sup>

Určité spisy dochované z dob Antiky, starověkého Řecka či středověku, které se vázali právě k osobním potřebám se nedostávaly do širšího spektra lidí ochuzených o zrakový vjem. Opravdové nastínění v podobě profesionálnějšího spisu se přikládalo v době renesance k rycí metodě do měkké podložky. Šlo zde o voskovou destičku, která za pomoci rydla nechávala na ploše hmatatelnou stopu. Což už byl adekvátní požitek pro ruku postiženého.<sup>138</sup> V sedmnáctém století byly už vynalezena písma, která byla snadněji rozpoznatelná pro ruční zachycení. Nešlo to už o pouhou kopii klasické latinky v hloubkovém či výškovém podání, ale písmo bylo vedeno formou znaků. Tyto znaky byly bodově rozmístěny a každé písmeno mělo jiné geometrické seskupení.<sup>139</sup> Po roce 1800, kdy stoupá počet škol, se zdokonaluje i písmo, které bylo stále čitelnějšího charakteru. Počet různých kompenzačních druhů v tomto období stále víc gradoval. Na konci 19. století již většina škol přijímala Braillovo písmo. Ale ani Braillovo písmo nebylo přijímáno hned s velkým nadšením, šlo tu o aspekty, které poukazovaly na diskriminační odchýlení od normálně vidoucích dětí. Usměrněná forma typu Braillova písma byla například v Československu zavedena až v roce 1922.<sup>140</sup>

Tak jako každé postižení některého lidského smyslu, má i zrak své stupně odchylnosti od normálního vidění.<sup>141</sup> Některé dopady na různé postižení zraku jsou společné, některé jsou specifické. Proto je nutné dávat kompenzačním pomůckám odlišnou strukturu, nebo tuto strukturu transformovat tak, aby byla všestranného použití. Každý jedinec vnímá a prahne po informacích odlišným

---

<sup>137</sup> [Srov.] FINKOVÁ, Dita. *Rozvoj hapticko-taktilního vnímání osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 9.

<sup>138</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 9.

<sup>139</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 9.

<sup>140</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 9.

<sup>141</sup> [Srov.] KARUNOVÁ, Hana. *Vnímání osoby se zrakovým postižením v kontextu specifických představivosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, s. 15.

způsobem a stejně tak tyto informace přetváří ve svém jedinečném myšlení. Ovšem vidění je smysl, který tyto informace dokáže vstřebat daleko rychleji, zatím co člověk, který zrak nemá, musí dojít ke zpracování věci pomalejší metodou. Je i rozdíl ve zpracování myšlenek v osobě, která se se zrakem již narodila, nebo se její zrak ztratil v průběhu jejího života. Každá lidská bytost má zároveň právo na poznání, které chce dosáhnout, proto je humánní mu tuto možnost poskytnout ve formě kompenzačního produktu.<sup>142</sup>

Člověk si v mozku utváří různé obrazce vzpomínek a představ ale tyto představy mohou být i fonetického, chuťového nebo hmatatelného rázu. A právě tyto tři vjemy má člověk se ztrátou zraku vyvinutějšího charakteru ale bez obrazové skutečnosti.<sup>143</sup> Z těchto tří je pro takového člověka hmat možná tím nejdůležitějším smyslem v orientaci, v požitku, vnímavosti i pochopitelnosti věcí. Hmatem se dá pro něj rozeznat prostor a přijímat věci očekávané i neočekávané a díky tomu reagovat na podněty příjemné i nepříjemné. Hmat přijímá individuální realitu přijatou odrazem od reality skutečnosti. Stejně tak hmat může být zprostředkovatelem mezi zrakově postiženým a hmotnou věcí. A to například v podobě tepla i chladu. Hmat pomáhá zrakově postiženému člověku používat věci denní potřeby a být v mnoha případech soběstačný. Pomáhá i se čtením, kdy čtení uplatňuje v podobě Braillova písma.<sup>144</sup>

Výtvarné ztvárnění je předmětem zrakového vnímání ať už jde o projev plošný nebo rozměrný. Jde tu i emocionální aspekt vedený skrze výtvarná díla. Pro člověka se zrakovým postižením má barevnost a stín spíš symbolickou hodnotu.<sup>145</sup> A proto vedle předmětů praktických, vzdělávacích nebo orientačních. Přibývá v posledních letech i předmětů uměleckých. Člověk diferencovaný od požitku zrakového může prožít svůj emocionální prožitek ve formě haptického modelu uměleckého díla. Tento model je pro něj upravený ve zjednodušené podobě originálu.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> [Srov.] KARUNOVÁ, Hana. *Vnímání osoby se zrakovým postižením v kontextu specifík představivosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, s. 21.

