



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

Diplomová práce

# Zpracování haptického modelu pro nevidomé podle nástěnné malby piety a madony

Processing of Haptic model of fresco of Pieta and Madonna for  
visually impaired people

Vypracoval: Bc. Vít Dvořák  
Vedoucí práce: Mgr. Josef Lorenc, Dr.

České Budějovice 2020

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové práce, a to v nezkrácené podobě fakultou 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 plagiátů.

V Českých Budějovicích dne .....

.....

Bc. Vít Dvořák

## **Poděkování**

Největší dík patří pedagogům KVV za trpělivost, vstřícnost a inspirativní přátelské prostředí po dobu mého studia, především pak vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Josefu Lorencovi, dr. jako učiteli i člověku. Neméně podstatnou nápomocí byla i podpora ze stran mých blízkých, partnerky, přátel i kolegů v zástěře v mém pracovním životě, kteří ochotně dělali a snášeli mé nálady, zatímco já formuloval trýznivá souvětí s přemírou interpunkčních znamének. V neposlední řadě bych rád poděkoval kofeinu, rozvážkové službě jídla nebo modrému záření z displejů, které v potřebných chvílích zabraňovalo mému vyčerpání a usínání.

## **Abstrakt**

Teoreticko-praktická diplomová práce zpracovává v teoretické části gotický sloh, a to nejdříve z perspektivy společnosti středověkého světa ve třech základních rolích. Autor popisuje některé souvislosti vývoje společnosti skrze duchovní, rytířskou a rolnickou vrstvu, a hledá tak obecné základy gotického slohu v rovině společensko-kulturního vývoje. Dále se práce zaměřuje převážně na gotické malířství a dobové způsoby zpodobnění Panny Marie s Kristem. V návaznosti na praktickou část práce jsou v závěrečné kapitole uvedeny také nezbytné informace ohledně ergonomických požadavků na kritéria vzhledu a podoby haptických pomůcek pro zrakově znevýhodněné osoby a lokaci původní fresky.

Cílem praktické části diplomové práce je transformování plošné malby na zdi v kostele Obětování Panny Marie na Piaristickém náměstí v Českých Budějovicích do prostorové haptické pomůcky pro zrakově znevýhodněné osoby. Modely jsou zpracovány reliéfně z keramické licí hmoty prostřednictvím sádrových forem. Výsledné odlitky jsou polychromované a připevněné na dřevěném podkladu.

**Klíčová slova:** gotika, haptický model, gotické malířství, madona, pieta, České Budějovice

## **Formát bibliografické citace práce:**

DVOŘÁK, Vít. *Zpracování haptického modelu pro nevidomé podle nástěnné malby piety a madony*. České Budějovice, 2020. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Josef Lorenc, Dr.

## **Abstract**

The theoretical and practical diploma thesis deals with the Gothic style in the theoretical part, first from the perspective of the medieval society in three basic roles. In the first chapter there is a description of several contexts of the development of society through the spiritual, knightly and peasant class through the general foundations of the Gothic style in the level of socio-cultural progression are sought. The work focuses mainly on painting and representation of Virgin Mary with Jesus. In connection to the practical part of the thesis there is also provided the necessary information concerning the ergonomic criteria of haptic aids for visually impaired persons and the location of the original fresco.

The purpose of the practical part of the thesis is to transform the mural painting on the wall of the Presentation of the Blessed Virgin Mary on the Piarist Square in České Budějovice into a 3-dimensional haptic aid for visually impaired people. The mid-relief models are made of ceramic casting material using plaster molds. The base is a colored attached polychromized woodboard.

**Key words:** gothic, haptic model, gothic painting, madonna, pieta, České Budějovice

# Obsah

Úvod.....	7
I. TEORETICKÁ ČÁST .....	9
1 Člověk středověkého světa a jeho mentalita .....	10
1.1 Mnišství a klášterní život .....	11
1.2 Geneze rytířství .....	13
1.3 Rolník a hospodářský rozvoj vrcholného středověku proměňující život ve městech .....	15
2 Vznik gotického slohu a jeho specifický vývoj na území Čech a Moravy.....	17
2.1 Principy umělecké tvorby v období gotického slohu .....	21
2.1.1 Vztah umělce a zadavatele ve vrcholném středověku .....	22
2.2 Obsah a forma schématu gotického malířství .....	25
2.3 Symbolika středověkého výtvarného umění v období gotického slohu. 28	
2.3.1 Podoby vyobrazení Panny Marie s Kristem .....	30
3 Dominikánský klášter v Českých Budějovicích s kostelem Obětování Panny Marie .....	34
4 Osoby se zrakovým postižením a ergonomické požadavky na haptické pomůcky .....	38
II. PRAKTICKÁ ČÁST .....	41
5 Popis výrobního a kreativního procesu.....	42
Závěr .....	46
Seznam použitých zdrojů .....	48
Monografické zdroje.....	48
Seznam příloh.....	50
Přílohy .....	51
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části .....	51
Přílohy II. Fotodokumentace k praktické části .....	56
Zdroje příloh.....	85

## Úvod

Diplomová práce má teoreticko-praktický charakter. Teoretická část se v první kapitole zaměřuje na vývoj společnosti a mentality člověka středověku v obecné generalizaci doby. Tři podkapitoly představují čtenáři tři základní role, jak je mimo jiné popsal významný francouzský historik Jacques Le Goff a kolektiv v knize *Středověký člověk a jeho svět*. Jedná se o komplexní a obsahově bohatou problematiku s širokým spektrem společenských a náboženských paradigmat. Proto je zde toto téma zpracováno pouze výběrově a s ohledem na zaměření praktické části.

V druhé kapitole je popsán gotický sloh, který je jedním z klíčových témat provázejících tuto práci. První dvě podkapitoly si kladou za cíl čtenáře seznámit s uměleckou činností gotiky a jejími principy. Je zohledňován vztah typického dobového recipienta díla, a umělce, který byl vnímán hlavně jako řemeslník podvolený zadavateli, finančnímu sponzorovi, donátorovi – téměř vždy tuto roli reprezentoval zástupce církve. O vztahu mezi těmito pojmy pojednává druhá podkapitola. Vyjasňuje tak převládající středověký názor, podle něhož je individualita či originalita nepotřebná, kdy se objednávka závazně zpracovává přes šablony jasně a schematicky vyjadřující daný biblický příběh spolu s jeho postavami. Malířství není dominantní formou výtvarného umění gotiky. Umění bylo vázané především na sakrální stavby, které svou formou – lomenými oblouky a sváděním tíhy stavby do úzkých piliřů – limitovaly prostor pro fresky a nástěnné obrazy, ale s ohledem na praktickou část diplomové práce je podkapitola gotického malířství potřebným zdrojem informací. Vizuální reprezentace obsahů skrze symboliku či ikonografii, je pro gotický sloh s ohledem na recipienta podstatnou součástí celé formálně-obsahové souvislosti. Podporuje tím zmíněnou schematickou čitelnost výtvarného umění. Další podkapitola gotiky popisuje onen důležitý vztah mezi formální podobou díla a obsahovým rozměrem, na který je odkazováno skrze formu. v této části textu, stejně jako v mnoha dalších, klade práce důraz na krátké shrnutí kontextu vývoje. S přihlédnutím k praktické části jsou pro zaměření této diplomové práce jsou nejpodstatnější ikonografické odkazy k Panně Marii a jejím podobám už od Panny Marie Orans až po madonu nebo pietu, podoby nejpoužívanější právě ve vrcholném a pozdním středověku.

Třetí kapitola specifikuje podobu výchozího výtvarného artefaktu transformovaného v praktické části diplomové práce, popisuje celý objekt

bývalého dominikánského kláštera a jeho historii v kontextu Českých Budějovic. Kapitola čtvrtá si klade za cíl popsat svět vnímaný bez možnosti recepce vjemů skrze zrak, vnímaný jen ostatními smysly, z nichž má v těchto nejvíce suplující roli právě hmat – hapticko-taktilní vjemy. Získané poznatky zásadně ovlivňují výslednou podobu modelů haptických pomůcek, jejichž ergonomické požadavky mají striktně danou formu i rozměry tak, aby se v nich osoba se zrakovým znevýhodněním snadno a efektivně orientovala. Pomůcky byly zpracovány na základě těchto kritérií.

Záměrem praktické části diplomové práce je schématická rekonstrukce dvou dobových vrstev fresek madony a piety v kostele Obětování Panny Marie na Piaristickém náměstí v Českých Budějovicích a jejich transformace do trojrozměrné haptické pomůcky pro zrakově znevýhodněné osoby. Prostorové modely odvozené z fresek byly nejdříve zpracovány v keramické hlíně, která se kvůli technologickým procesům a výsledné váze ukázala jako nevhodným materiálem. Licí hmota oproti tomu představuje jen riziko v její značné křehkosti před přežahem, a tím komplikované manipulace. Nicméně se ukázala jako nejvhodnější materiál při autorových možnostech. V první variantě proběhlo zpracování bez povrchové úpravy na černém podkladu. Ve variantě druhé autor použil akcentované barevnosti a kontrastů, respektujících potřeby osob se zbytky zraku. Zhotovené modely jsou určeny haptickému čtení pro návštěvníky se zrakovým znevýhodněním.



## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 Člověk středověkého světa a jeho mentalita

Není příliš nutné uvádět, že myšlení člověka ve středověku se diametrálně lišilo od toho dnešního. Nicméně ve zkratce přiblížit čtenáři vztahy kontextu doby s výtvarným projevem, formální a obsahovou rovinou výtvarného díla pokládá autor za podstatné. První kapitola krátce pojedná právě o této mentalitě člověka před více než pěti sty lety, neboť stejně jako se váže umělecká tvorba současnosti na celé spektrum společensky proměnných paradigmat, bylo tomu stejně i tehdy. Celý koncept sochařské, malířské i architektonické umělecké práce je reflexí každodenní reality člověka žijícího v údobí gotického slohu a tento koncept je skryt za pozoruhodnou komplexním spektrem odkazů, symbolů, obsahů a souvislostí, jak tomu doposud nebylo.

Prvotním a nejpodstatnějším aspektem lidské mentality skrze celou existenci člověka je vnímání času. Středověká teologie určuje čas jako podružnou veličinu, která je stavěna v opozici s představou věčnosti, a tedy veličinou nadřazenou času jako takovému. Představuje to chápání božské formy jako věčnost, a nejisté smyslové skutečnosti jako nicoty. Lze z těchto skutečností dále odvodit vztah člověka k bytí a jsoucnu. Oba tyto pojmy jsou v rámci středověké filozofie vnímány skrze emanační teorii, kde jsou veškeré vjemy a vědomý život, pouhým otiskem či odrazem prvotní příčiny – Boha.<sup>1</sup> „Tento příměr má zcela specifický význam pro výtvarné umění. Vyjádřil jej se zvláštním důrazem, na základě novoplatónské a pseudo-Dionýsiovy filozofie, Theodor ze Studionu: jako každé stvoření a především člověk, je emanací Boha, i zobrazení Krista je Kristovou emanací. Malíř maluje nikoli svou představu o Bohu, leč samého Boha v podobě Kristově, pravzor, který emanací přechází do hmoty. Byzantská emanační teorie obrazu, úzce svázána s existencí ikony, tak v extrémní poloze formuluje středověké pojetí výtvarného objektu.“<sup>2</sup> Ač byla víra v Boha v období 11. až 15. století téměř naprostou samozřejmostí, pohanská mentalita v lidech stále do určité míry přežívala.

Před významným obratem společnosti a mentality k racionalitě a člověku, jak to lze zaznamenat v renesanci, byl středověk obdobím zázračného tajemna,

---

<sup>1</sup> [Srov.] NOVÁK, Antonín. *Vědomí středověku: z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha: Mladá fronta, 2007. s. 38.

<sup>2</sup> Tamtéž s. 38.

imaginace a magičnosti. Zmíněnými pojmy by se dala postihnout charakteristika uchopení okolního světa středověkého člověka.<sup>3</sup> Nutně musíme zohlednit i určitou formu existenciální dynamiky křesťanství. Výjimkou jsou jen radikální hnutí jako valdenství nebo husitství, které lpí na archaickém modelu církve, agresivně hájí svou představu o pokorné službě Bohu. z hlavních institucí církevního řádu byly interpretovány myšlenky stejného významu, jako tomu bylo v počátcích křesťanství. Překvapivě často se setkáváme s relativizováním a zpochybňováním hierarchií či autorit světské společnosti. „De facto byla církev institucí, která neustále hlásala myšlenky její hierarchií otrásající, již tím, že platilo „dávej co je císařovo, císaři, a co je božího, Bohu“. Odraz toho všeho čteme ve středověké literatuře, která byla vůči stávajícím autoritám dokonce konfliktnější, než jsme zvyklí dnes.“<sup>4</sup>

## 1.1 Mnišství a klášterní život

Monasticismus neboli křesťanské mnišství, je v souvislostech středověké společnosti a její hierarchie nejpodstatnějším bodem. Po dlouhé genezi složitého hledání a dozrávání zkušeností, kulturních a ideologických hledisek nepadné pokarolínské Evropy byl vytvořen základ pro „renesanci“ monasticismu. Byl to právě klášter mezi 11. a 12. stoletím, který sloužil jako hlavní centrum vzdělanosti, včetně utváření historiografického náhledu na samotnou dobu. Takový pohled je pochopitelně do značné míry zaujatý samými autory – mnichy a kněžími. Důležitost zmíněného zkreslení tkví hlavně ve faktu, že se jedná o jeden z mála dochovaných písemných zdrojů svědectví středověkého světa. Logicky tak tyto zdroje silně ovlivnily moderní historiografii. Sami mniši jeví známky sebereflexe, ale přesto to bylo schématicky užíváno k hodnocení sebe sama i svého okolí.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> [Srov.] BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Fantastický středověk: antické a exotické prvky v gotickém umění*. Praha: Jitro, 2008. s. 7.

<sup>4</sup> NOVÁK, Antonín. *Vědomí středověku: z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha: Mladá fronta, 2007. s. 17.

<sup>5</sup> [Srov.] BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Fantastický středověk: antické a exotické prvky v gotickém umění*. Praha: Jitro, 2008. s. 41.

Celým západním světem na přelomu tisíciletí prostupoval strach z tisíciletého výročí úmrtí a vzkříšení Krista, jehož návrat byl ohlašován v podobě mstitele. Už kolem poloviny 10. století začínají někteří kněží varovat před koncem světa, šíří se vlny hrůzy, objevují se samozvaní mesiáši a v neposlední řadě vyústí vzniklá situace v první křižácké výpravě za znovuzískáním kontroly nad hrobem božím. Ze strany církve sílil tlak na rytíře i své vlastní představitele, aby zmírnili hněv Boží, žili podle pravidel, která jim byla stanovena Desaterem Bible, hlásala pokání<sup>6</sup>. Rok 1033 byl v západní kultuře prostoupené rituály, rozvíjené více ve spojitosti se smrtí, významným milénium. Podstata daného milenarismu pramení i z biblických textů, konkrétně ve 20. kapitole Apokalypsy: „[...] Až se dovrší tisíc let, bude satan propuštěn ze svého žaláře a vyjde, aby oklamal národy ve všech čtyřech úhlech světa, Góga i Magóga. Shromáždí je k boji a bude jich jako písku v moři.“<sup>7</sup>

Právě díky tomuto kontextu je pokarolínské období střední Evropy charakteristické zakládáním nových klášterů, neboť již nebyla tato výsada pouze v rukou králů rozpadlé říše. Panovníci střední Evropy si touto formou potvrzují stupeň svého postavení, společenskou prestiž, moc a získanou autonomii, stejně jako oddanost Bohu. Vzniklé kláštery jsou často ve střetu zájmů moci světské/císařské a moci duchovní/papežské. „Rodí se vědomí postupného úpadku klášterní disciplíny, který způsobilo podřízení kláštera okolní moci a zájmům. Je to tatáž moc a stejné zájmy, díky nimž klášter často existuje, které však zároveň neméně ohrožují jeho existenci a samostatnost. Odtud plyne po dozrání reformních postojů stále sílící tendence k potvrzení původní a ustavující nadřazenosti mnišství a s tím související požadavek úplné nezávislosti kláštera na společensko-politickém prostředí, jehož je součástí.“<sup>8</sup>

Sílící vliv mnišství postupem doby prostupoval do vyšších hierarchických vrstev církevních institucí až po samotné papeže. Věda i kultura se prostřednictvím vědění shromažďovaného v kláštorech podřizovala a formulovala v pojmech mnišské nadřazenosti reprezentující klášterní pevnost, která byla jako jediná schopná poskytnout smysluplnost a oporu jinak chaotickému světu a dějinám, tvořeným nesmyslným soustavným sledem bídy a boje o moc.<sup>9</sup> Takto zformulované dogma stavělo na piedestal právě samotné mnichy, jakožto vzor

---

<sup>6</sup> [Srov.] DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002. s. 59.

<sup>7</sup> [Srov.] Tamtéž s. 29.

<sup>8</sup> LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 51.

<sup>9</sup> [Srov.] Tamtéž s. 52.

křesťanství. „Nejde jen o hluboké podcenění světských osob, opravdové pohrdání každou snahou, která prvotně nevychází z kláštera, o pokořující nadvládu ducha nad hmotou, duše nad tělem, a v důsledku toho tendenčně negativní hodnocení každého lidského stavu, jehož primárním znakem nebyla naprostá zdrženlivost, nebo přinejmenším celibát.“<sup>10</sup> Klášter byl vnímán jako předsíň ráje, možnost okusit zlomek budoucí blaženosti. Byl útočištěm lidí prostého původu nebo těch, kteří se ocitli ve složité životní situaci a nabízejí tak za ochranu a modlitby sami sebe a svůj majetek.<sup>11</sup>

## 1.2 Geneze rytířství

Člověk 11. a 12. století neměl ve své výchozí společenské roli velkou škálu možností. Kromě mnišského roucha byla, obrazně řečeno, další možností rolnická tunika nebo kroužková zbroj. Třemi základními stavy raně gotické společnosti byly oratores–duchovní, bellatores–bojovníci a laboratores–rolníci. Možnosti kupectví a měšťanství se začínají otevírat až později. Pro naši kulturu, a mnohé další, je typická oslava válečnictví i ona výsada nosit a zacházet se zbraní. Neklidné období 10. až 12. století bylo přes své společné křesťanské ideály míru a lásky k bližnímu, naplněno válkami. Vedly ale k centralizaci moci, ustálení poměrů, díky kterým ve výsledku mohl gotický sloh vznikat. Vojenská praxe začala být potřebná, ceněná, a to i ze strany církve. Šlechtic 9. století začal kolem své osoby shromažďovat okruh mužů, kteří byli v užívání zbraně zdatní. Postupně se tento úzký kruh rozšiřoval, měl svá pravidla, tvrdé přijímací rituály a celý tento proces vyústil v postupné vymezení rytířství. k samotné církvi se později v 11. století pojal například řád Maltézských rytířů nebo Chudí rytíři Krista a Šalamounova chrámu, známější jako řád templářský.<sup>12</sup>

Samotná centralizace moci se odehrávala mimo královský majestát. Je to stále král, kdo vládne s dopomocí Boží, kdo prošel obřadem pomazání svěceným olejem. Svým vévodům, hrabatům a správcům však propůjčuje moc soudit, trestat, ale i vykořisťovat všechny obyvatele jim svěřeného území. Zmocněnci králů, obdařeni nikoli božskou mocí, ale pouze vojenskou silou, tak často porušují

---

<sup>10</sup> LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 53.

<sup>11</sup> [Srov.] Tamtéž s. 53.

<sup>12</sup> Tamtéž s. 70.

privilegia daná církvi a to nejpodstatnější z nich – přivlastňují si právo jmenování biskupů a opatů. Podnítili mocenské hry, protěžování vlastních kandidátů, často z pokrevních svazků, a rytířský duch pomalu proniká do řad kléru.<sup>13</sup> Církev důmyslně otočila bojechtivost rytířstva proti společnému nepříteli mocností světských i duchovních za příslibu odpuštění a věčného života v ráji. Prvním výpadem proti bezvěrcům se stalo tažení na Španělskou Barbastru roku 1063.<sup>14</sup>

Deklarace vývoje rytířských idejí a archetypu křesťanského hrdiny je tzv. Píseň o Rolandovi – *Chanson de Roland*. Ač se jedná o dataci výrazně starší, byla jeho smrt u Roncevalského průsmyku v Pyrenejích impulzem pro vznik epické tradice, která v 11. století vytvářela paradigma mučednictví pro víru. Údajně se jednalo o synovce Karla Velikého, a i když jsou důkazy neurčité a skrovné, není to rozhodující, protože epickou smrtí tohoto rytíře, vznikla tradice, základ pro rytířský kodex ctností, kombinace odvahy a moudrosti, rovnováha mezi nimi – tzv. *mesure*.<sup>15</sup> Prověřením těchto ctností se stala pouť. Nic nekladlo větší nároky na tělo i ducha, než opuštění rodiny, domu i útočiště na cestě za hrobem svatých nebo samotného Krista.<sup>16</sup> Souvislosti první křížové výpravy mezi lety 1096 – 1099 jsou jasným důsledkem pokřesťanštění válečníků středověku a tzv. chansons tehdejší doby je hojně připomínají. Jasnou reprezentací idejí „chudých rytířů Krista“ je emblém již zmíněných Templářů, kde jsou vyobrazeni dva rytíři na jednom koni. Soudržnost a skromnost propojují vrstvu mužů ve zbrani s mnichy, jejichž ideály prokazatelně pronikly do širokého spektra společnosti.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> [Srov.] DUBY, Georges. *Rok tisíc*. Praha: Argo, 2007. s. 49.

<sup>14</sup> [Srov.] Tamtéž s. 57.

<sup>15</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 75.

<sup>16</sup> [Srov.] DUBY, Georges. *Rok tisíc*. Praha: Argo, 2007. s. 55.

<sup>17</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 77.-79.

### 1.3 Rolník a hospodářský rozvoj vrcholného středověku proměňující život ve městech

Jednotně generalizovat a vymezit charakter zemědělského života v celé šíři evropského kontinentu je nesnadný úkol, vezmeme-li v potaz jen přírodní podmínky střední Evropy, Baltu, Sicílie nebo východní chladné stepi na území západního Ruska. Neopomenutelné události morových ran v polovině 14. století., které zredukovaly obyvatelstvo evropského území skoro na dvě třetiny původního počtu je také nutné zmínit. Rozdílnosti vyplývají i z prolínání kultur, zvláště na Pyrenejském poloostrově z části ovládaném Maury a na Sicílii znovudobyté normanskými rytíři. Za finální etapu christianizace podstatné části Evropy můžeme určit až období mezi lety 1204–1261, tedy období po čtvrté křížové výpravě. Do role rolníka, zemědělce, se tak promítá značný výčet proměnných vlivů.<sup>18</sup>

Přes všechny proměnné aspekty zůstává půda a ti, kdo ji obdělávají, základem společnosti. Půda je zdrojem moci a bohatství, znakem vážnosti a prosperity regionu. Poměrově je to z celkové společnosti na březích Středozevního moře sedm lidí z deseti, ve vnitrozemí Francie a Germánie osm až devět lidí z deseti, kteří přímo souvisí se zemědělskou produkcí. Díky tomu zastávají vesnice a jejich rozvoj, horní příčky v pomyslné hierarchii zdrojů naturálních, finančních i mocenských. v omezené míře slouží k rozklíčování významu vesnic a hospodářství pouze archeologie. Od nového tisíciletí po celá tři staletí představuje největší hybnou sílu ekonomiky právě podmaňování si nové hospodářské půdy kácením, vypalováním a mýcením.<sup>19</sup> Hornaté oblasti podél Středomoří inklinovaly k pastevectví a tím ke kočovnému životu v období od jara do prvního mrazu, kdy pastevci scházeli do teplejších nížin. Tam převládalo pěstování obilovin a kořenové zeleniny. Vyjma několika málo míst nebylo klima natolik stálé a mírné, aby umožnilo obdělávání náročnějších plodin. Paušálně platilo, že vždy bylo pro rolníky hlavním cílem uživit vlastní rodinu a uspokojit požadavky feudálů a církve – majitelů půdy.<sup>20</sup>

Změna chápání a vnímání existenciální hodnoty času zmíněné na začátku kapitoly, měla v kontextu pracovních návyků koncem 13. a ve 14. století rozdílný

---

<sup>18</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 102.

<sup>19</sup> [Srov.] Tamtéž s. 563.-566.

<sup>20</sup> [Srov.] Tamtéž s. 105.-107.

význam, projevující se hlavně ve městech. s celkovým kontinuálním hospodářským rozvojem od přelomu tisíciletí se měnila i další odvětví navazující na zemědělskou produkci. Dlouho ustálená pracovní doba odbíjející na kostelních zvonech byla stanovena od deváté hodiny ranní do zhruba druhé hodiny odpolední v závislosti na ročním období a tím množství práce. Na konci 13. století se objevuje tzv. nona – poledne. Čas určený k odpočinku a stravě, původně koncipovaný do času druhé hodiny odpolední, se nyní přesouvá ke dvanácté hodině, a tím dělí pracovní dobu „půldnem“.<sup>21</sup> Pokrok klade větší nároky, vyústí v krizi – noční práce, chamtivost, měření a zavádění aktualizovaného pracovního dne způsobí sociální konflikty a první, kdo apelují na změnu pracovní doby, jsou sami dělníci: „Nařízení z Arrasu, vydané v lednu 1315, o tom vypovídá zcela jasně. Mluví totiž o komisi, složené ze zástupců soukenických mistrů a valchařských dělníků, která přiznává valchářům právo žádat „delší pracovní dny a vyšší mzdy“<sup>22</sup>.“ Přibývá zvonů různých zvukových frekvencí, aby se odlišily od zvonů církevních, vyhranily tak pracovní dobu. Častokrát se zavádějí „placené přesčasy“. Na vzniklou situaci reaguje i francouzský král Filip Smělý, který jako první povoluje noční práci – do té doby křesťanskou společností odsuzovanou a trestanou. Je to moment, kde bychom mohli s trochou nadsázky vidět základy kapitalistické společnosti, ač v kontextu feudalismu.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Za jiný středověk: čas, práce a kultura na středověkém Západě: 18 esejí*. Praha: Argo, 2005. s. 66.

<sup>22</sup> Tamtéž s. 67.

<sup>23</sup> [Srov.] Tamtéž s. 67.–68.



## 2 Vznik gotického slohu a jeho specifický vývoj na území Čech a Moravy

Díky kontextu, stručně popsaném v první kapitole, autor nyní rozvede vznik a charakteristiky gotického slohu. Celý příběh začíná v té nejmonumentálnější možné míře – v architektuře. Horizontalita a těžkopádnost románského slohu začala být brzy zastaralá. v severní Francii druhé poloviny 12. století začala proto vznikat nová řešení klenutí konstrukčních prvků stavby. Lomený oblouk se stal více než technickým vynálezem. Pomocí zkřížených oblouků, spojením dvou kruhových úsečí a tím svedení váhy stavby do samostatných svorníků a pilířů, bez potřeby masivního zdiva, měly kameny pouze úlohu jakýchsi žeber, prostého „lešení“, a hmotu mezi nimi bylo tak možné vynechat.<sup>24</sup> Navazujícím problémem byl tlak masivní váhy celé stavby do stran. Vnější opěrný systém umožnil tlak opět svádět do pilířů a stavba tak mohla dál růst.<sup>25</sup> Byla to možná právě fascinace novými technologickými možnostmi, která dávala tak výjimečnou formu slohu natolik vybočujícímu z antické tradice. Díky tomu si od manýristického umělce Giorgia Vasariho vysloužil původně pejorativní název gotický, odkazující na germánský kmen Gótů. Nelichotivě se tak o slohu vyjadřuje jako o hrubém, zmateném, disproporčním a tento názor do značné míry přetrvává až do období romantismu. Původ tak neklasických forem byl uměleckými historiky hledán ve východních kulturách, jinými na území dnešního Německa.<sup>26</sup>

Iniciativa pro vznik gotického slohu vzešla pár kilometrů od královského města Paříže. z města Saint-Denis, kde tamní opat Suger, jedna z nejvlivnějších postav Francie 12. století, osobní přítel krále, regent království a „otec vlasti“<sup>27</sup>, hledal způsob, jakým zanedbanou baziliku znovu přetvořit do majestátní formy hodné pohřebiště králů už od dob vlády merovejských<sup>28</sup>, počínaje Dagobertem I. v první polovině sedmého století<sup>29</sup>. Tato idea vedla Sugera k propojení burgundských a normanských prvků, tedy k propojení lomeného oblouku s žebrovou klenbou. Formálně je tak architektem, vlastním tvůrcem prvních gotických prvků.<sup>30</sup> Důmyslnost stavby tkví i ve výše zmíněné reprezentaci

<sup>24</sup> [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. s. 185.

<sup>25</sup> *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 9.

<sup>26</sup> [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. s. 25.

<sup>27</sup> *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 9.

<sup>28</sup> [Srov.] Tamtéž s. 9.

<sup>29</sup> [Srov.] DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002. s. 102.

<sup>30</sup> [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 9.

ústřední myšlenky: Bůh je světlo. Suger, při koncipování stavby i teoretického konstruktů, vycházel z Dionýsiova traktátu o nebeské hierarchii. Odráží se v masivní tmavé siluete stavby, jako prvního kroku ke světlu – k Bohu. Východnímu vstupu do kláštera dominuje průčelí s dvěma věžemi a cimbuřím. Vizuálně inklinuje k představě fortifikační siluety, jako světské moci udržované silou vrchního vojevůdce – krále. Tři západní portály přivádí světlo na oltáře, celému výjevu vévodí rozetové okno, vůbec první, které bylo na západním průčelí kdy vystavěno a pod vedením Sugera vzniká archetyp průčelí všech budoucích gotických katedrál.<sup>31</sup> Pro tak podstatný a inovativní krok byly zapotřebí ideální podmínky. v době vlády Ludvíka VI. byl majetek kláštera v držení šlechty. Hierarchický vzestup Sugerovi nakonec dovolil majetek získat zpět do rukou církve. Zároveň je to období, kdy pozice samotného Francouzského království ve světovém kontextu posilovala až do formy jednoho z nejmocnějších feudálních státních celků střední Evropy.<sup>32</sup>

V zemích Čech a Moravy byl gotický sloh provázán s vládnoucími rody. Stejně jako na území Francie, bylo zapotřebí k vybudování nového nazírání a nové estetiky vynikajících ekonomických podmínek a tím pronikání řádu cisterciáků, kteří se nejvýrazněji zasloužili o rozmach gotického slohu u nás. Podstatnou úlohu v šíření gotických idejí a vizuálu sehrál skicář Villarda de Honcourt zaznamenávají i světské motivy, nebo Westminsterský a Eveshamský žaltář.<sup>33</sup> Díky blahobytu za vlády rodu Přemyslovců vzniká na počátku 30. let 13. století, pod záštitou nejmladší dcery Přemysla Otakara I. sv. Anežky České, pravděpodobně nejstarší gotické stavby v českých zemích. Notoricky známým příkladem prvních ukázek nového slohu je cisterciácký klášter v Tišnově, kde jsou patrné prvky burgundské. Klášter sv. Františka v Praze vybudovaný pro řád klarisek patří mezi nejstarší kláštery tohoto řádu na sever od Alp a zřetelně vykazuje známky spojitosti se champagneskou architekturou, pozdější stavební přírůstky odkazují na burgundské prvky od cisterciáků z Tišnova.<sup>34</sup> Výrazný rozvoj zajištěný převážně těžbou stříbra a železa gradoval za vlády Václava I. a Přemysla Otakara II., známého iniciativou v budování nejen měst jako jsou České Budějovice, ale i hradů Bezděz či Zvíkov a klášterů, například Zlatá Koruna.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> [Srov.] DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002. s. 104.-105.

<sup>32</sup> [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 28.

<sup>33</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 24.

<sup>34</sup> [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972. s. 9.

<sup>35</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 23.

Jan Lucemburský kulturnímu vývoji na našem území příliš nepřispěl. Zemi nechal pod vlivem hašteživé šlechty a sám byl více diplomatem a dobrodruhem než panovníkem. Vysloužil si tím přívlastky „král diplomat“ nebo „cizí král“.<sup>36</sup> Vřelé diplomatické vztahy s Francií měli pro budoucnost českých zemí dalekosáhlejší účinky než jeho vláda. Syn Jana Lucemburského Karel IV. si při své výchově na francouzském královském dvoře odnesl nejen směřování své budoucí politické linie, svědčící monumentálním formám francouzské gotiky, ale obsáhlou znalost jazyků a znamenité státnické nadání, podporující kontinuitu českých národních dějin, čímž si podobně jako opat Suger vysloužil příměr „otce vlasti“.<sup>37</sup> Po stagnaci vývoje gotického slohu na našem území se za vlády Karla IV. znovu otevírá prostor pro komunikaci převážně s francouzskou gotikou. Neobratná těžkopádná forma přemyslovské rané gotiky ožívá západním vlivem v dynamičtější odlehčenou vrcholnou lucemburskou gotiku. Dostavby kláštera ve Zlaté koruně nebo chóru dominikánského kostela v Českých Budějovicích jsou jedny z prvních ukazatelů dané změny. v sochařství i malbě dochází ke značnému obratu právě až v tomto období. Opouští se strnulé románské zvyklosti nebo se ještě na ně formují první vizuální charakteristiky gotického slohu, jak je to možné vidět například v kostele Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou nebo v kostele Panny Marie v Průhonicích. Malby z konce první poloviny 14. století v kostelech v Hosíně, Žďáru u Blovic nebo Starém Plzenci už zcela jasně předznamenávají fantastickou dvorskou tvorbu krále Karla IV..<sup>38</sup> Hlavní město Praha se za jeho vlády mění v „druhý Řím“ – je zde uloženo velké množství skutečných i domnělých relikvií svatých propůjčujících českým zemím slávu a král nechává vybudovat Nové město pražské se spoustou příležitostí k aplikování gotického slohu.<sup>39</sup> Za vlády Václava IV., syna Karla IV., se po vzoru Jana Lucemburského většina uměleckých tendencí přesunula do soukromých služeb krále. Tato tendence měla však i výhodu – tvůrčí práce na soukromých královských hradech vedla k větší spontánnosti, volnosti a tvůrčí svobodě.<sup>40</sup> Na přelomu 14. a 15. století geneze gotického slohu ve své vrcholné podobě vytvářela různé odchylky od internacionální gotiky ve vztahu k socio-kulturním podmínkám daného regionu. Blahobyt českých zemí svědčil výtvarnému umění. Artefakty období mezi roky 1380–1420 jsou známé jako *krásný styl*. Mezi zcela typické projevy regionálních originalit patří *krásné*

---

<sup>36</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 30.

<sup>37</sup> [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972. s. 16.

<sup>38</sup> [Srov.] Tamtéž s. 32.

<sup>39</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 54.

<sup>40</sup> [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972. s. 106.