<sup>143</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 35.

<sup>144</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 53–54.

<sup>145</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 68.

<sup>146</sup> [Srov.] FINKOVÁ, Dita. *Rozvoj hapticko-taktilního vnímání osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 70.

## **II. Praktická část**

## 5 Reliéfni převedení Madony vyšebrodské do haptického modelu

Praktická část bakalářské práce se bude zabývat převedením uměleckého díla do podoby haptického modelu. Tento model bude umístěn v kapli Kostela Nanebevzetí Panny Marie v klášteře Vyšší Brod. Jako o něco ochuzený, ale přesto obohacený objekt bude sloužit k hmatovému prožitku slabozrakých nebo nevidomých. Tito lidé mohou využít tento předmět například v oblastech arteterapie<sup>147</sup>. Neboť arteterapie není jenom o aktivní tvoření estetického díla, ale jde u ní i o pasivní vnímavost uměleckého produktu. Právě pro takto znevýhodněné je vhodná návštěva takovýchto míst a výstav. Zde si mohou nevidomí a slabozrací na objekty sáhnout. Popřípadě může být jejich hmatový vjem obohacen o poučnou fonetickou vložku.<sup>148</sup>

### 5.1 Navštívení kláštera Vyšší Brod

Ještě před tím, než se začal manuálně vytvářet haptický model, jsem navštívil klášter ve Vyšším Brodě. Důvodů, proč se podívat na toto místo, bylo hned několik. Nejpřednějším podnětem bylo seznámení s obrazem Madony Vyšebrodské (viz Příloha I., obr. 10). Zároveň bylo podstatné vidět vzájemné propojení Madonky s atmosférou kostela Nanebevzetí Panny Marie. Informace o uměleckém díle, jeho analýza a estetický zážitek se odrazily v preferencích, které vedly k lepšímu utváření díla do reliéfni podoby. Pořízený fotografický materiál jako je Kostel Nanebevzetí Panny Marie (viz. Příloha II., obr. 11), komplex budov kláštera ve Vyšším Brodě (viz. Příloha II., obr. 12), vstupní brána do kláštera (viz. Příloha II., obr. 14) i pohled do malebné krajiny okolo Vyššího Brodu (viz Příloha II., obr.13) je zařazen v obrázkové příloze této bakalářské práce.

---

<sup>147</sup> Arteterapie je obor využívající výtvarný projev jako hlavní prostředek poznávání a ovlivňování lidské psychiky ve směru redukce psychických či psychosomatických obtíží a redukce konfliktů v mezilidských vztazích.

<sup>148</sup> [Srov.] FINKOVÁ, Dita. *Rozvoj hapticko-taktilního vnímání osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 112.



## 5.2 Rozvrhnutí díla, příprava na modelaci, určení rozměrů modelu

Jako předlohu Madony z Vyššího brodu mi sloužil obrázek o rozměrech 40x30 centimetrů. Ovšem ani tato velikost nevyhovovala požadavkům, které musí splňovat kompenzační pomůcka pro takto znevýhodněné. A proto jsem vyhotovil nákres, kde byla madonka uzpůsobena velikostí čtyř dlaní. Což je přijatelnější rozměr pro slabozraké a nevidomé. Připravenou kresbu jsem mohl začít převádět do připraveného hliněného média. Jako materiál byla zvolena keramická hlína s příměsí šamotu, která stabilně drží tvar a zároveň není tolik náchylná k mechanickému poškození během výpalu. Zrnitost šamotu ve složce byla 0,1 mm. Struktura hlíny je tedy dobře tvarovatelná a zároveň vhodná při tvorbě detailu.