*madony/piety* s až manýristicky modelovaným ošacením, gesty a projevy emocí. Mezi specifika patří také obrazy Madon v polopostavě se světci kolem svých ramen.<sup>41</sup>

Husitské revoluční hnutí téměř na půl století ochromilo tak nadějný umělecký i hospodářský vývoj. Válečné události se do určité míry vyhnuly rožmberským držávám v jižních Čechách, kde byla moc tohoto rodu největší. Právě díky rožmberské huti, která i během křížových výprav proti husitům byla schopna pokračovat v kontinuální činnosti, mohla gotika přečkat toto období a v jižních Čechách zanechat nevídané skvosty patřící k nejvýznamnějším v podunajské oblasti.<sup>42</sup> Roku 1471 se po husitském období stal králem Vladislav Jagellonský soustřeďující umělecké práce ve velké míře na Prahu a pražský hrad. Údajně byl opět spíše králem hledící si svých soukromých libostí než starostí o české země, ale nacházel se v dost těžké politické situaci. Neustále pod tlakem uherského Matyáše Korvína podporovaného papežem a následného vpádu Turků. v období jagellonské pozdní gotiky už určité formy napovídají vlivu renesančních prvků, ale válečný střet natolik odřízl naše území od okolního světa, že renesance byla stále pod silným vlivem gotické tradice a naplno se projevila ojedinele, čímž vznikaly i pozoruhodné eklektické rarity.<sup>43</sup> Podobně se rozvíjela i sochařství a malba. Některé artefakty utvářely zajímavou syntézu kopírovaného hlavního námětu a doplnění postav v okolí, které přestávaly tuhnout ve strnulosti, začínaly ožívat a vytvářet dynamický předěl. Příkladem může být Vyšebrodská madona svatovítského typu.<sup>44</sup> Od počátku 16. století jsou v malířství patrné první formy renesančního tvarosloví a doposud neužívaných námětů – portrét, krajinomalba, žánrové výjevy. Ve vzácných případech je možné prvky gotiky vidět v podstatě až do přelomu 16. a 17. století, kdy se v Itálii začíná aplikovat barokní sloh. Toto zaostání českých zemí má ale překvapivě zajímavé výsledky právě v pozdní jagellonské gotice.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> [Srov.] FAJT, Jiří, ed. *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*. Praha: Academia, 2006. s. 541.

<sup>42</sup> [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972. s. 161. – 162.

<sup>43</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 124.

<sup>44</sup> [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972. s. 193.

<sup>45</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. s. 132.

## 2.1 Principy umělecké tvorby v období gotického slohu

Vědomí středověkého člověka je úzce provázáno s náboženskými idejemi, a tím s celkovou existenciální koncepcí uvažování nad životem a jeho žitím. Geneze takovéto tendence v uvažování je reakcí na prakticky či pragmaticky omezené myšlení pozdní antiky a zlomového „období temna“ po pádu Západořímské říše. Nutně se takto nastavená mentalita křesťanské společnosti odrazila i v celé šíři uměleckého projevu. Většinová absence gramotnosti tehdejší evropské populace determinovala uměleckou tvorbu, až na několik málo výjimek, jako vázanou na sakrální prostředí, k snadné čitelnosti sdělení, k jasné interpretaci biblického příběhu skrze narativní vizuální vjem a interpretaci církevního představitele.<sup>46</sup> Zjednodušená forma výtvarného projevu musela recipienta intuitivně navádět až k obsahové složce nebo jej v případě architektury ohromit svou monumentálností a pohledem na „nebeskou klenbu“, která v sakrálních stavbách představovala poslední soud, věčné zatracení nebo život v nebeském ráji. Celková architektonická koncepce pak reflektuje víru, kde je Bůh světlem v temnotě – „Já jsem světlo, které ve tmě svítí, a tma ho nepojala“. Chrámový prostor je harmonická kombinace potměných zákoutí v kontrastu s vysokými barevnými okny, která vrhají „božské“ světlo do monumentálního soustředěného prostoru, jehož dominantou je chór a oltář, rozzářený zlatem.<sup>47</sup> Těžko si dnes můžeme představit tak impozantní kontrast, jakým byl kostel v menších městech a vesnicích. Často to byla jediná kamenná stavba, s vysokou věží, interiérem zdobeným zlatem, řezbami, malbami i sochami v ohromném kontrastu s velice skromnými podmínkami života průměrného člověka.<sup>48</sup>

Gotické výtvarné umění bylo v určitém úhlu pohledu podobné umění modernímu a postmodernímu. Umělecký artefakt ve výsledku dotvářel sám recipient. z formální podoby díla divák abstrahoval obsahové významy daného výjevu, který nejčastěji odkazoval k biblickému příběhu nebo příběhu svatých a míval tak například i podobenství mravního významu. Pro plné pochopení středověkého uměleckého díla jsou zvláště nutné atributy a jejich znalost, asociování s příběhem a porozumění legendě. Od základu formování tradice západní kultury ve starověkém Řecku, potažmo již v Egyptě, hrají atributy

---

<sup>46</sup> [Srov.] NOVÁK, Antonín. *Vědomí středověku: z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha: Mladá fronta, 2007. s. 16.

<sup>47</sup> [Srov.] Tamtéž s. 18

<sup>48</sup> [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. s. 171.

podstatnou roli. Přirazují postavu v širším kontextu a charakterizují ji samotnou i její příběh. Bohyně Athéna měla ve svých symbolech sovu jako moudrost, bájný Herakles kůži a kyj odkazující na jeho činy, sv. Petr klíč jakožto posláni soudce nad lidskými činy, sv. Kateřina kolo podle mučednické smrti.<sup>49</sup>

Důvodem monumentality a efektu na recipienta byl fakt, že gotické umění si kladlo za cíl přesvědčovat o pravosti křesťanské víry. Všechna témata, motivy, programy, kompozice, symboly, alegorie a metafory prostupovalo morální hodnocení každého jednotlivce. V malířství se v určitém úhlu pohledu nejednalo tedy pouze o písmo negramotných. Všechny zmíněné vizuální „nápovědy“ dováděly pozorovatele k pravdě jako prostředku etické nápravy světa.<sup>50</sup>

### 2.1.1 Vztah umělce a zadavatele ve vrcholném středověku

Ve vztahu k umělci je středověká filozofie značně skoupá. Uměleckou tvorbu dělí na svobodnou a mechanickou – do mechanické řadí řemeslnost, kam spadá právě malířství a sochařství. Autorství uměleckých artefaktů zůstává v drtivé většině případů anonymní a umělci je přiznána jen „bezvýznamná“ řemeslná práce a formální podoba. Jako původce díla je považován zadavatel – církevní osoba nejčastěji – který vzniklé dílo zasvěcuje Bohu či světcům. Celá tato řemeslnost má navíc pouhou úlohu obohacení architektury.<sup>51</sup>

Celý koncept umělecké tvorby slučuje vždy jeden určitý cech, dílna či stavební huť, neboli německy „Bauhütten“<sup>52</sup>, vedená mistrem, často známým pouze pod přízviskem odkazujícím na jednu z jeho slavnějších prací. Kooperace několika učňů a umělců na společném díle měla podobu archetypální manufaktury, kde se každý jednotlivec nebo skupina soustředili na konkrétní specializované činnosti. Během 15. století se ve větších městech ale začíná formovat předzvěst hrdého autorství. Někteří umělci/řemeslníci si vybudují

---

<sup>49</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 35.

<sup>50</sup> [Srov.] Tamtéž s. 116.

<sup>51</sup> [Srov.] Tamtéž s. 115.

<sup>52</sup> [Srov.] DVOŘÁK, Vít. *Art and Craft and Industry – Inkluze v předmětu denní potřeby*. České Budějovice, 2017. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Věra Vejsová, ak. mal. s. 33.

takovou pověst, že je jejich přítomnost žádána u více zakázek, nebo si je sami vybírají, a stávají se tak ve své podstatě prvními živnostníky.<sup>53</sup>

Mistr zmíněných dílen zastupoval určitou formu manažerské a logistické práce. Vytvářel prvotní nákresy a konkrétní představy děl, které později pod jeho dohledem vytvářela komunita učňů. Výuka ve své podstatě fungovala stejně pyramidovým efektem, jak je to možné vidět dnes. Nešlo o cílenou teoretickou průpravu. Předávání informací a zkušeností probíhalo nejvíce ve formě empirické zkušenosti, praktické ukázky a, zvládl-li učeň základní nezbytnosti pro začlenění do chodu dílny, vypracovával se v pomyslném hierarchickém žebříčku dál. Ač jsou informace o takových praktikách mizivé, můžeme s jistotou říct, že se jednalo o individuální učení nápodobou, regulované cechovními pravidly v zastoupení mistra.<sup>54</sup>

Výtvarné artefakty středověkých umělců musíme nutně považovat za kolektivní práci. Má ovšem i další zajímavost, která s pokrokovou dobou renesance nabývá zajímavých kauzalit. v dílnách a hutích chyběla, jak již autor referoval, potřeba autorství a výtvarníci zůstávají do většinové míry v anonymitě, čímž se skrývá i pohlaví výtvarníka nebo výtvarnice. Existují důvody nabýt přesvědčení, že ženy měly v dílnách své místo – jednalo se o řeholní ženské řády v klášterech nebo dcery řemeslníků, které se živnosti naučily a posléze ji i převzaly.<sup>55</sup>

„Jejich (donátorů, pozn. autora) postavení ve společnosti se odráželo na dedikačním obraze v hieratické, významové perspektivě, zachycující v raném středověku donátora (často s rodinou a jeho svatým) jako malou postavu při dolním okraji obrazu nebo na bočních křídlech oltáře v měřítku, tj. významu daleko menším, než byla zpodobena postava světce, jemuž bylo dílo věnováno na základě slibu (ex voto).“<sup>56</sup> V úvodu kapitoly byl vztah mezi zadavatelem a umělcem stručně popsán. Hlubší souvislosti skrývá samotný latinský původ slova autor, což lze přeložit ve smyslech rozmnožitele, obohacitele světa. Dlouho ale byl jako autor označován právě donátor. Hradil materiál i umělcovu „řemeslnou“ práci a sám určoval téma a samotnou podobu včetně použitých materiálů. Situace by se s nadsázkou dala přirovnat k tzv. podnikatelskému baroku. Roli hrála

---

<sup>53</sup> [Srov.] BARTLOVÁ, Milena. *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 24.

<sup>54</sup> [Srov.] Tamtéž s. 25.

<sup>55</sup> [Srov.] Tamtéž s. 26.

<sup>56</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 84.

společenská prestiž zadavatele, osobní důvody pro výběr tématu, námětu i odkazu či nápodoby jiného díla, ke kterému měl zadavatel osobní vztah.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> [Srov.] BARTLOVÁ, Milena. *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 31.



## 2.2 Obsah a forma schématu gotického malířství

Co začalo architekturou, muselo formálně i ideologicky prostoupit do dalších druhů výtvarného umění. Již byla zmíněna problematika nigramotnosti většinové části obyvatelstva tehdejší Evropy. Daný laik se chtěl dozvědět víc, než mu mohla evangelia skrze kněžská kázání nabídnout. Potřeboval vizuální vjem korespondující s monumentalitou gotické architektury. Bylo nutné upravit výtvarnou formu vyjadřování, k propojení prostoru a obsahu dění s recipientem v kontextu své doby, bylo zapotřebí nových schémat, forem a motivů.<sup>58</sup> Nebyl to plynulý vývoj z románského tvarosloví do gotického. Architektura odstartovala fascinaci novou ideou a malířství jí dohánělo jen pomalu. 12. století bylo charakteristické výstavbou katedrál, v jejichž interiérech je často k vidění nástěnná malba románského stylu. „Tato „vedlejší role“ v době budování raně gotických katedrál je patrná také z toho, že se pokoušelo imitovat převládající a nákladné techniky jako mozaiku nebo malbu na skle.“<sup>59</sup> Malířství i sochařství bylo oproti architektuře upozaděné a mělo sloužit jako obohacení jejího půvabu a krásy. Účelem umělecké tvorby jako celku bylo kultivování společnosti a šíření křesťanských ideálů čemuž, byla podřízena většina uvedených kritérií.<sup>60</sup>

Jednotná charakteristika gotického malířství, je ve své podstatě značně komplikovaná. Jestliže vykročíme pár desítek let vpřed a srovnáme nizozemskou protorenezanci a italské trecentisty, dostáváme dva odlišné náhledy na výtvarné umění. Příčinou takového rozdělení je fakt, že oblast apeninského poloostrova a jeho okolí, nikdy formálně nepřerušila kontinuitu antické tradice. Nizozemci následovali francouzské principy prostorového ztvárnění uspořádání objemu v ploše. Oba tyto „tábory“ formovaly představu prostoru odlišně. Italové postupovali více synteticky – formovali prostorovost v jednotný celek. Umělci tehdejší Francie, kteří byli východiskem i pro zaalpské a severoevropské země, postupovali propojováním částí obrazů do obrazových „pásů“.<sup>61</sup> Budeme-li generalizovat, gotické malířství pracuje více kaligraficky a ornamentálně. Nejdominantnějším prvkem jsou linie, ať už ve formě krouživých arabesek nebo lomených a kmitajících lineárních prvků. Typickou a nejčistší podobou těchto

---

<sup>58</sup> [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 386.

<sup>59</sup> Tamtéž s. 389.

<sup>60</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 116

<sup>61</sup> [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 387.

principů jsou bohatá, kaskádovitě vlnící se roucha, tomu odpovídající účesy a kadeře vousů, štíhlý oválný obličej a vysoko umístěné pasy esovitě prohnutých postav.<sup>62</sup> Příznačnou doménou, která se rozvíjela už od ranně křesťanských dob, jsou ikony – schematičtější, často drobné obrazy pro účely soukromé zbožnosti, vytvářející opozici narativním malbám. Ikonu lze vnímat jako formální východisko reprezentace symboliky, alegorie, personifikace či zpřítomnění zpodobněného a celou svou obsáhlou genezí i filosofickým základem, mají pro mnohé stále auru mystické nostalgie. Jen ze samotného uvědomění, v jakých souvislostech se „ikona“ skloňuje v kontextu popkultury, současnosti nám může dopomoci k chápání významu.<sup>63</sup>

Nenápadnou, ale podstatnou novinkou v malířství je dodání více prostoru přirozenosti a všednosti. k námětům jako je ukřižování Krista nebo scéna Golgoty přibývají další vedlejší postavy, které vzájemně interagují. Na Golgotě už nejsou pouze postavy funkční a nutné, jako je jediný setník s kopím, ale přibývá další ozbrojenec. Truchlící ženy v elegantních rouchách svou ladností a půvabem vytvářejí kontrastní scénu s trpícím Kristem. Rozmohli se kupříkladu i soukromé breviáře v podobě „Knihy hodin“, často s motivy plynutí času a života.<sup>64</sup> k tradičním náboženským výjevům přibývaly květiny rozpoznatelného druhu, svícny v komorních scénách zvěstování Panny Marie, misky, knihy a další soubor předmětů běžného života, které jsou základem pro následný vývoj zátiší převážně v Nizozemí.<sup>65</sup> Církev je stále hlavním zadavatelem a donátorem zakázek. Objevuje se ovšem další významná novinka. Vzácné nálezy komunikace mezi zadavatelem a umělcem nám prozrazují jen velmi málo. Faktickým důkazem jsou ovšem stále častější vyobrazení některého z církevních představitelů na dané výtvarné památce. Vedla je k tomu určitá prestiž, formální ukázka kajícího křesťana, klanícího se bohu nebo svátému, ale i osobní dozor nad emanací boží slávy.<sup>66</sup>

„Středověký systém nazírání na umění a tím i proměny formy a struktury obrazu vytvářejí tři aspekty: určení subjektu, úvahy o kráse a objevení přírody jako zdroje esteticko-emocionálních zážitků.“<sup>67</sup> Citovaný autor poukazuje na vztah gotického umění k přírodě. k jasnějšímu porozumění je nutné pochopit, že

---

<sup>62</sup> [Srov.] SUCKALE, Robert, Matthias WENIGER a Manfred WUNDRAM. *Gotika*. Praha: Slovart, c2007.s. 7.

<sup>63</sup> [Srov.] BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012.s. 101.-102.

<sup>64</sup> [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000. s. 389.

<sup>65</sup> [Srov.] Tamtéž s. 390.

<sup>66</sup> [Srov.] Tamtéž s. 391.

<sup>67</sup> Tamtéž s. 394.

neochvějná víra v Boha přisuzovala božství i přírodě jím stvořené. Krása či estetická norma byla jasně formulována jako podobenství přírodě, neboť příroda je stvořena Bohem a jako taková, je zdrojem dokonalých vztahů, poměrů, mnohotvárnosti podrobující se jediné zákonitosti – Bohu. Umělec je prostředníkem odhalujícím a zpodobňujícím tuto dokonalost, nikoli vytvářejícím.<sup>68</sup>

Nástěnné malířství gotického období se dochovalo jen zřídka. Prvním důvodem je samozřejmost, že styl se neustále inovoval, stejně tak podléhal vkusu zadavatele a tím i předělával dosavadní gotické fresky za fresky novější – renesanční či barokní. Důvodem druhým je samotný koncept gotické architektury a fresky vázané na ní. Jak bylo uvedeno výše, principy gotické architektury apelovaly na vertikalitu a odlehčení zdiva pouze na co nejnужnější nosné zdi a pilíře. Tím se prostor pro nástěnnou malbu limitoval. Nahradilo ji do značné míry umění vitraje a monumentální okna s barevnou skleněnou výplní.<sup>69</sup>

Ve všech zbylých prostorách je ale nástěnná malba podstatným východiskem propagace křesťanské ideologie včetně didaktického přesahu na recipienta. Veřejnost, dostupnost a oproti deskovému malířství trvanlivost fresky, predikoval značný zájem jako prostředku výuky laiků. Byzantská říše, zachovávajíc si jako pozůstatek říše Východořímské největší množství poznatků antické tradice, poskytla impulz k vývoji malířství, ale zároveň jej determinovala k nekompromisní ideové spjatosti a účelovosti malovaného dogmatu. Nástěnné malby byly doprovázeny tzv. titulami“. Veršované duchovní spisy, předem určující kompletní chrámovou výzdobu. Jsou často jediným dochovaným svědectvím dávno zašlé podoby, ale ještě více pak historikům objasňují vztah mezi slovem a obrazem, kde je i přes všechnu podstatu obrazu v gotické ideologii stále větší důraz kladen na texty, protože neklamou formální oslnivou krásou – zachovávají čistou podobu duchovního rozměru.<sup>70</sup> Rozpor mezi písmem a obrazem, jak jej vnímali klerikové, formuluje už v 8. století anglosaský mnich a filosof Alcuin: „Alcuin připouští, že je snazší milovat „předměty krásného vzhledu, sladkou chuť, líbezná zvuky“ apod. než Boha.“<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 116.

<sup>69</sup> [Srov.] Tamtéž s. 117.