## 5.3 Modelace haptického modelu

Na stojan v úrovni očí jsem si připravil dřevěnou podložku a obrázek Madony vyšebrodské. (viz. Příloha II., obr. 15) Na podložce byla vyhotovena hliněná destička o rozměrech 40krát35cm. Produkt byl v ještě plastické podobě mírně naddimenzován, neboť každá hlína díky schnutí a výpalu ztrácí svůj objem. Kresbu, která byla zmiňována v odstavci nad tímto textem jsem přiložil na hliněné médium. Pomocí špendlíku začalo obvodu kresebné linky vpichování do náčrtku. Po sundání přípravné kresby se objevil na hliněné destičce tvar, který definoval základní rysy tohoto díla. Zde se už mohlo přejít k modelaci. Postupným lepením malých plošek hlíny se docílilo hrubé plasticity produktu. (viz. Příloha II., obr. 16, 17, 18, 19) Tento produkt byl časem dotvořen do podoby vysokého reliéfu. Ježíškova hlava zde vystupuje téměř v „neplošném“ provedení. Po konzultaci s vedoucím pedagogem praktické práce bylo usneseno, že výška reliéfu je v souladu s požadavky haptického modelu pro nevidomé a slabozraké. Postupně byla dotvořena plastické nuance. Některé detailní prvky byly zredukovány do podoby, která splňovala normy kompenzační pomůcky. Na konec byl reliéf dohlazen a připraven k odlití do sádry. (viz. Příloha II., obr. 20)

## 5.4 Zhotovení sádrové formy

Důvody, které mě vedly k výrobě sádrové formy (viz. Příloha II., obr. 21) byly dva. Jednak je to nespolehlivost materiálu, kdy keramická hlína může v peci prasknout. Tím by mohlo dojít k znehodnocení díla. Druhým je skutečnost, že na rozdíl od kolegů na katedře mi tato práce nezůstane doma, ale bude sloužit jako kompenzační pomůcka v již zmíněném klášteře ve Vyšším Brodě. Proto bylo dobré vytvořit formu a udělat si madonek několik.

Ještě vlhký reliéf se dal do vodorovné polohy, tak aby při odlití nestékala sádra jedním směrem. Produkt byl zbaven nečistot, aby se prach či drobné usazeniny neodrazily v sádrovém otisku. Okolo hliněné destičky se vytvořil ze dřeva rámeček, aby nedocházelo k úniku hmoty. Rámeček musel zároveň převyšovat výšku reliéfu, tak aby síla formy byla dostatečně silná. Poté se začalo s vylíváním sádry do dřevěného „ohrazení“. Po zaschnutí sádry se odstranil původní reliéfní produkt. Sádrová forma se vyčistila od zbytku hlíny, vymyla mýdlovou vodou a mohlo se přejít k dalšímu postupu.

## 5.5 Vytlačovací metoda do sádrové formy, usychání produktu, výpal

Do sádrové formy byla až po okraj vytlačena hlína (viz. Příloha II., obr. 22,23) a tím došlo k reliéfnímu otisku. Vytlačená hmota musela ve formě mírně oschnout. Poté mohl být produkt „vyklepnut“ na připravenou plochu. Dotvořily se chybějící fragmenty, které zůstaly ve formě. V této fázi se práce na čas zastavila, neboť se čekalo na důkladné proschnutí, aby se dílo mohlo „servírovat“ do pece. (viz. Příloha II., obr. 24)

Po uschnutí keramické hlíny se model dal na výpal 900 stupňů celsia. Díky úspěšnému procesu v peci (viz. Příloha II., obr. 25, 26) se mohlo přistoupit k mírným úpravám, jako bylo sražení ostrých hran reliéfu, nebo dobroušení hrubozrnné plochy.