<sup>70</sup> [Srov.] *Gotická nástěnná malba v zemích českých*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1958. s. 12.

<sup>71</sup> [Srov.] ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 2007. s. 18.

### 2.3 Symbolika středověkého výtvarného umění v období gotického slohu

Užívání symbolů bylo pro středověké autory natolik přirozeným způsobem vnímání a myšlení, že se neseťkáváme s jakýmkoli vysvětlením a definováním schématických či didaktických záměrů. Za jednoho z nejdůležitějších autorů podstatné části symbolik a podobenství je pokládán sv. Augustin z Hippo.<sup>72</sup> Tento světec patří mezi jednoho z tzv. církevních otců. Žil mezi lety 354–430 našeho letopočtu v severní Africe v oblasti Numidie a svůj život zasvětil teologickým i filosofickým traktátům často s autobiografickou formou.<sup>73</sup> Mezi jeho symboly mimo jiné patří planoucí srdce značící horlivost víry, horoucí lásky k Bohu i bližnímu. Šípem prostřelené planoucí srdce bylo následně znakem řádu augustiniánů<sup>74</sup>, kteří patřili mezi čtyři hlavní středověké žebravé řády.<sup>75</sup>

Cestou k jasné obsahové asociaci se tedy staly symboly. Slovo má původ v úlomku kostky nebo jiného předmětu, kdy druhá část přesně zapadá do první a tím se nezaměnitelně identifikuje jasná souvislost. Na podobném principu vznikla pečetní tradice nebo i hieroglyfy starověkého Egypta. Ve své podstatě utajuje a zároveň odhaluje významy skryté za piktografickou značkou související s kulturně-sociálním kontextem. Symbol může nabývat nezměrného množství forem, ale často je mu vlastní určitá schematičnost, nezaměnitelná vizuální čitelnost.<sup>76</sup> V kontextu středověké latiny se k složité síti odkazů a symbolů přidává i jazyková bariéra. Skvěle problematika popsána v knize Jacquese Le Goffa a Jean-Claude Schmitta *Encyklopedie Středověku*: „Pokud ve stejném textu latina užívá výrazů *signum*, *figura*, *exemplum*, *memoria*, *similitudo*, jež jsou všechny zpravidla překládány do moderního jazyka jako „symbol“, nečiní tak nahodile, ale naopak tyto slova pečlivě volí a podstatným způsobem je navzájem významově rozlišuje. Jedná se o vyhraněné termíny, jež nelze přesně přeložit, tak široké a jemně odstíněné je jejich sémantické pole. V žádném případě to však nejsou pojmy vzájemně zaměnitelné.“<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 777.

<sup>73</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 66.

<sup>74</sup> [Srov.] MYSLIVEČEK, Milan. *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha: Horizont, 1992. s. 227.

<sup>75</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 35.

<sup>76</sup> [Srov.] Tamtéž s. 355.

<sup>77</sup> [Srov.] LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2008. s. 777.

Umělec byl ve sféře námětů a všech návazných obsahů nesvobodný. Nebylo to ve společenském kontextu ani nutné, samotné výtvarné umění se dost zasloužilo o zakořenění křesťanské mentality a tradice hluboko do sociálního prostředí. v průběhu vývoje výtvarné kultury se stále častěji stávalo, že umělec naplňoval určitým způsobem artefakt vlastním obsahem – podobně jako je formovaný vztah mezi náboženstvím a církví, ideou a skutečností. Uvědomění si, nadneseně řečeno, profesního ega deklaruje následný výrazný zlom v období renesance, kdy je individualita umělce patrná, žádoucí, někdy až ostentativně predikující kvalitu díla. Předzvěsti takového obratu je možné pozorovat například už ve 12. století. Zakladatel cisterciáckého řádu, asketický a přísně ortodoxní Bernard z Clairvaux tehdy jako první upozorňoval na odklon od obsahové zprávy recipientovi k formální okázalosti díla.<sup>78</sup> Všichni další významní teologové 13. století následovaly myšlenku Řehoře I., která ponoukala k rozvádění motivů a námětů výtvarného umění. Konkrétně nástěnná malba měla výrazné zastání i u Tomáše Akvinského.<sup>79</sup>

Slovník vizuální sdělnosti se mezi 11. a 15. stoletím začal strmě rozrůstat o mnohá další obsahová a ikonografická vyjádření. Církev potřebovala efektivně sdělovat úchvatná podobenství a příběhy svatých. Podobně jako je tomu dnes u piktogramů, hledali pro účely identifikace a asociace jasné odkazy–atributy na určité obsahy, postavy biblických příběhů a svaté. Propracovaný systém atributů se stal pro západní civilizaci od vrcholného středověku velmi typický oproti Byzantskému umění, kde se postavy formálně téměř nelišily a byly určeny pouze popiskami na stranách. Malby a sochy musely předávat informace, vyprávět příběhy, kvůli souvislostem uvedeným výše, a jednotný obrazový jazyk byl nezbytností. Mezi 14. a 15. stoletím se o sjednocení tohoto jazyka významně zasloužila Zlatá legenda, kniha biskupa Jacopa de Voragine.<sup>80</sup>

Blízký východ a Byzanc ovlivnily formování výtvarného umění ve střední Evropě. Poznatky arabské optiky se projevily například v barvou prosycených interiérech chrámů, a to díky barevnému sklu. Je patrné, že po vzoru Byzance začali výtvarníci deskového a knižního malířství zlatě podbarvovat své práce. i výrazná polychromie soch odkazuje na světlo a jeho podstatu v křesťanské víře – jak tuto skutečnost formuloval Tomáš Akvinský: „Barva je zhmotněním světla,

---

<sup>78</sup> [Srov.] *Gotická nástěnná malba v zemích českých*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1958. s. 14.

<sup>79</sup> [Srov.] Tamtéž s. 15.

<sup>80</sup> [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. s. 51.

proto je krásné to, co barvami září“.<sup>81</sup> v období románského slohu je vůdčím tématem Kristus soudce – obávaný vládce nebes, vynucující si poslušnost pod hrozbou pekel. Na postupnou změnu mentality společnosti reagovala i volba nejčastějšího tématu. Přibývá Panna Maria v ochranitelských a soucitných gestech, připodobnění matky v pochopení a odpuštění.<sup>82</sup>

### 2.3.1 Podoby vyobrazení Panny Marie s Kristem

Ikonografie matky Boží má velké množství podob a jen část se váže k evangeliím, více jde o nutnost mateřské postavy již od starověkých křesťanských kultů nejvíce ovlivněných pohanskou tradicí římského panteonu a blízkovýchodních náboženství. Zpochybnit její pozici a „božství“ se snažil například Nestorius v 5. století nebo v procesu reformování církve v 16. století. Obě tyto snahy ale vedly k posílení její pozice a množství vyobrazení.<sup>83</sup> Panna Maria je vnímána jako nejbližší prostřednicí v cestě k Bohu a úcta k ní se výrazně promítá i do ortodoxní církve. Původ jména Maria je z hebrejského originálu občas interpretováno jako *stella maris* – hvězda mořská. Často proto můžeme vidět architektonické památky, zasvěcené matce Páně, koncipované do tvaru hvězd. Příkladem může být kaple Jména Panny Marie v Mladoticích vystavěná podle návrhů Jana Blažeje Santiniho-Aichela.<sup>84</sup>

Obecně se dá rozdělit podobenství jako Panna Maria bez dítěte, Panna Maria a dítě Ježíš samo, Panna Maria a dítě Ježíš s ostatními postavami a Pieta – truchlící Panna Maria s mrtvým Kristem v náruči. První kategorie vyobrazení zahrnuje Pannu Marii stojící nebo trůnící a patří mezi nejstarší – typologie sahá k Byzantským až blízkovýchodním zdrojům (viz Příloha I., obr. 3 a 6). Často se tak můžeme setkat s určitým užitím hieratické perspektivy, kdy je matka Boží nejdominantnější postavou daného výjevu-<sup>85</sup> v 16. století se tato forma

---

<sup>81</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 116.

<sup>82</sup> [Srov.] Tamtéž s. 116.

<sup>83</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 322.

<sup>84</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. str. 189.

<sup>85</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 324. – 327.

aktualizovala do podob „La Purísima“, slučující se často s námětem Vítězky nad hadem. Oproti verzi Vítězky nad hadem, sahající svou tradicí do 12. století, má La Purísima formu mladistvé Panny Marie, bez Krista, s vlasy zakrytými nebo rozpuštěnými, modlitebně sepjatými dlaněmi, stojící na půlměsíci, který byl častokrát nahrazován právě hadem s hříšným jablkem v tlamě.<sup>86</sup> Vliv na ikonografii ve výtvarném umění měly zprvu novozákonní apokryfy Jakubovo či Matoušovo a s tím související Zlatá legenda, pojednávající o jejím posmrtném nanebevzetí, posazení na trůn a častý dvorský motiv – korunování Panny Marie Nejsvětější trojicí.<sup>87</sup>

Další typy nejstarších vyobrazení se jsou k nalezení v Římě v Priscilliných katakombách, kde je Madona usazena na trůnu a gestem odkazuje na hvězdu, symbolizující Krista. Třetím typem z nejstarších forem, výrazně inklinujících k pohanskému či ortodoxnímu formulování nábožnosti, je Panna Marie Orans (viz Příloha I., obr.2). Díky technologickým příručkám a vzorníkům (např.: Kniha athoská) pro vyobrazování máme dochované autentické detaily takové formy. Ze zásady se mělo vždy jednat o ženu ve středních letech, v krásném, ale skromném oděvu, se zlatavými vlasy, žlutýma očima, velkým obočím a rozpřaženými rukama s dlouhými prsty, vyjadřující žehnání, smířlivé přijetí.<sup>88</sup> Obdobným výjevem s pohanskými kořeny v Egyptské mytologii je Galaktotrofúsa – Panna Marie kojící – po vzoru panenské bohyně Isis (viz Příloha I., obr. 1) (Eset) kojící svého syna Hóra.<sup>89</sup> k této starověké bohyni se váže jeden z necharakterističtějších znaků modrého pláště. Ochránitelství, rovnost všeho a všech, modrý háv posetý hvězdami a často i bílý měsíční srp, na kterém Isis stála jakožto vládkyně vesmíru a nekonečného života – to jsou obdobné ikonografické symboly, jaké můžeme vidět u Panny Marie.<sup>90</sup>

Do druhé kategorie řadíme Pannu Marii kojící dítě, Pannu Marii s dítětem na trůnu (viz Příloha I., obr. 3, 5 a 6) nebo Panna Maria růžové zahrady. Poslední zmíněný je dobově zařaditelný do pozdního středověku až rané renesance. Symbolika zahrady představuje neposkvrněnost a čistotu. Růže samotná má již od počátku křesťanství řadu obsahů. Červený květ představuje krev mučedníka, bílý

---

<sup>86</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 198.

<sup>87</sup> [Srov.] Tamtéž s. 193.

<sup>88</sup> [Srov.] Tamtéž s. 200.

<sup>89</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 322.

<sup>90</sup> [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 214.

pak čistotu, přičemž sama Panna Maria byla parafrázována jako růže bez trnů.<sup>91</sup> Obsáhlým výkladem vycházejícím z Písně písní byla Panna Maria v „zahradě uzavřené“, obohacena motivy bájného jednorožce. Čistota a neposkvrněnost matky boží dovoluje zkrotit zvíře nebo je v motivech Zvěstování jednorožec loven archandělem Gabrielem.<sup>92</sup>

Ustavičný sled války a morových ran se ve středověku promítl také do zpodobnění Panny Marie ukrývající prosebníky pod svůj plášť (viz Příloha I., obr.4), neboť to byla ona, kdo byl Bohu nejbližší a ve chvílích posledního soudu se pobožný člověk obracel právě k ní.<sup>93</sup> Vyobrazení madony nebo Panny Marie ochránitelky má tradici vztahující se až k 5. století n.l. o ochranu a odražení nepřátel u Konstantinopole jí žádal Severián z Gabaly a je tak vypodobněna s pláštěm, pod kterým ukrývá různé skupiny uctíváčů.<sup>94</sup> Panna Maria truchlící nebo Sedmibolestná spadá částečně k pietám, neboť se výjevy vztahují k cestě na Golgotu, ukřižování nebo snímání z kříže. Kvůli těmto obsahovým rovinám je na výjevech probodána nebo ověčena sedmi meči.<sup>95</sup>

Pieta (viz Příloha I., obr.9) , jako taková, je charakteristická přelomem 13. a 14. století, kdy inspirací v mystické poezii tento motiv vzniká. Jedná se o nejčtenější výjev vrcholného a pozdního středověku. v mnoha oblastech má svůj zcela individuální vývoj, nicméně základní dělení tvoří typ vertikální – Kristovo tělo znatelně menší než Mariino, s poukazem na vznik a zánik v jejím klíně; a horizontální – harmoničtější kompozice, kde postavy tvoří pomyslný kříž. Devoční námět piety tradičně doprovází výrazná mimika a procítění smrti syna božího, vyzdvihává tak její úděl na Božím utrpení (compassio) a spáse lidstva (corredemptio). Konzervativní Španělsko podoby utrpení Krista a Panny Marie dovedlo díky důmyslným kanádkům často až do extrémních poloh, kdy při obřadech a průvodech vytékala z Kristových ran skutečná krev a z očí matky Boží voda nahrazující slzy zlomené ženy.<sup>96</sup>

Zajímavostí je vládkyně na cestách, tzv. Hodégétria, je druh madony s legendou vázanou na obraz „rukou neutvořený“, kdy se sv. Lukáš snažil Pannu

---

<sup>91</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 330.

<sup>92</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 193.

<sup>93</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 325.

<sup>94</sup> [Srov.] ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 193.

<sup>95</sup> [Srov.] Tamtéž s. 193.

<sup>96</sup> [Srov.] Tamtéž s. 207.



Marii marně vyobrazit, než na něj vztáhla ruku ona sama a její přesná podoba se zjevila. Svatý Lukáš je tak patronem malířství. Díky legendě musel každý adept na mistrovskou zkoušku v malířských ceších předložit madonu tohoto typu. Tradičně zobrazována s třemi hvězdami, symbolicky odkazující na panenství matky Boží před, během i po porodu. Není výjimkou její zobrazení s černou barvou pleti – buď z důvodu původního obsahu legendy, kdy obraz madony sv. Lukáš maloval na ebenové dřevo, nebo opět poukazem na Píseň písni: „Černá jsem, a přece půvabná, jeruzalémské dcery“.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 201.

### 3 Dominikánský klášter v Českých Budějovicích s kostelem Obětování Panny Marie

Kazatelská a misijní činnost řádu dominikánů byla vázána hlavně na města. Vnímali je jako nejrizikovější oblasti hříchu, zároveň však jako nejlepší možnost k šíření osvěty a kromě upevňování křesťanské víry bylo jejich prioritou vzdělání. Právě díky vzdělání byla kázání poutavá, oblíbená nejen u chudiny, tolik obdivující skromnost řádu, ale i v horních vrstvách společnosti. Zároveň řád, založený roku 1215 Domingem de Guzmánem – svatým Dominikem, nebyl v českých zemích rozšířený natolik, aby mohl nějak oslabit pozici krále.<sup>98</sup>

Kvůli sílící moci Vítkovců na území jižních Čech, se král „železný a zlatý“, Přemysl Otakar II., rozhodl roku 1265 založit strategicky položené město. Město, které by hájilo pozici krále, spojilo a chránilo obchodní stezky s Horními Rakousy, jež spadaly také pod jeho vládu. Výhodná poloha na soutoku Malše a Vltavy měla však stavitelsky problematické podloží. Půda byla bažinatá, ale příkop, později zvaný Mlýnská stoka, vedoucí podél městských hradeb, odváděl vlhkost mimo novou výstavbu. Hned dalším krokem stavitele Hirza, purkraběte Zvíkovského, bylo založení kláštera. Tuto úlohu svěřil právě dominikánům, nejčastěji dosazovaným do rolí inkvizice, nábožensky přísných „psů Páně“, asketickému řádu řeholních mnichů. „Roku 1263 pan Hirzo nebo Hyrš, rytíř purkrabě na Zvíkově, za Přemysla, krále toho jména druhého, rozkázáním krále pána svého v Budějovicích, nebyvše ještě město, nežli městečko neohražené, klášter vyměřoval.“<sup>99</sup>

Jih klášterního komplexu byl určen jako hospodářské a provozní zázemí. Západní strana pak společně s řekou Vltavou vytvářela obrannou linii města, což je jeden z typických urbanistických prvků královských měst Přemysla Otakara II. u nás i ve Štýrsku.<sup>100</sup> Ač je dominantou Českých Budějovic náměstí nazývané po zakladateli města, Piaristické náměstí, kde klášter sídlí, působí mnohem intimnější, duchovnější atmosférou. Na tomto místě byly objeveny památky

---

<sup>98</sup> [Srov.] KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. *Miscellanea* (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). s.10.

<sup>99</sup> BAUER, Jan. *České Budějovice: tajemná metropole jižních Čech*. Praha: Regia, 2011. s. 27.

<sup>100</sup> [Srov.] KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. *Miscellanea* (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). s.14.

z doby bronzové a existují domněnky, že zde bývala i Keltská svatyně. Co víme s jistotou je fakt, že u kostela Obětování Panny Marie byl starý městský hřbitov.<sup>101</sup>

Údaje o výstavbě komplexu, a hlavně samotného klášterního kostela jsou mizivé a podstatná většina není ani autentická z období výstavby. Jedna z teorií pojednává o roku 1274, kdy může odkazovaný autor vyjádřit tezi, že došlo k vysvěcení. Vzhledem k budování celého města v krátkém časovém horizontu, a tudíž velké investici do všech nutných složek jako například opevnění, působí tato teorie nevěrohodně.<sup>102</sup> Vezmeme-li v úvahu řeholi dominikánů, s tím tedy fakt, že nevlastnili téměř žádný majetek a finanční prostředky, nutně musíme dojít k názoru, že tak nákladné práce nebylo možné v devíti letech uskutečnit. Pravděpodobně se jednalo o datum vysvěcení pouze dokončené části klášterního kostela, čemuž nasvědčuje prohlídka architektonické a technologické návaznosti na dílčí části stavby. Vychází se z předpokladu, že podstatné části kostela vznikly ještě za vlády Přemysla Otakara II. a poslední fáze dokončování probíhala někdy mezi rokem 1274 a počátkem 14. století.<sup>103</sup> Dobroslav Líbal ve 40. letech 20. století rozvedl nejpravděpodobnější teorii geneze výstavby s přihlédnutím k ostatním památkám téže datace: „Předpokládal, že presbytář s východní zdí příčné lodi byl dokončen teprve kolem roku 1300, po přestávce vyrostla ve dvacátých letech 14. století obvodová zeď severní boční lodi a po změně plánu bylo po polovině, respektive někdy ve druhé třetině 14. století dokončeno bazilikální trojlodí a posléze i transept.“<sup>104</sup>

Řád dominikánů se již od svého založení vyznačoval značnou úctou k Panně Marii – Matce Boží. Součástí kláštera je hned několik podobností této ženy zpravidla oděné do modrého roucha. Setkat se zde s madonou, pietou nebo Pannou Marií (tedy bez podobností Krista), můžeme hned v několika různých výtvarně-technických provedeních. Gotický deskový obraz Panny Marie Budějovické, také známý jako Panna Marie s klasy či Panna Marie klasová, je její podobností jako mladé ženy s rozpuštěnými vlasy, v modrých šatech posetých obilnými klasy symbolicky připodobňujících svatou ženu k úrodnému obilnému poli. Zde si můžeme znovu povšimnout stále přežívající pohanské mentality, jak bylo zmíněno v kapitole první. Obraz byl považován za zázračný. Měl odvracet

---

<sup>101</sup> BAUER, Jan. *České Budějovice: tajemná metropole jižních Čech*. Praha: Regia, 2011. s. 29.

<sup>102</sup> [Srov.] KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. *Miscellanea* (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). s. 24.

<sup>103</sup> [Srov.] Tamtéž s. 25.

<sup>104</sup> Tamtéž s. 25.

morové epidemie nebo později chránit město během třicetileté války před Švédy. Od roku 1451 se dokonce tamní převor nechával titulovat jako „převor kláštera u zázračného obrazu“.<sup>105</sup>

Klásteru je s největší pravděpodobností připisována i socha tzv. Madony z Rudolfova. Monumentální jedlová skulptura téměř v životní velikosti oděná do červeného roucha se zlatě lemovaným modrým pláštěm je pozoruhodným důkazem odkazu francouzských vzorů. Původně byla bohorodička korunována a nesla hned několik známých symbolů: „Vzpřímené dítě oblečené v chitón má nohy překřížené tak, že zpod pláště vystupuje pravá bosá noha – snad jako poukaz na jeho vykupitelskou smrt. Marie zřejmě nesla v pravé ruce žezlo a představovala tak královnu nebes. Ježíš měl pravděpodobně v levé ruce jablko, které jej – jako nového Adama – označovalo za vládce světa, který svou obětí vykoupil hříchy Adama praotce.“<sup>106</sup>

Bohatství v tomto klášteře spočívá ve velkém množství nástěnných maleb-fresek, které jsou skvěle restaurátorsky zpracované. Pro podstatu této diplomové práce, je nejdůležitější primárně freska nacházející se v nice na zalděném portálu z ambitu. v průběhu let 1350-1360 byla do niky zleva namalována sedící Madona s ježíškem.<sup>107</sup> Opět se symboly koruny, žezla a jablka, jak je definuje autor výše. Na opačné straně výjevu se nachází svatý Dominik. James Hall popisuje nejčastější zobrazování svatého Dominika jako muže v řádovém hábitu, s lilií jako symbolem čistoty, knihou reprezentující evangelium a často není výjimkou ani hvězda na čele nebo nad ním – symbolika nadpřirozeného božského světla.<sup>108</sup> Mezi těmito dvěma figurami je při podrobnějším zkoumání možné rozeznat třetí. Jak bylo zmíněno v kapitole první, jedna z novinek, kterou gotický sloh a proměna socio-kulturních stavů přinesla, je v rámci zobrazovaného náboženského motivu kromě vyobrazení postav nezbytných, přidání i postav dalších – nejčastěji pak donátorů. v tomto případě se s největší pravděpodobností jedná právě o donátora,

---

<sup>105</sup> BAUER, Jan. *České Budějovice: tajemná metropole jižních Čech*. Praha: Regia, 2011. s. 30.

<sup>106</sup> KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. Miscellanea (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). s. 80.

<sup>107</sup> [Srov.] Tamtéž s. 85.

<sup>108</sup> [Srov.] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. s. 119.

z jehož úst se line těžko čitelná latinská prosba: „Deus propitius esto michi peccatorum – Bože buď milostivý ke mně hříšníkovi“.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. Miscellanea (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). s. 85.

## 4 Osoby se zrakovým postižením a ergonomické požadavky na haptické pomůcky

Analyzování okolních vjemů je v té největší možné míře reprezentováno prostřednictvím vizuálního vnímání. Oči jsou tím nejpoužívanějším smyslovým aparátem, který člověku podává množství informací v minimálním časovém horizontu – hloubka, tvar, barva, vzdálenost, pohyb, orientace. Ovlivňuje tak širokou škálu vývojových determinantů od představ, paměti, myšlení i řeči až po volní emocionální složky osobnosti. Absence zraku, ať už částečná nebo úplná, tedy omezuje a deformuje člověka do značné míry. Zraková postižení dělíme do kategorií: zrakově postižení–slabozrací; se zbytky zraku; nevidomí; tupozrací.<sup>110</sup>

Poddruhy zrakového postižení se dělí na orgánové a funkční. Prvním druhem orgánového postižení jsou osoby slabozraké. Nejsou schopni přečíst běžně psaný text, komplikovaně rozeznávají barvy a mezi kompenzační pomůcky patří například bifokální brýle s dvěma ohnisky na vidění do dálky i z blízka. Osoby se zbytky zraku vyžadují dobré světelné podmínky a jsou taktéž schopny číst text větší velikosti. Nevidomí jen do určité míry reagují na světlo, ale obecně nejsou schopni zrakově vnímat okolí. Zástupcem vad funkčních je tupozrakost. Projevuje se sníženou zrakovou ostrotí na jednom oku a funkce druhého nebývá oslabena. Vada se projevuje v neschopnosti vidět perspektivně a vnímat tak objem a prostor. Prvotním znakem této poruchy je šilhavost.<sup>111</sup>

Všechny osoby s vážnějším či mírným zrakovým postižením spojuje kompenzace vady hmatem, kompenzuje jej totiž v největší možné míře oproti zbylým smyslům. Nejznámější kompenzační pomůckou na bázi hmatového vjemu je Braillovo písmo. Historie taktilně-haptických grafémů<sup>112</sup> se vztahuje k roku 1560, kdy Francesco Lucas vytvořil první plastické písmo, ale základem pro jednodušší a efektivněji rozkódovatelné Braillovo písmo vychází z návrhů Francesca Lana Terzi.<sup>113</sup> Výhoda tohoto písma je snadná množitelnost speciálními psacími stroji a díky nástupu moderních technologií, otevírajících mnoho dalších

---

<sup>110</sup> [Srov.] KEBLOVÁ, Alena. *Integrované vzdělávání dětí se zrakovým postižením*. Praha: Septima, 1998. s. 6. – 7.

<sup>111</sup> [Srov.] Tamtéž s. 6. – 7.

<sup>112</sup> Tj. jakékoli písmo nebo systém grafických značek vyjadřující určitý obsah – noty, číslice, dopravní značky atd. z TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Fortuna, 1996. s. 64.

<sup>113</sup> [Srov.] FINKOVÁ, Dita, Libuše LUDÍKOVÁ a Veronika RŮŽIČKOVÁ. *Speciální pedagogika osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. s.

možností a forem komunikace, se řadí mezi kompenzační pomůcky klasické.<sup>114</sup> Pro osoby trpící zrakovým postižením již od útlého věku je nácvik hmatově-taktilních dovedností klíčový. Poznávají tvar, velikost, teplotu, vlhkost, utvářejí představy o prostoru a orientaci v něm. Určující je pro taková cvičení využití různých částí pokožky, přítlak, který větší intenzitě devaluje vjem, soustavný pohyb po „čteném“ podkladu, čímž se napomáhá porozumění sdělovaného nebo důkladný slovní popis. Nácvik probíhá i pomocí nohou – nejdříve bosých tak, aby člověk dokázal rozeznat materiál, po kterém se pohybuje a do určité míry předpokládat překážky. Další nutnost tkví ve využití všech druhů hmatového vnímání od pasivního (položení ruky na předmět), přes aktivní (zkoumání pohybem ruky), až po instrumentální (zkoumání předmětu pomocí nástroje).<sup>115</sup>

Převedení fresky v klášterním kostele Obětování Panny Marie do haptického modelu, si klade za úkol představit zrakově postiženým osobám tento výjev tak, aby dokázali bez vizuálního vjemu rozkódovat jednotlivé postavy i celý výjev jako celek. Má-li se člověk v tak spleť síti objemů zorientovat pouze pomocí hmatu, je nutné zachovat co nejjednodušší tvarosloví, do určité míry abstrahovat, a hlavně nalézt pro celý výjev ideální měřítko. Orientace v reliéfním výjevu je pro zrakově postiženého člověka snazší, dosahuje-li objekt maximálně velikosti dvou vertikálně položených dlaní vedle sebe v součtu svisle a vodorovně pak tedy čtyřech. Postupuje nejdříve od hmatového prozkoumání formátu směrem do středu, kde se zaměřuje na nejvýraznější detaily výjevu. u lidských postav je to zpravidla nos. Přechází na detaily méně výrazné, až ve finále vytvoří celkovou představu haptického modelu kognitivním poskládáním „přečtených“ forem. Tvorba Libuše Petrašové nebo Boženy Přikrylové nejnázorněji reprezentuje formy, v jakých by se měly haptické modely pro nevidomé osoby pohybovat, neboť sami se zrakovým postižením žijí. Bazální je využití ornamentu a schopnosti stylizovat. Vytváří se tak ojedinělý osobitý povrchový rys, který usnadňuje taktilně-haptickou rozpoznatelnost artefaktu.<sup>116</sup>

„Autorka se nezabývá zbytečnými detaily, její sochy mají silný vnitřní náboj, žijí svým vlastním životem. Nejsou jen objektem dekorace nebo manýry

---

<sup>114</sup> [Srov.] KEBLOVÁ, Alena. *Kompenzační pomůcky pro zrakově postižené žáky základní školy*. Praha: Septima, 1995. s. 5.

<sup>115</sup> [Srov.] Tamtéž s. 31.

<sup>116</sup> [Srov.] VAVREKOVÁ-PŘIKRYLOVÁ, Božena. *Božena Přikrylová: oči v dlaních, aneb, viděno srdcem*. Praha: Okamžik - sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2011. s. neuvedeno

v umění. Svým výtvarným projevem se blíží k dílům románských umělců, u kterých vnitřní výpověď sochy byla hlavním ukazatelem.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> VAVREKOVÁ-PŘIKRYLOVÁ, Božena. *Božena Přikrylová: oči v dlaních, aneb, viděno srdcem*. Praha: Okamžik - sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2011. s. neuvedeno



## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

## 5 Popis výrobního a kreativního procesu

Freska, podle které reliéfní haptická pomůcka pro zrakově znevýhodněné vznikala, se nachází v Českých Budějovicích na Piaristickém náměstí v bývalém dominikánském klášteře s kostelem Obětování Panny Marie. Dříve, než autor začal s jakoukoli modelací a převádění fresky do reliéfu, bylo nutné celý výjev do detailu fotograficky zdokumentovat (viz Příloha II., obr. 10–18). Několika rychlými skicami (viz Příloha II., obr. 19) se autor zorientoval ve výjevu madony i piety, které jsou obě značně narušené a fragmenty polychromie často znemožňují jasnou identifikaci a přiřazení jednotlivých částí k danému výjevu. Na starší fresce z let 1380 (viz Příloha II., obr. 20–21) lze najít Pannu Marii nesoucí dítě – Ježíše Krista. Pod nohama Panny Marie se matně rýsuje hlava další klečící postavy – s největší pravděpodobností donátora z jehož úst stoupá latinsky psaná modlitba "Deus propitius esto michi peccatorum – Bože buď milostivý ke mně hříšníkov". Na pravé části pak stojí svatý Dominik se signifikantní bílou lilií, jakožto znakem čistoty, neposkvrněnosti. Pozdnější freska piety je snáze rozpoznatelná – uprostřed Panna Maria v náruči svírající umírajícího Ježíše Krista, který se diagonálně klene přes podstatnou část celé plochy. Fotografická dokumentace poskytla výchozí materiál pro jasné vyjmutí obrysů postav pomocí grafického programu Inkscape, kam autor fotky vložil a pomocí křivek vyznačil obrys (viz Příloha II., obr. 22–23). Následně oba tyto obrisy převedl do podoby \*.pdf a vytiskl je ve formátu A3.

Výchozím materiálem pro všechny haptické modely je keramická hlína. Autor pokračoval rozválením hlíny do desek (viz Příloha II., obr. 24) o rozměrech přibližně 30x36cm a tloušťce 2 cm, kterou následně upravil do šířky 26 cm a výšky 30 cm, kde zohlednil i formát niky, v jaké se originální freska nachází. Proto je horní hrana oříznuta do mírného oblouku. Vytisknuté formáty A3 autor přiložil k desce, ve které následně špendlíkem nanasl obrys výjevu (viz Příloha II., obr. 25–26) a začal modelovat základní hmoty keramické hlíny (viz Příloha II., obr. 27–30). Modelace Panny Marie, Ježíše Krista, modlícího se donátora a svatého Dominika musela v reliéfu zohlednit perspektivní deformaci a vystoupení daných detailů, a právě v této části byl proces časově nejnáročnější. Podstatnou úlohu sehrála iluze zaoblení detailů, jako jsou tváře či ramena postav tak, aby byl i vizuální vjem pro recipienta bez zrakového znevýhodnění co nejlepší. Ve výsledném provedení je tak nutné syntetizovat formu vizuálně zajímavou a hapticky zjednodušenou

a přizpůsobenou tak, aby odpovídala ergonomickým požadavkům haptických pomůcek pro zrakově znevýhodněné. Po zhotovení modelu autor kolem desky upevnil hráz z dřevěných prken a lina, do které vлил sádro (viz Příloha II., obr. 33–37). Zhruba po hodině a půl, kdy sádra vytvrdla, bylo možné hráz odejmout a opatrně oddělit hliněný model od sádry. Tento úkon se neobešel bez drobných deformací předlohy, zvláště v oblasti lilie svatého Dominika a žezla Panny Marie (viz Příloha II., obr. 35).

Po retuši deformovaných částí následovalo přiložení vytisknutého obrysu piety. Probodání papíru jehlou znovu vyznačilo obrys Panny Marie i Ježíše Krista, částečně překrývající předchozí výjev. z důvodů dostatečně hmatatelného rozdílu mezi těmito dvěma vrstvami, musel autor vymodelovat pietu s dostatečným výškovým rozdílem oproti předchozímu modelu. Způsobilo to při následném odlévání nutnost zvýšit i množství použité sádry a vytvořit tak větší monolitickou formu, aby se předešlo například jejímu prasknutí nebo deformaci. Proces odlévání formy se opakoval. i v tomto případě došlo k deformaci nejkřehčích částí, naštěstí již ne v takovém rozsahu, neboť byl autor šetrnější. Úprava narušené struktury reliéfu už nebyla natolik zdlouhavá. Veškerý zbytek vyobrazení původní starší fresky madony byl sejmut a zůstala tak jen pieta. Odlití poslední formy vyžadovalo stejné množství sádry. Úprava výšky reliéfu by vyžadovala rizikové seříznutí celého základu.

Všechny monolitické formy musel autor nutně upravit tak, aby hrany okrajů s plochou byly co nejvíce klonicky uzpůsobené k vyjmutí výsledného otisku. Stejně jako u vyjímání původního modelu z čerstvě odlité sádrové formy, byly rizikovými místy nejtenčí a nejoddělenější části výjevů, jako lilie svatého Dominika a žezlo Panny Marie. Před samotným procesem natlačování keramické hlíny musel autor formy důkladně očistit od sádrových pilin a prachu za pomoci kompresoru. V této chvíli bylo možné přistoupit k postupnému natlačování drobných kousků hlíny do forem tak, aby se forma nepoškodila a zároveň se vše detailně otisklo. U reliéfu madony proběhlo samotné vyjmutí bez větších komplikací (viz Příloha II., obr. 42) ač u zbylých reliéfů, kde byla hloubka zvětšena, jak je popisováno výše, už nastával problém v síle tahu. Třecí plocha v hloubce zamezovala snadnému vyjmutí a tím se zvýšilo i riziko deformace otisku, kvůli nutnosti využití větší síly. Zároveň nutná síla tahu způsobila po stranách výjevů trhliny, které i přes usilovnou práci autora mohou zapříčinit prasknutí při přežahu. Po náročné retuši všech hotových haptických modelů bylo

nutné dát jim dost času na opaření veškeré vlhkosti. k tomu dopomáhaly i spáry vydlabané v monolitickém kusu hlíny. Vlhkost mohla odcházet snáze a více směry.