## 5.6 Barevná úprava reliéfu

Konečná úprava byla provedena v míře, která vyhovuje nevidomým a slabozrakým. Jako podkladová barva byla použita barva bílá, která zredukovala

nedokonalosti na ploše desky. Na detailnější malířský postup byl zvolen akrylátový nátěr, který je více vyhovující pro takovýto model. Zlaté puncování, které lemuje Madonu Vyšebrodskou, stejně tak i její korunu je oděno do zlatých barev, opět za pomoci akrylátového média. Jako ošetřující nátěr jsem vybral vodou ředitelný lak, který pomohl sjednotit na reliéfu barvy a slouží zároveň i k ochraně díla. Neboť s dílem bude hmatově zacházeno, čímž může dojít k brzké oxidaci barev, nebo může být mechanicky poškozeno. (viz Příloha II., obr. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36)

## **5.7 Za jakých podmínek dílo vzniklo**

S neustále měnícími se pravidly v době koronavirové, vznikaly komplikace v podobě nedostupné odborné literatury a scházela i bližší komunikace s pedagogy. Dokonce i zázemí pro tvorbu uměleckých děl bylo časově redukováno nebo znepřístupněno. Naštěstí moje praktická část byla z velké části udělána v domácím prostředí, kde prostory pro uměleckou činnost byly. Díky tomuto zázemí a odborné komunikaci přes moderní technologie, mohl vzniknout i tento haptický model.

## Závěr

Cílem této práce byl haptický model pro nevidomé a slabozraké podle obrazu Madony z Vyššího Brodu.

V první kapitole byla vytyčena umělcova úloha v porovnáním s tehdejší mentalitou. Středověký umělec zde byl zmíněn jako bytost dostatečně neuznaná a oproštěná o dílec individuality. Tyto tendence byly dané ve vymezenými pravidly církve, která ve většině případech zajišťovala umělcovu obživu. Postupně se gotický umělec dostává na metu, kde byla jeho práce více doceněná, a dokonce se mu dostávalo i velkých poct. V této kapitole bylo i zmíněno seskupení obrazů, které se od dnešních zjednodušených představ značně lišily. Na dnešní obraz se koukáme jen jako na samostatný estetický prvek. Ovšem dříve byl hlavně obraz zakomponován do propracovaného kostelního programu, kde se dílo nalézalo.

Druhá část této práce se věnovala propojení vlády českých panovníků a jejich doby, která byla buď vstřícná k danému období anebo nikoliv. České země tu jsou popsány jako křižovatka umění, kam vlivy přicházely a zároveň v pozměněné verzi odcházely do jiných zemí. Tyto vlivy přispívaly k velkému obohacení, nebo jako při a po husitských válkách, už nenašly cestu k úrovni evropského vrcholu. Velká váha byla v této kapitole připsána krásnému slohu, který na krátkou epochu vyvstal do podoby evropského uznání, aby se po několika desítkách let mohl rozdrobit do méně významné podoby českého gotického malířství.

Třetí kapitola nastínila, proč byla Panna Marie tak oblíbená u středověkých lidí a proč jí umělci přetvářeli v různých podobách na svá malířská díla. U Madon jsem se zaměřil na atributy, které je zdobily, nebo odívaly, a to jak v průběhů dlouhých věků, tak i v krátkém časovém úseku doby. Hlavním předmětem práce, Madona vyšebrodská, byla popsána jako dílo přenosné a původem neznámé. Přesněji řečeno původní místo díla bylo zatím lokačně nezařazeno a časově neukotveno. Podstatou těchto skutečností, které byly v této práci rozebrány podrobněji, byla madonina pestrost podobná s více díly, které byly ovšem historiky datovány do různého časového pásma.

S ohledem na praktickou část byla popsána problematika nevidomého a slabozrakého spektra. Haptický model pro osoby nevidomé a slabozraké byl převeden pomocí keramické hlíny do vysokého reliéfního produktu. Tento produkt byl zjednodušen a oprostěn o některé detailní prvky. Zároveň byl převeden do barev, které více vyhovují zrakově postiženým osobám.

## Seznam použitých zdrojů

### Tištěné zdroje

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

BARTLOVÁ, Milena. *Poctivé obrazy*. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-365-4.

ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 7., rozšířené a upravené vydání. Praha: Idea servis, 2019. ISBN 978-80-85970-93-7.

FAJT, Jiří a Jan ROYT. *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna: [katalog výstavy]: Praha, Klášter sv. Anežky české, 12.listopadu 1997-26.dubna 1998*. Praha: Národní galerie, 1997. ISBN 80-703-5163-2.

FINKOVÁ, Dita. *Rozvoj hapticko-taktilního vnímání osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. ISBN 978-80-244-2742-3.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-143-0.