Autor hledal i další možnosti materiálů. Bílá licí hmota byla první nejdostupnější alternativou a výsledné odlitky poskytovaly i další požadované možnosti povrchové úpravy. Úskalí se nalézalo pouze v křehkosti materiálu a tím složitějším procesem vyjímání ze sádrových forem (viz Příloha II., obr. 44–47), kdy znovu odpadávaly části vystupující z celku hmoty. Epoxidová pryskyřice, jako druhý vyzkoušený materiál (viz Příloha II., obr. 48–50), skýtala oproti přechozím velké výhody. Jedná se o velmi přilnavý a pevný materiál, jímž se například zacelují velké spáry nebo suky v dřevěných masivních nábytkových komponentech. Aby autor předešel neoddělitelnému přilnutí pryskyřice k sádře, důkladně celou formu vymazal mýdlovým roztokem a vložil do naplněné formy kytarové struny v naději, že poskytnou možnost snadného vyjmutí. Nakonec bylo nutné s dopomocí kovové špachtle odlitek „vylopnout“. Výsledek nebyl ani zdaleka tak uspokojivý, jak autor předpokládal. Pórovitost, celková hrubá struktura povrchu, způsobená pravděpodobně použitou mýdlovou vodou k snazšímu oddělení, by vyžadovala značnou povrchovou úpravu ideálně pomocí malé ruční brusky, která by vedla k dalšímu značnému zásahu do formální podoby odlitku.

Jak ukázaly následující události, otisky připravené k přežahu (viz Příloha II., obr. 51), potřebovaly ještě dost času. Celý povrch byl autorovo důslednou retuší a uhlazováním natolik zacelen, že se vlhkost z masivního objemu hlíny neodpařovala dostatečně rychle, ač se podle povrchu zdálo, že modely jsou zcela vyschlé. i celkový postup výroby, namačkávání drobných kousků hlíny do formy, zvyšoval riziko vytváření bublin, ve kterých zůstával vzduch. Ten při zvyšování teploty, stejně jako zbytková vlhkost, úměrně navyšuje i objem. Pravděpodobně to byl součet zmíněných dvou roztažných sil, který zapříčinil roztříštění dvou ze tří forem na střepy (viz Příloha II., obr. 52–54). Třetí forma vydržela v celku, ovšem s výraznou prasklinou diagonálně skrz půlku výjevu. Přežah ukázal, že mnohem vhodnějším materiálem pro reliéfní formy je bílá licí hmota. Autor povrchově upravil desky z masivní smrkové spárovky jemným brusným papírem a celé následně černým sprejem přebarvil (viz Příloha II., obr. 55). Vznikla tak kontrastní plocha vhodná k nalepení haptických modelů univerzálním montážním lepidlem (viz Příloha II., obr. 56–58).

Před odlitím druhých vzorků k finální barevné verzi, autor upravil části forem v místech, kde nejčastěji docházelo k deformaci (viz Příloha II., obr. 59) do výraznější klonické zkratky. Propojil tak výběžky c celým masivem licí hmoty a v dalším pokusu tak nedošlo k odlomení žezla Panny Marie a lilie sv. Dominika. Poslední retuší pomocí řezbářských dlát autor vyhladil detaily a přešel k přípravě podkladu, který vytvářela opět smrková spárovka pokrytá nejprve akrylovým lakem. Následovalo přebroušení, druhá vrstva laku a nános bílé akrylové barvy. Druhá verze barevných haptických modelů syntetizuje v ideálním případě požadavky všech tří skupin recipientů – osoby bez zrakového znevýhodnění, osoby se zbytky zraku i osoby se zrakovým znevýhodněním. Barevnost by měla být tedy dostatečně kontrastní, aby se dalo rozeznat postavy na výjevu, ale zároveň by měla respektovat původní barevnost originální fresky. Pro podkladovou desku autor z velké gumy vytvořil razítko, kopírující ornamenty v pozadí výjevu (viz Příloha II., obr. 61). Výsledné modely (viz Příloha II., obr. 63–65) tak snad splňují požadavky všech tří skupin recipientů a při jejich instalaci v kostele Obětování Panny Marie na Piaristickém náměstí v Českých Budějovicích, kde budou doplněny o popisky v Braillově písmě, využijí haptického i vizuálního zážitku všichni návštěvníci.

## Závěr

Cílem diplomové práce bylo marginální charakterizování mentality člověka v období vrcholného a částečně i pozdního středověku, společně s determinanty a vlivy, které byly s tímto vývojem spojeny. Nedílnou součástí zmíněných determinantů je základní rozdělení společenských rolí vycházejících z nastavení společnosti duchovní, feudální a zemědělské – oratores, bellatores a laboratores jsou latinské názvy pro představitele církve, bojovníky či vládce světské moci a rolníky, kteří byli nejpočetnějšími zástupci společnosti středověku. Výsledkem se stal nástin komplexních vlivů vztahujících se významnou měrou ke křesťanské víře. Víra formovala Evropu již v raném středověku, ale nazírání na ni se začalo právě po tisíciletém miléniu ukřižování Krista dramaticky proměňovat. Kultura či umění reflektuje společnost dnes stejně jako tomu bylo v dobách, kdy většina populace evropského kontinentu neměla přístup k jiným, než verbálním a obrazovým formám sdělování informací, příběhů a idejí.

Okrajový rozbor vlivů na společnost a její vývoj vytvořil pilíře pro kapitulu zkoumající vznik slohu, který dominoval v celém vrcholném středověku. Autor považoval za nutné vyhnout se prostému faktickému popisu vývoje a věnoval tak dvě kapitoly nastínění podmínek umělců tehdejší společnosti, které mohou opět recipientovi dopomoci k pochopení situace v níž se geneze a proměna odehrála. Gotický sloh se díky cisterciáckému řádu z Francie rozšířil do povědomí zbytku Evropy v horizontu sta let. v českých zemích jsou vývojové fáze slohu provázány s vládnoucími rody od Přemyslovců, kdy Otakar Přemysl II., král „železný a zlatý“, vytvořil svou pílí ideální ekonomické podmínky pro úchvatný rozmach nejen uměleckých činností. Monumentálností v architektuře, oltářní kulturou či sochařstvím uchvacuje gotika recipienta dodnes. v malířství pracuje schematicky, na první pohled neobratně, ale za celou formální podobou je skrytý obsahově těžko představitelný příběh, který autor na příkladu vyobrazování Panny Marie demonstroval v konkrétnějších představách a příkladech.

Abstrahované poznatky z gotického slohu posloužily jako teoretické podklady k následné kapitole vztahující se k malbě na zdi v kostele obětování Panny Marie v Českých Budějovicích na Piaristickém náměstí. Řád dominikánů se vždy vyznačoval značnou úctou k matce boží, a proto její zpodobnění může recipient v kostele vidět hned několikrát. Freska ze 13. století vyobrazuje postavy madony s Kristem, sv. Dominika a s největší pravděpodobností donátora. o století později překryta druhým výjevem piety dnes obě poloodhalené vrstvy dominují

nice ve východní zdi. Samotný klášter má kořeny už při zakládání města České Budějovice Přemyslem Otakarem II. Proces výstavby měst králem „železným a zlatým“ měl často politický význam a studium i těchto aspektů dle autora dopomáhá k plnému pochopení a docenění všech obsahů pojmu gotika i ve vztahu k území Čech a Moravy.

Celková schematická forma gotického výtvarného umění skvěle inklinuje k převedení do prostorových haptických pomůcek pro zrakově znevýhodněné osoby. Jednoduché tvarosloví autor převedl do monolitických desek v chronologickém pořadí tak, jak byly fresky kdysi malovány – tím dal nevidomým možnost v poslední fresce piety cítit značný rozdíl v tloušťce materiálu. Po dvou nezdařených pokusech v nevyhovujících materiálech dosáhl autor podoby, která je ergonomicky vyhovující pro výsledné uživatele se zrakovým omezením i pro mobilitu samotné pomůcky. Pro autora to byla neocenitelná zkušenostech a lze s jistotou říct, že cíle diplomové práce, po stránce teoretické i praktické, byly naplněny.

## Seznam použitých zdrojů

### Monografické zdroje

1. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. ISBN 8020006095. ...
2. BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Fantastický středověk: antické a exotické prvky v gotickém umění*. Vyd. 2. Přeložil Martina SLÁDKOVÁ. Praha: Jitro, 2008. ISBN 978-80-86985-06-0.
3. BARTLOVÁ, Milena. *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. ISBN 80-210-3296-0.
4. BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0542-1.
5. BAUER, Jan. *České Budějovice: tajemná metropole jižních Čech*. 2. vyd. Praha: Regia, 2011. ISBN 978-80-87531-04-4.
6. DUBY, Georges. *Rok tisíc*. Praha: Argo, 2007. Každodenní život. ISBN 978-80-7203-819-0.
7. DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002. Historické myšlení. ISBN 80-7203-418-9.
8. DVOŘÁK, Vít. *Art and Craft and Industry – Inkluze v předmětu denní potřeby*. České Budějovice, 2017. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Věra Vejsová, ak. mal.
9. ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Vyd. 2. Přeložil Zdeněk FRÝBORT. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3.
10. FAJT, Jiří, ed. *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1399-7.
11. FINKOVÁ, Dita, Libuše LUDÍKOVÁ a Veronika RŮŽIČKOVÁ. *Speciální pedagogika osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. ISBN 978-80-244-1857-5.
12. *Gotická nástěnná malba v zemích českých*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1958.
13. *Gotika: architektura – plastika – malířství*. Praha: Slovart, 2000. ISBN 80-7209-248-0.
14. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-204-0685-9.
15. HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0205-5.



16. KEBLOVÁ, Alena. *Integrované vzdělávání dětí se zrakovým postižením*. 2., upr. vyd. Praha: Septima, 1998. ISBN 80-7216-051-6.
17. KEBLOVÁ, Alena. *Kompenzační pomůcky pro zrakově postižené žáky základní školy*. Praha: Septima, 1995. ISBN 80-85801-62-0.
18. KOVÁŘ, Daniel a Roman LAVIČKA. *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017. Miscellanea (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích). ISBN 978-80-85033-80-9.
19. KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972.
20. LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložil Ondřej BASTL. Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-274-8.
21. LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Přeložil Lada BOSÁKOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.
22. LE GOFF, Jacques. *Za jiný středověk: čas, práce a kultura na středověkém Západě: 18 esejů*. Přeložil Irena NEŠKUDLOVÁ. Praha: Argo, 2005. Historické myšlení. ISBN 80-7203-598-3.
23. MYSLIVEČEK, Milan. *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha: Horizont, 1992. ISBN 80-7012-065-7.
24. NOVÁK, Antonín. *Vědomí středověku: z kulturních dějin prvního tisíciletí*. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1487-8.
25. PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-7176-956-8.
26. ROYT, Jan. *Medieval painting in Bohemia*. Prague: Karolinum Press, 2003. ISBN 80-246-0266-0.
27. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.
28. SUCKALE, Robert, Matthias WENIGER a Manfred WUNDRAM. *Gotika*. Editor Ingo F. WALTHER. Praha: Slovart, c2007. ISBN 80-7209-908-6.
29. TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Ilustroval Antonín KRYL. Praha: Fortuna, 1996. ISBN 80-7168-329-9.
30. VAVREKOVÁ-PŘIKRYLOVÁ, Božena. *Božena Přikrylová: oči v dlaních, aneb, viděno srdcem*. Praha: Okamžik - sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2011. ISBN 978-80-86932-27-9.

## **Seznam příloh**

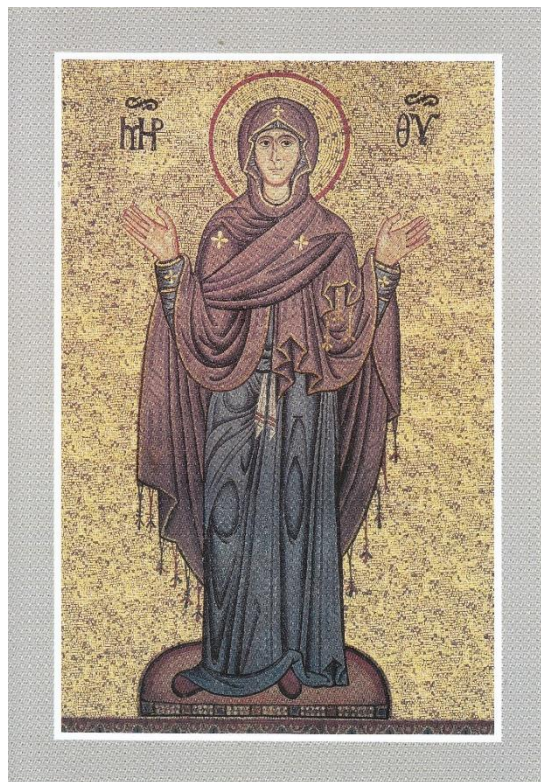
Přílohy I.	Obrazový materiál k teoretické části.....	51
Přílohy II.	Fotodokumentace k praktické části.....	56

## Přílohy

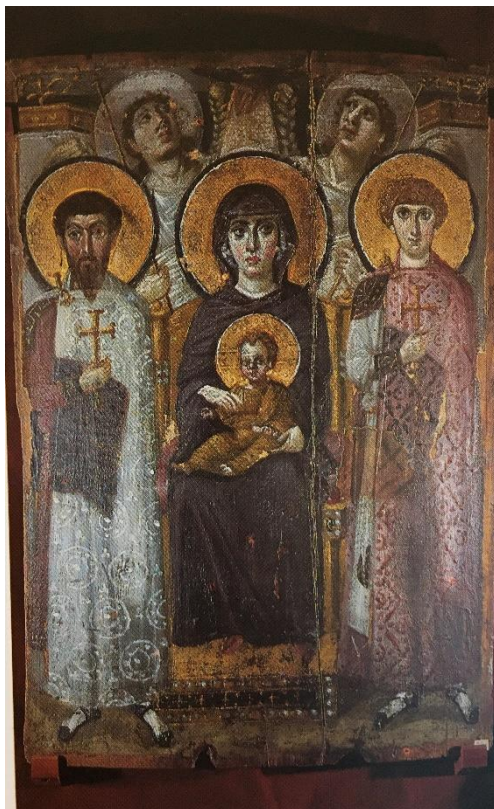
### Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



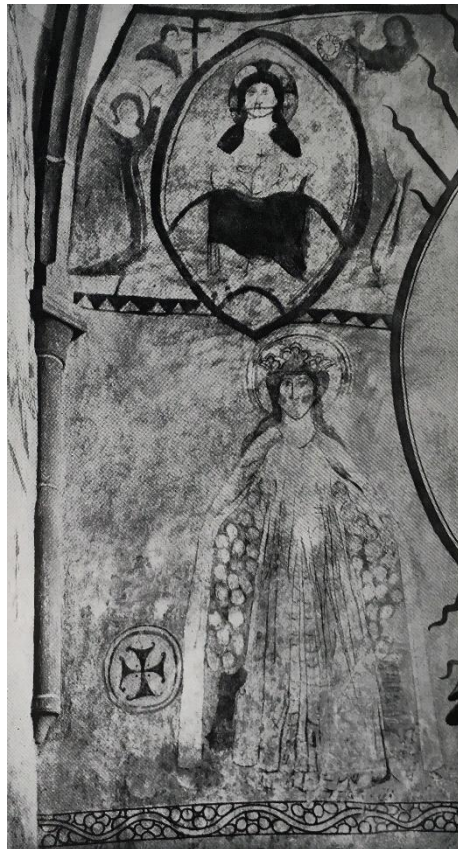
**Obr. 1:** Egyptská bohyně Isis (Eset)



**Obr. 2:** Panna Maria Orans



**Obr. 3:** Panna Maria Trůnící

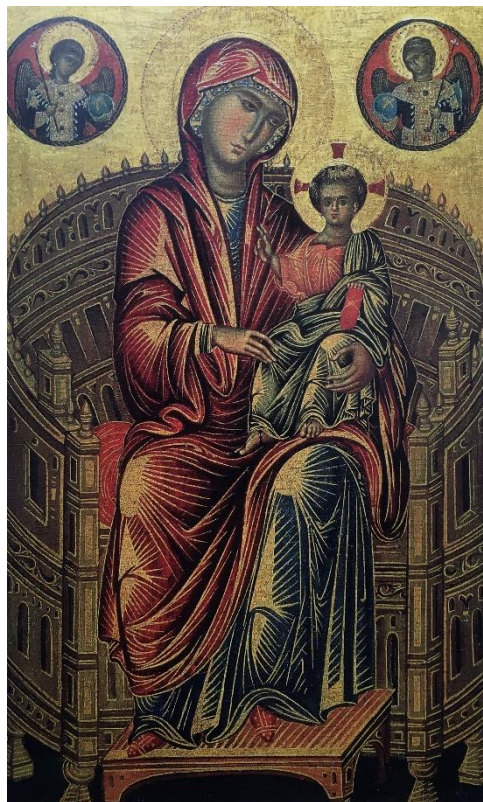


**Obr. 4:** Panna Maria Ochránitelka a Kristus soudce





**Obr. 5:** Detail madony



**Obr. 6:** Panna Maria Trůnící

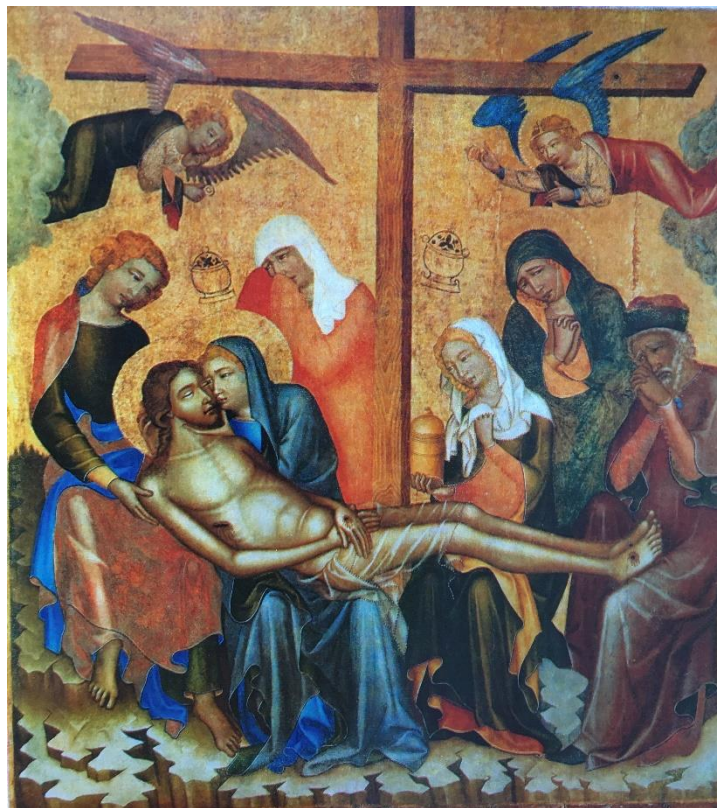


Obr. 7: Madona



Obr. 8: Narození Krista





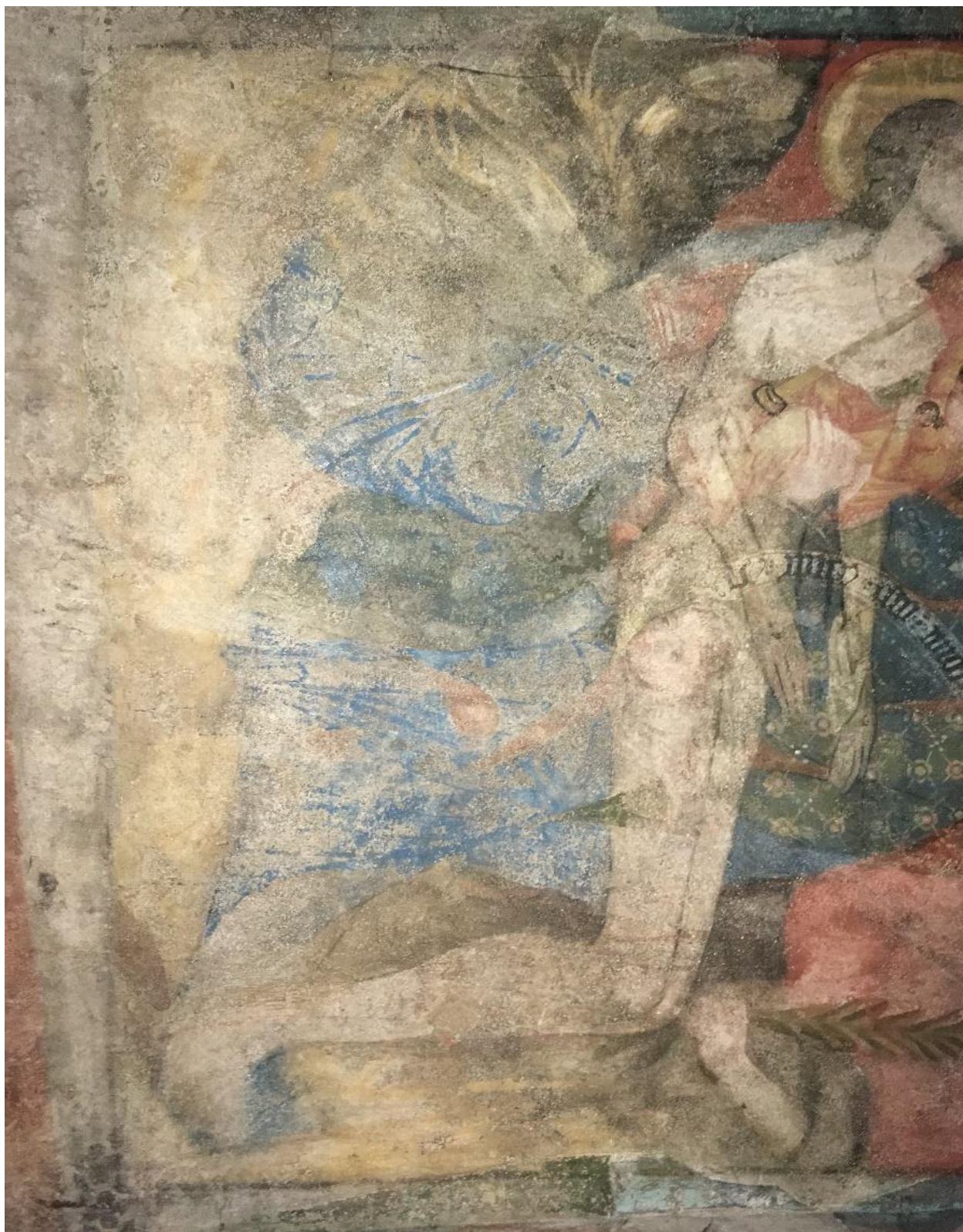
Obr. 9: Oplakávání

**Přílohy II. Fotodokumentace k praktické části**



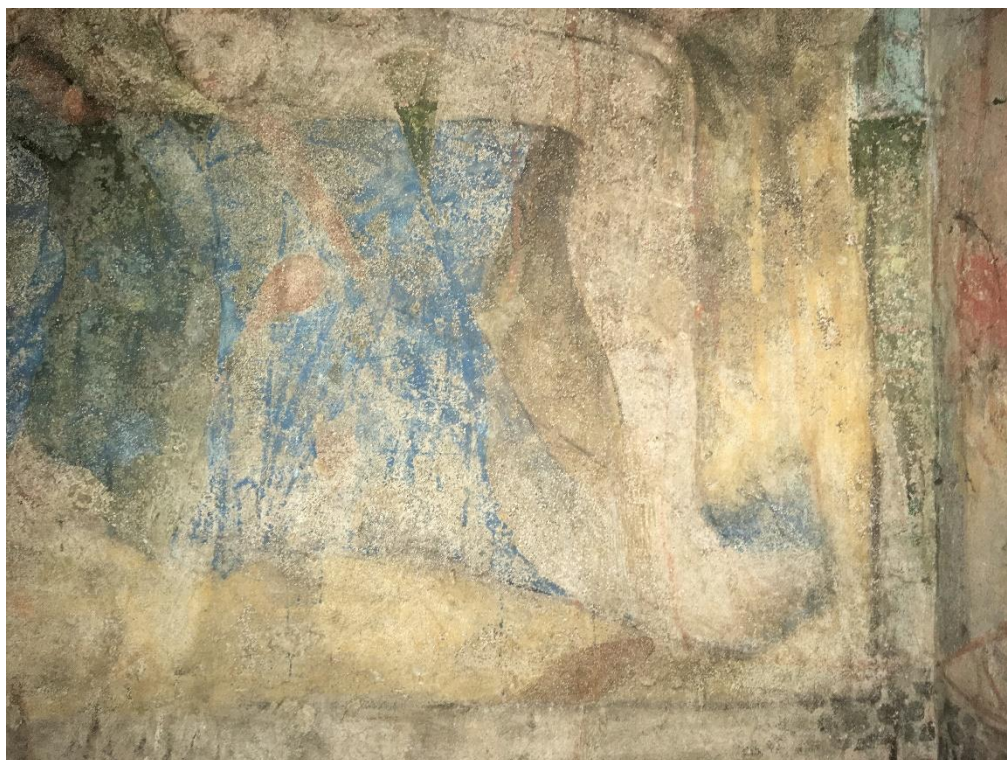
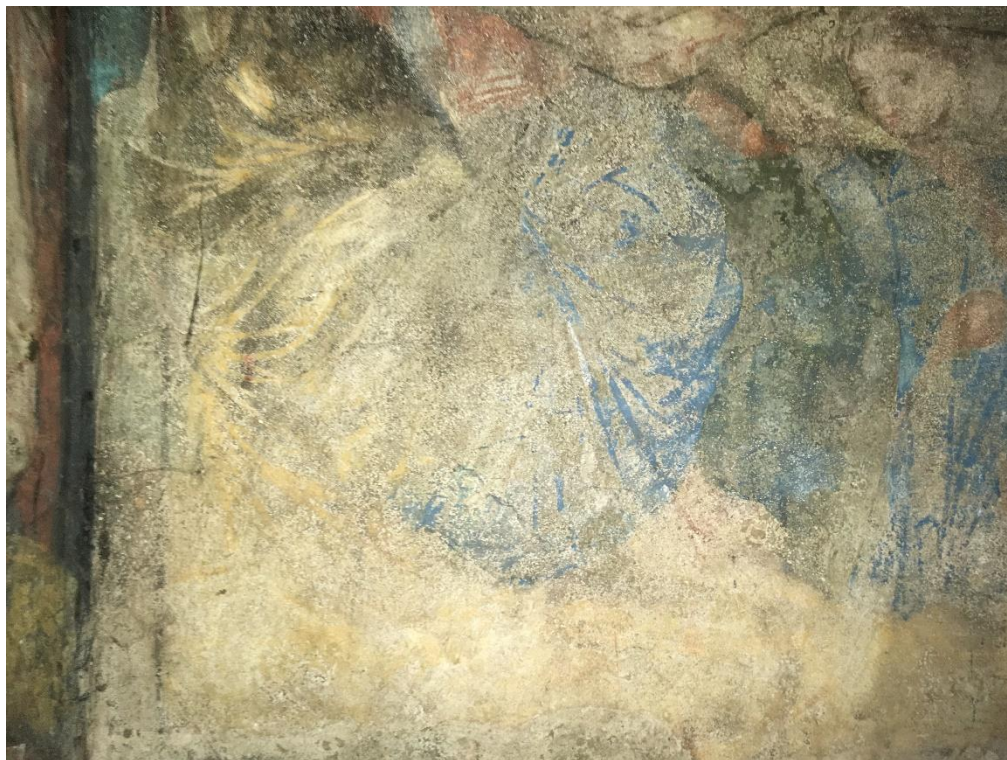
**Obr. 10:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích





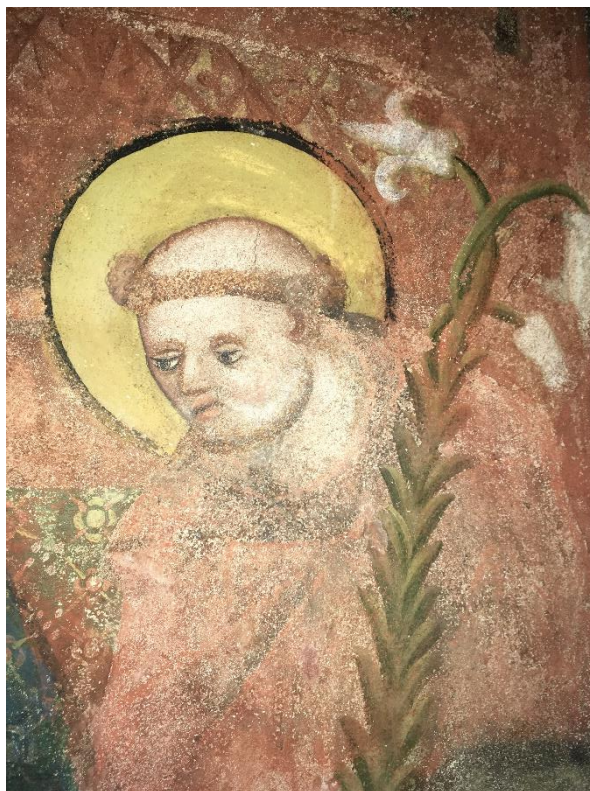
**Obr. 11:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích – detail



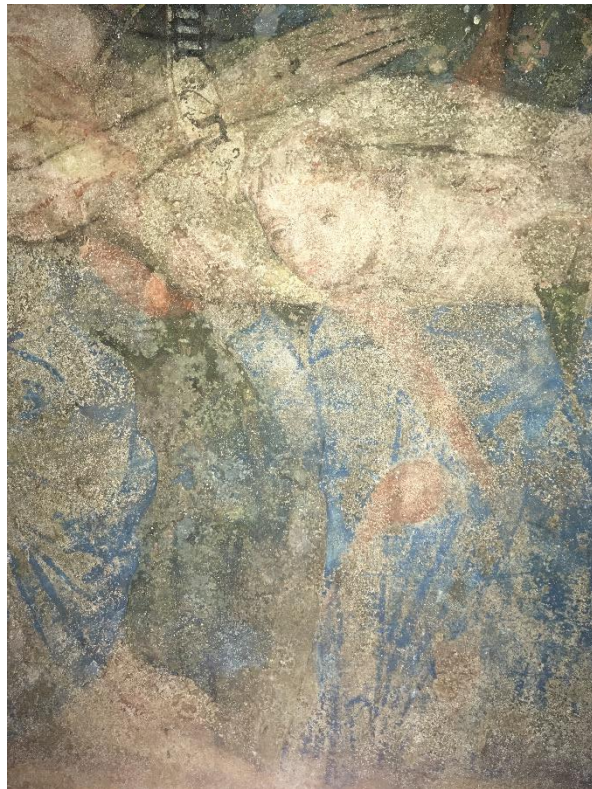


**Obr. 12; 13:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích – detaily





**Obr. 14; 15:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích – detaily

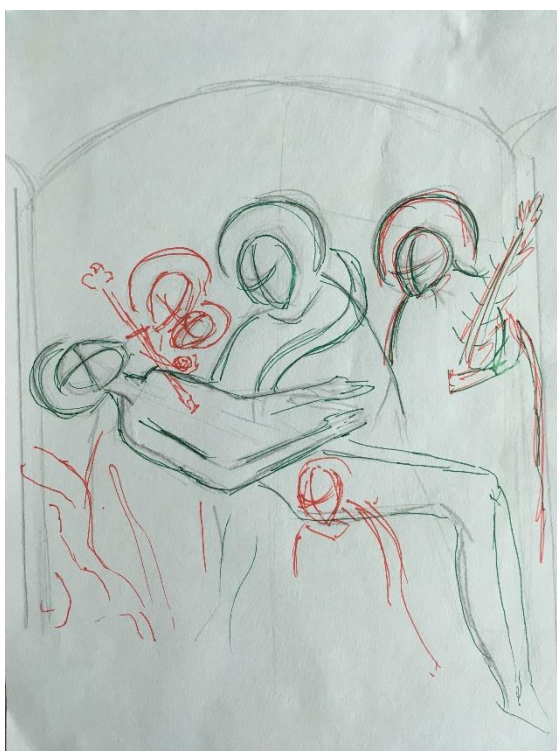


**Obr. 16; 17:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích – detaily

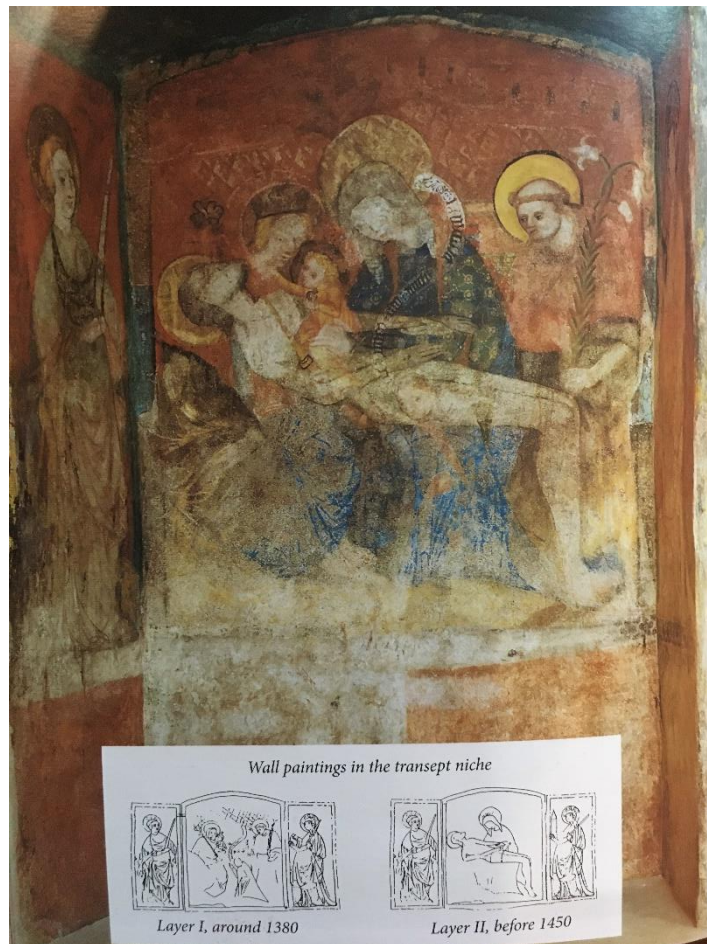




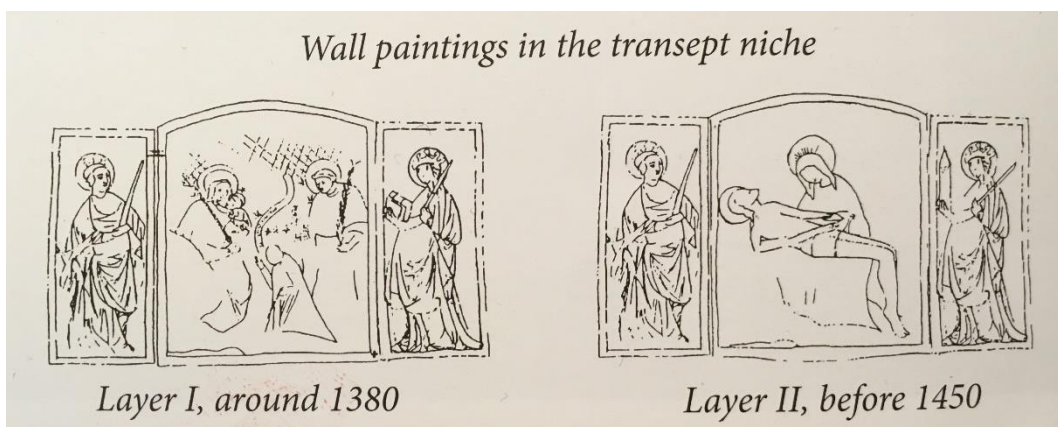
**Obr. 18:** Původní freska z kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích – detail