HALLAM, Elizabeth. *Světcí: kdo jsou a jak vám pomáhají: více než sto padesát svatých od sv. Anežky po sv. Zitu*. Praha: Univerzita Palackého v Olomouci, 1996. ISBN 80-720-7028-2.

KARUNOVÁ, Hana. *Vnímání osoby se zrakovým postižením v kontextu specifik představitosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-244-5052-0.

LE GOFF, Jacques, Franco ALESSIO a Jean-Claude SCHMITT. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 3. Praha: Vyšehrad, c2002. Světové dějiny (Odeon). ISBN 80-702-1545-3.

LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991. Kulturní historie. ISBN 80-207-0206-7.

LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-274-8.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-37-0.

PEŠINA, Jaroslav. *Česká gotická desková malba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:cd5fbb90-b6d5-11e4-92dd-001018b5eb5c>.

PEŠINA, Jaroslav a Antonín BARTUŠEK. *Gotická nástěnná malba v Zemích českých*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959, [na tit. listě chybně 1958].

PEŠINA, Jaroslav. *Mistr Vyšebrodského cyklu*. 2. dopl. A opr. Vyd. Praha: Odeon, 1987. České dějiny. ISBN (Váz.).

ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.

ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0265-2.

RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. V Hluboké nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2005. ISBN 80-858-5748-0.

### **Internetové zdroje**

*Madona* – Wikipedie [online]. 31. 5. 2021 [cit. 2021-06-27]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona>.

## Seznam příloh

Příloha I. Obrazová část k teoretické části .....	50
Příloha II. Obrazová část k praktické části .....	56