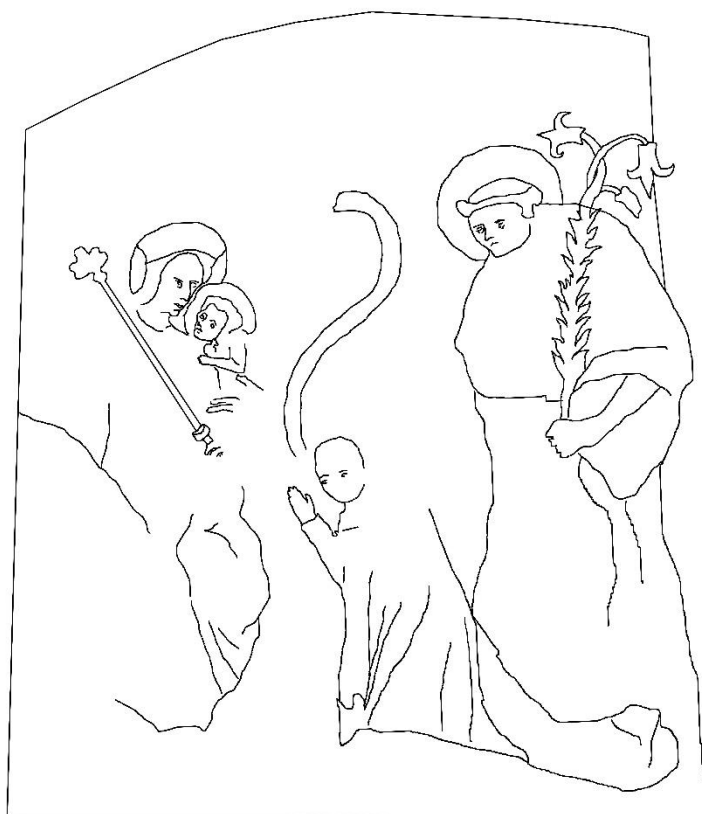
**Obr. 19:** První skica fresky – barevné oddělení stáří výjevů



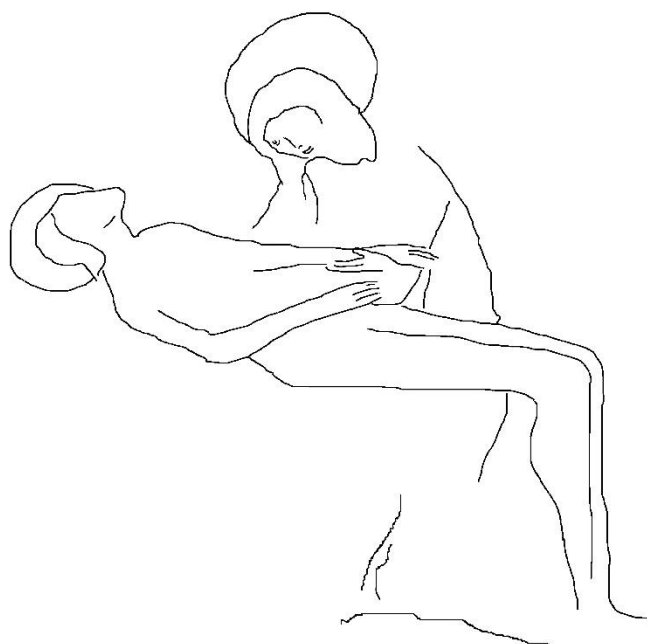
**Obr. 20:** Ofocené ze stručného průvodce Dominikánským klášteřem v Českých Budějovicích s. 16.



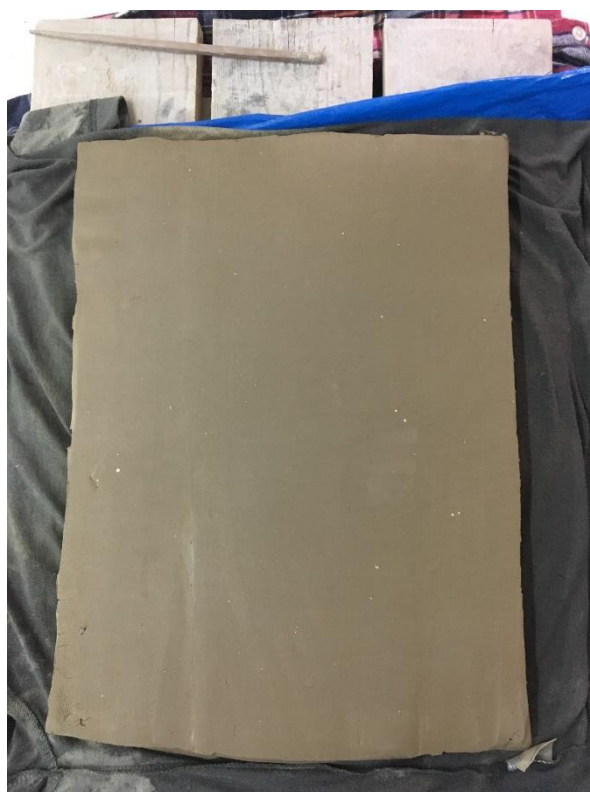
**Obr. 21:** Ofocené ze stručného průvodce Dominikánským klášteřem v Českých Budějovicích s. 16. - detail



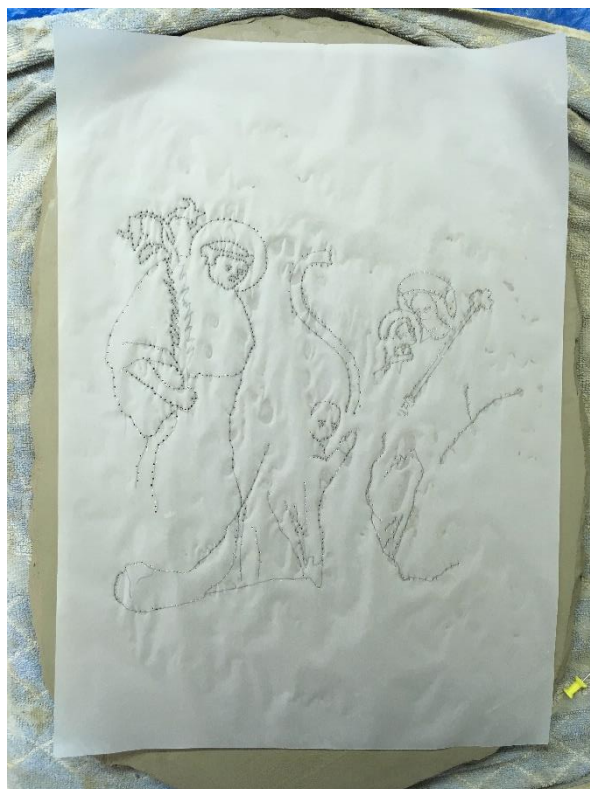
**Obr. 22:** Obrysy vytvořené v programu Inkscape



**Obr. 23:** Obrysy vytvořené v programu Inkscape



**Obr. 24:** Základní hliněná deska



**Obr. 25:** Nanesení obrysů přes pauzák





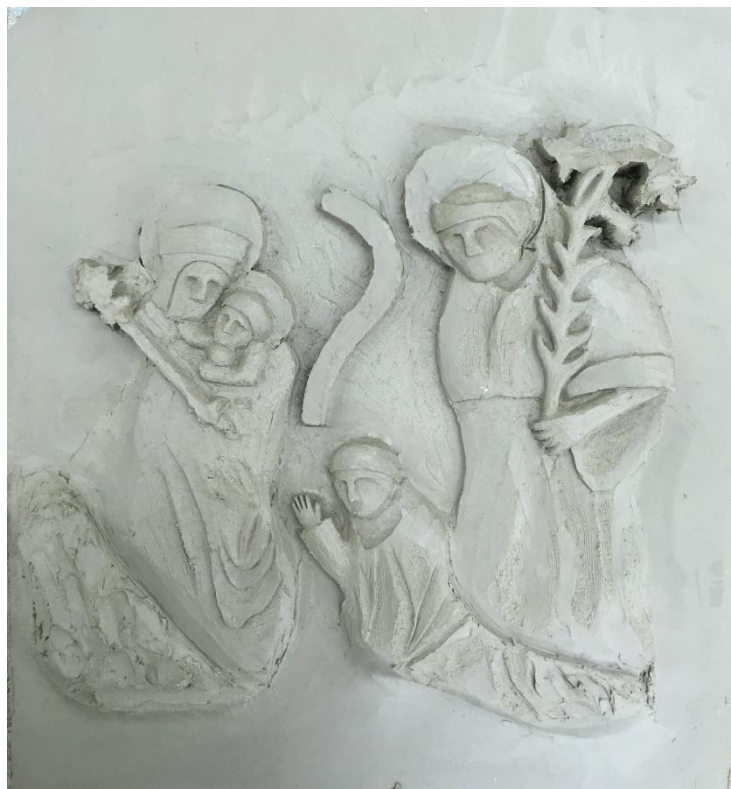
**Obr. 26:** Vyznačené obrisy



**Obr. 27:** Hrubá modelace



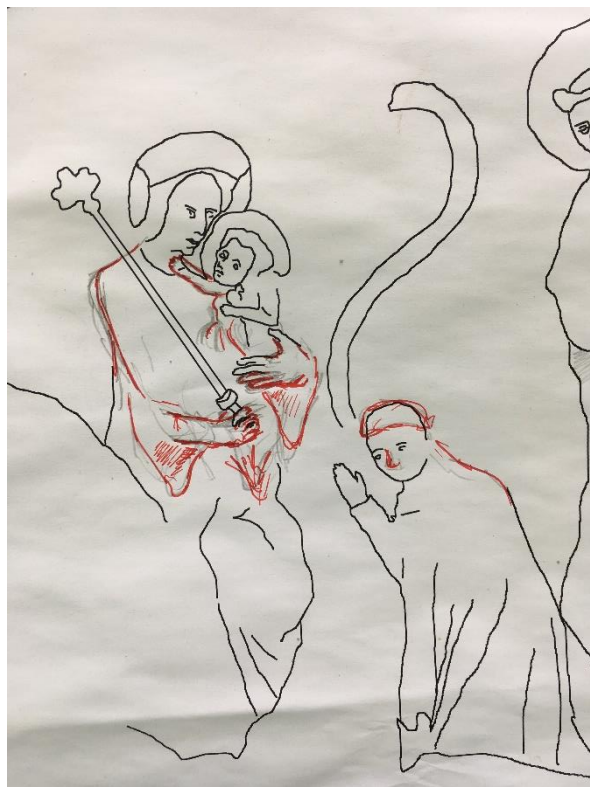
**Obr. 28:** Konkretizování objemů



**Obr. 29:** Konkretizování objemů



**Obr. 30:** Konkretizování objemů – detail



**Obr. 31:** Náskres doplnění chybějících částí madony





**Obr. 32:** Finalizace a retuš prvního modelu



**Obr. 33:** Příprava sádrové formy



**Obr. 34:** Odlévání



**Obr. 35:** První odlitek



**Obr. 36:** Příprava druhé sádrové formy



**Obr. 37:** Příprava třetí sádrové formy





**Obr. 38:** Formy před retuší



**Obr. 39:** Formy po retuší - detail



**Obr. 40:** Formy po retuši - detail



**Obr. 41:** Formy po retuši - detail

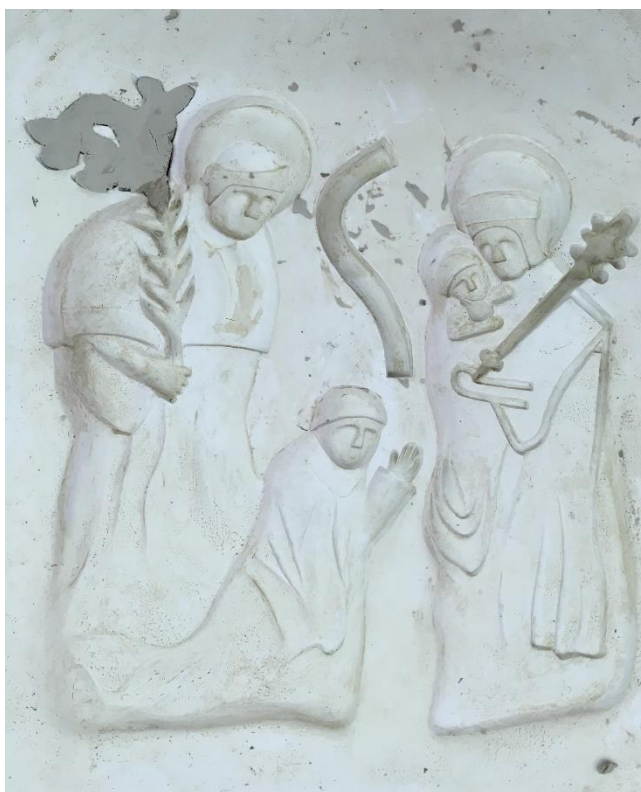




**Obr. 42:** Otisk prvního výjevu před retuší



**Obr. 43:** Otisk prvního výjevu po retuší



**Obr. 44:** Modely z licí hmoty



**Obr. 45:** Modely z licí hmoty – proces





**Obr. 46:** Modely z líčí hmoty



**Obr. 47:** Modely z líčí hmoty



**Obr. 48:** Pryskyřice



**Obr. 49:** Testovací odlitky z pryskyřice



**Obr. 50:** Testovací odlitky z pryskyřice



**Obr. 51:** Odlitky a otisky připravené na přežah





**Obr. 52:** Po přezahu



**Obr. 53:** Po přezahu



**Obr. 54:** Zbýlé části – převážně z licí keramické hmoty



**Obr. 55:** Zátíší nástřiku podkladu – Windows



**Obr. 56:** Finální podoba černobílých vzorků



**Obr. 57:** Finální podoba černobílých vzorků





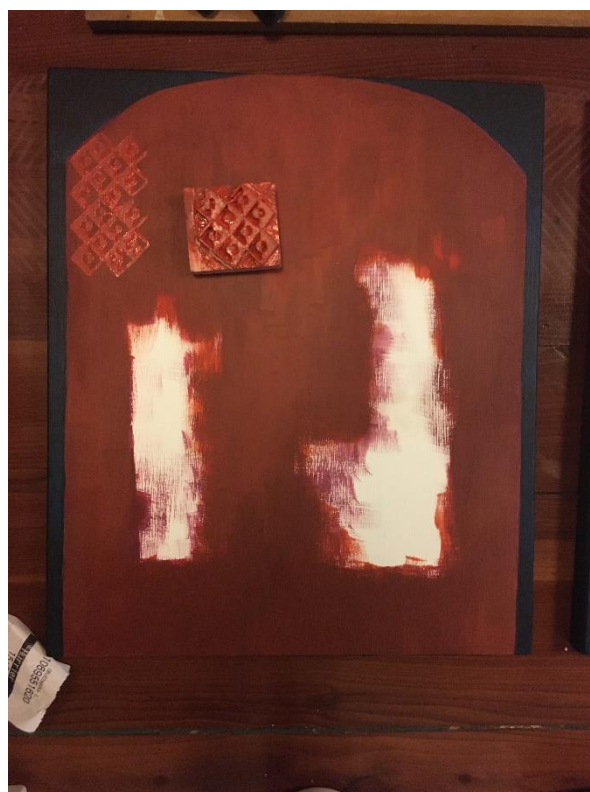
**Obr. 58:** Finální podoba černobílých vzorků



**Obr. 59:** Detail výsledku klonické úpravy výběžků



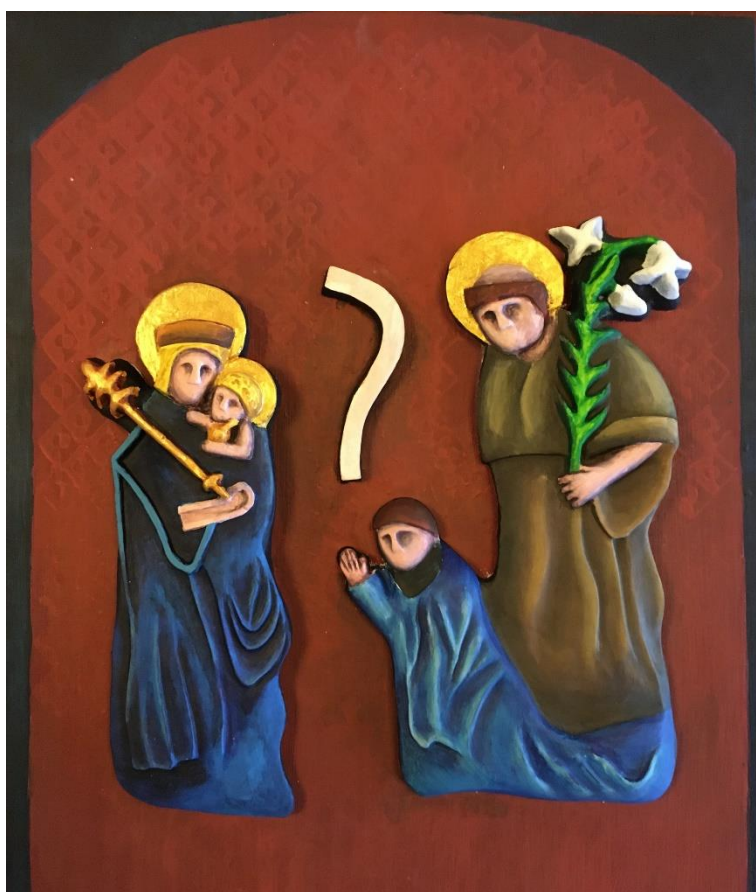
**Obr. 60:** První barevný vzorek na bílém podkladu



**Obr. 61:** Barvení podkladu a využití razítka na strukturu pozadí výjevu



**Obr. 62:** Proces polychromie



**Obr. 63:** Finální podoba polychromovaného haptického modelu





**Obr. 64:** Finální podoba polychromovaného haptického modelu



**Obr. 65:** Finální podoba polychromovaného haptického modelu

## Zdroje příloh

- Obr. 1: NOVOTNÁ, Věra. Soukromá filokarite [online]. [cit. 4.5.2017]. Dostupné z: <http://veranovotna.blog.cz/galerie/panna-maria/ikona-matky-bozi/orans/obrazek/99015065>
- Obr.2: AUTOR NEUVEDEN. Ancient Egypt [online]. [cit. 13.9.2013]. Dostupné z: <https://ancientegyptmag.com/amp/auset-isis/>
- Obr. 6: GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997].
- Obr. 4,5: *Gotická nástěnná malba v zemích českých*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1958.
- Obr. 7,8,9: KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha, 1972.