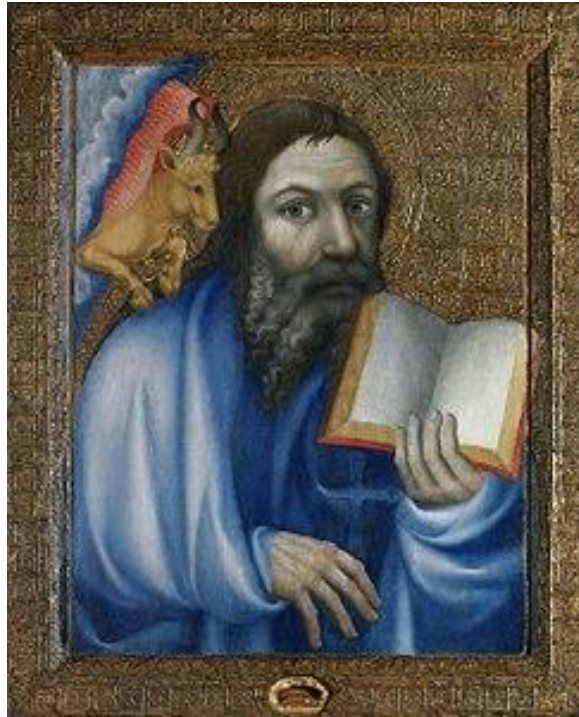


## Přílohy

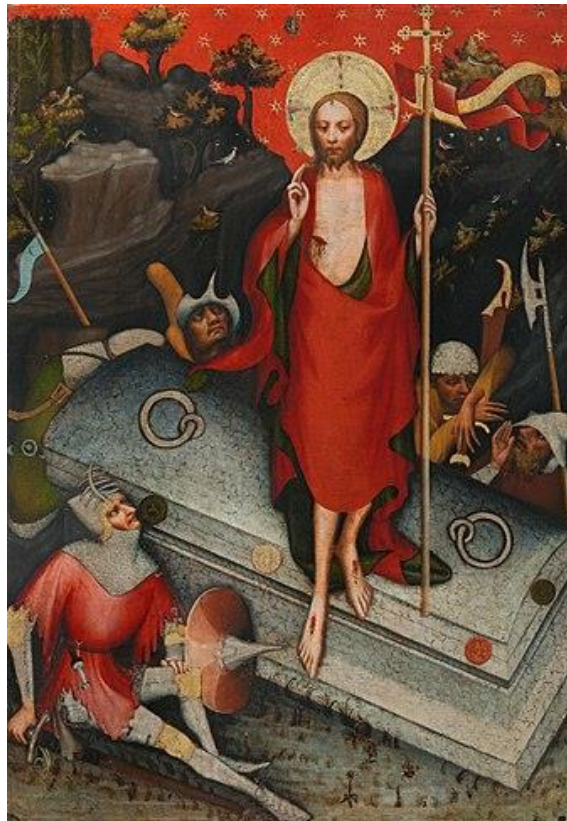
### Obrazová příloha k teoretické části



Obr. 1: Hodegetrie Madona Svatotomášská



Obr. 2: Sv. Lukáš Evangelista



Obr. 3: Zmrtvýchvstání Krista



Obr. 4: Madona Čenstochovská



Obr. 5: Madona typu Eleusa





Obr. 6: Madona typu Galaktotrophusa



Obr. 7: Madona Svojšinská





Obr. 8: Zvěstování Panně Marii



Obr. 9: Roudnický oltář





Obr. 10: Madona vyšebrodská



Obrazová příloha k praktické části



Obr. 11: Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Vyšším Brodě



Obr. 12: Komplex budov kláštera ve Vyšším Brodě





Obr. 13: Komplex budov kláštera ve Vyšším Brodě

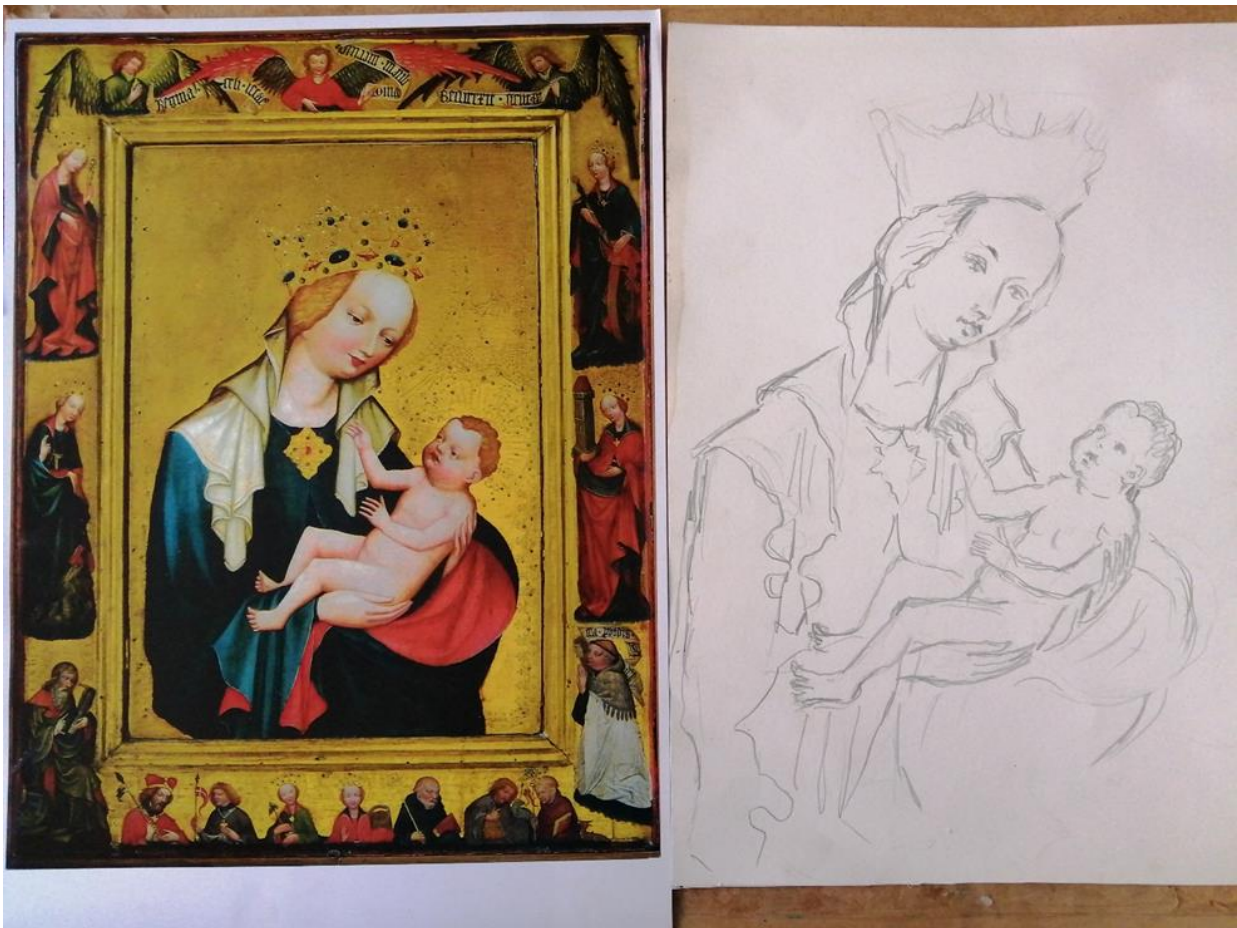


Obr. 14: Pohled do krajiny (Vyšší Brod)



Obr. 15: Brána do kláštera ve Vyšším Brodě





Obr. 16: Nákres podle předlohy Madony z Vyššího Brodu



Obr. 17: Modelace reliéfu



Obr. 18: Modelace reliéfu



Obr. 19: Modelace reliéfu



Obr. 20: Modelace reliéfu





Obr. 21: Výsledná modelace



Obr. 22: Sádrová forma





Obr. 23: Vymačkávací metoda



Obr. 24: Vymačkávací metoda



Obr. 25: Reliéf připravený na výpal





Obr. 26: Model po výpalu v peci



Obr. 27: Detail madony po vypálení



Obr. 28: Podkladový nátěr



Obr. 29: Malování madony



Obr. 30: Malování madony





Obr. 31: Malování madony



Obr. 32: Madona před zlatým nátěrem





Obr. 33: Finální produkt – madona ve zlatém pozadí





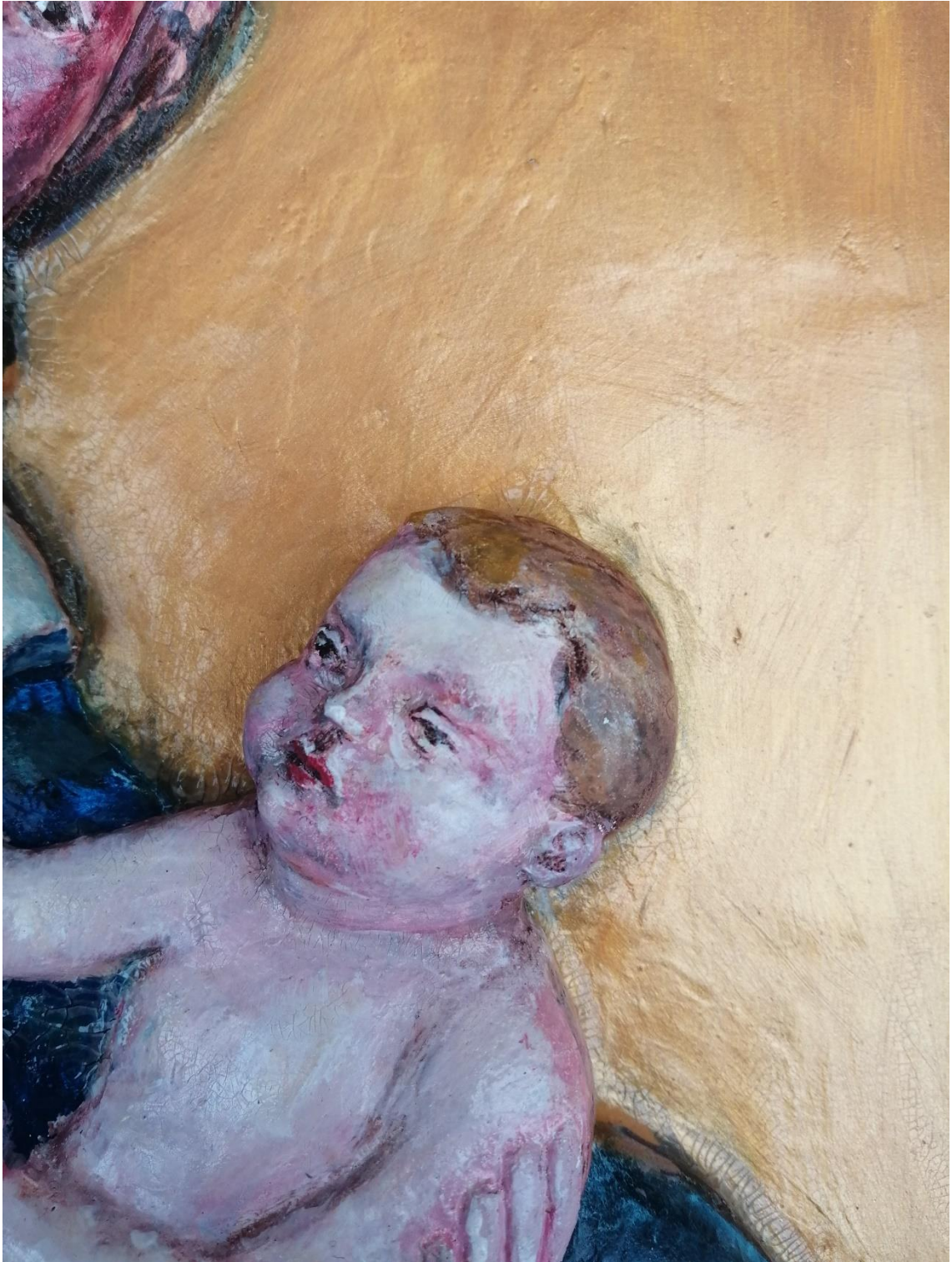
Obr. 34: Detail finálního modelu Madony vyšebrodské





Obr. 35: Detail finálního modelu Madony vyšebrodské





Obr. 36: Detail finálního modelu Madony vyšebrodské

## Zdroje příloh

Obr. 1: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona\\_Svatotomsk%C3%A1](https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona_Svatotomsk%C3%A1)

Obr. 2:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr\\_T%C5%99ebo%C5%88sk%C3%A9ho\\_olt%C3%A1%C5%99e](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_T%C5%99ebo%C5%88sk%C3%A9ho_olt%C3%A1%C5%99e)

Obr. 3: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr\\_Theodorik](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mistr_Theodorik)

Obr. 4:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cern%C3%A1\\_madona\\_%C4%8Denstochovsk%C3%A1](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cern%C3%A1_madona_%C4%8Denstochovsk%C3%A1)

Obr. 5: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eleusa\\_icon](https://en.wikipedia.org/wiki/Eleusa_icon)

Obr. 6:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Nursing\\_Madonna#/media/File:Fouquet\\_Madonna.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nursing_Madonna#/media/File:Fouquet_Madonna.jpg)

Obr. 7:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona\\_Svatotom%C3%A1%C5%A1sk%C3%A1#/media/Soubor:Madona\\_Svatotom%C3%A1%C5%A1sk%C3%A1,\\_revers\\_Veraikon\\_\(1420-1440\),\\_Moravsk%C3%A1\\_galerie\\_v\\_Brn%C4%9B.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona_Svatotom%C3%A1%C5%A1sk%C3%A1#/media/Soubor:Madona_Svatotom%C3%A1%C5%A1sk%C3%A1,_revers_Veraikon_(1420-1440),_Moravsk%C3%A1_galerie_v_Brn%C4%9B.jpg)

Obr. 8:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1ebrods%C3%BD\\_cyklus#/media/Soubor:Vy%C5%A1ebrods%C3%BD\\_cyklus\\_-\\_Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD\\_P.\\_Marii,\\_N%C3%A1rodn%C3%AD\\_galerie\\_v\\_Praze.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Vy%C5%A1ebrods%C3%BD_cyklus#/media/Soubor:Vy%C5%A1ebrods%C3%BD_cyklus_-_Zv%C4%9Bstov%C3%A1n%C3%AD_P._Marii,_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg)

Obr. 9:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Roudnick%C3%BD\\_olt%C3%A1%C5%99%2C\\_N%C3%A1rodn%C3%AD\\_galerie\\_v\\_Praze.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Roudnick%C3%BD_olt%C3%A1%C5%99%2C_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg)