



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

Závišův kříž. Haptický model pro
nevidomé a slabozraké

Záviš's cross. Haptic model for the blind
and partially sighted.

Vypracoval: Bc. Jaroslav Svoboda
Vedoucí práce: Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

České Budějovice 2023

Prohlášení

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 bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiát.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studenta

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval zejména vedoucí mé diplomové práce Mgr. Zuzaně Duchkové, Ph.D. za její velkou ochotu, trpělivost a profesionální přístup. Dále děkuji celé katedře, která mi poskytla obrovskou důvěru pro naplnění cílů v praktické části. Mé poděkování patří členům rodiny, stejně tak i mé přítelkyni za neskutečnou psychickou podporu. Na závěr bych chtěl poděkovat Klášteru Vyšší Brod, který podpořil projekt spojený s mým tématem kvalifikační práce.

Abstrakt

Diplomová práce je zpracovaná v teoreticko-praktické formě. Teoretická část se zaměřuje na historické a církevní aspekty, které utvářely podobu gotického sochařství. K dopracování konečného cíle této práce bylo také důležité nastínit přeměnu umění mezi románským a gotickým slohem. Ten je charakterizován v rámci sochařství až do svého vrcholného období v českém i celoevropském kontextu. Další část teorie je věnována fenoménu zlata ve spojitosti se středověkými relikviáři a českými korunovačními klenoty, potažmo se Závišovým křížem, kterému je věnována závěrečná část textu. Zmíněna je též metodika tvorby haptických modelů s ohledem na finální artefakt praktické části práce, jejímž cílem je vyhotovení Závišova Kříže do podoby zjednodušeného modelu tak, aby splňoval všechna kritéria kompenzační pomůcky.

Klíčová slova: gotické sochařství, zlato, světec, relikvie, relikviář, světlo, Bůh, Závišův kříž

Svoboda, Jaroslav. Závišův kříž. Haptický model pro nevidomé a slabozraké. České Budějovice, 2022. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

Abstract

The Master's thesis has theoretical and practical form. The theoretical part focuses on the historical and ecclesiastical aspects that shaped the form of Gothic sculpture. To complete the final goal of this thesis, it was also important to outline the transformation of art between the Romanesque and Gothic styles. The latter is characterised in sculpture up to its height in the Czech and pan-European context. The next theoretical chapter addresses the phenomenon of gold in connection with medieval reliquaries and Czech crown jewels, particularly the Cross of Závěš, which is the subject of the final part of the paper. The methodology of creating haptic models is also mentioned with regard to the final artefact of the practical part of the thesis, the aim of which is to make a simplified model of the Cross of Závěš so that it meets all the criteria of an assistive device.

Key words: gothic sculpture, gold, saint, relics, reliquary, light, God, Závěš cross

Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část	10
1 Historické, náboženské a umělecké aspekty ovlivňující vznik gotického sochařství a užitého umění	11
1.1 Úloha zlata ve středověké mentalitě ve vztahu ke gotickému užitému umění	25
1.2 Relikviáře a korunovační klenoty	31
2 Závišův kříž	39
3 Haptické pomůcky pro nevidomé a slabozraké	46
II. Praktická část	49
4 Tvorba haptického modelu Závišova kříže a jeho vybraných částí	50
Závěr	54
Seznam použitých zdrojů	56
Seznam příloh	59
Přílohy	60
Obrazová příloha k teoretické části	60
Obrazová příloha k praktické části	81
Zdroje příloh	91

Úvod

Předkládaná diplomová práce s názvem *Závišův kříž. Haptický model pro nevidomé a slabozraké* je teoreticko-praktického charakteru. První kapitola se v rozsáhlém přehledu zabývá různými aspekty, které měly velký podíl na utváření podoby gotického sochařství. Jsou zde nastíněny vlivy, které se tohoto odvětví dotýkaly od pádu římského impéria přes románské umění po dobu gotickou až k jejímu vrcholu. Stejně tak se další text zabývá nejrůznějšími pohnutkami, které doprovázely přechod jednotlivých zmiňovaných období. Přehledně je zde vysvětlena struktura sochařství jako uměleckého oboru, který byl po většinu středověké epochy svázaný s architekturou i s antickým uměním a z něhož si následně gotičtí umělci vybrali některé jeho části a přepracovali je do formy, jež nejlépe vyhovovala tehdejší mentální společnosti a církevnímu zřízení. Tyto kapitoly jsou provázány s několika příklady z nejvýznamnějších evropských center včetně Českého království, které velkou měrou přispívalo k obohacení rozvíjejícího se střeoevropského gotického směru. Týká se to zejména doby vlády Karla IV., který díky svým dvorským umělcům – především Petru Parléřovi – vybudoval z Čech jedno z nejvlivnějších center evropské gotické architektury a sochařství. Nicméně téma českého gotického umění se neváže jen k této době, ale je popsán celý vývoj od jeho počátku a se změnami, které se objevily s dobou rozmachu a úpadku v kontextu se specifickou středověkou mentalitou.

Další část teoretické práce se věnuje zlatu jako důležitému liturgickému prvku, neboť pro středověkou společnost jeho funkce hrála důležité propojení s vnímáním Boha na určité vyšší úrovni. Proto se zlato stalo nedílnou součástí výzdoby chrámu a bylo zakomponováno do mnohých náboženských pomůcek. Tento rozbor fenoménu zlata není ovšem jednostranný, nastiňuje rozkol mezi církevními elitními osobnostmi, kterými byli v době začínajícího gotického slohu opat Suger a sv. Bernard jako dvě významné autority, vedoucí zásadní rozepři o úloze zlata v církevním svatostánku. Na tuto část navazují konkrétní příklady liturgických předmětů z Evropy i Českého království. S ohledem na téma diplomové práce se autor podrobněji věnuje relikviářům a korunovačním klenotům. Například vedle českých korunovačních klenotů zmiňuje relikviář sv. Maura jako jednu z nejcennějších movitých památek na území dnešní České republiky.

Zásadní část teoretické práce se týká samotného Závišova kříže, který je hodnocen jako třetí nejdůležitější a nejceněnější movitá památka v Čechách. Kromě jeho podrobného popisu je zmíněna celá historie jeho vzniku, jeho cesta na české území a především symbolická hodnota, kterou tento cenný artefakt představuje. Závišův kříž je posledním ze tří nejceněnějších českých klenotů, který dosud neměl svou kopii ani haptický model. Pro výše zmiňované české korunovační klenoty a relikviář sv. Maura byly již v minulosti vytvořeny kopie či modely, které jsou určené nevidomým a slabozrakým. Z toho důvodu se nabízela možnost vytvořit obdobnou kompenzační pomůcku i pro Závišův kříž, který je momentálně opět umístěn v cisterciáckém klášteře ve Vyšším Brodě, jehož převor P. Justin Berka, O. Cist., svolil k této práci, za což mu patří velký dík. Haptický model Závišova kříže, který bude sloužit především jako kompenzační pomůcka pro nevidomé, slabozraké a osoby s různými druhy postižení, bude i vhodnou didaktickou pomůckou pro ostatní návštěvníky kláštera. Samotný haptický model má svá specifika, proto na konci teoretické části práce je stručně nastíněna metodika k tvorbě obdobných haptických modelů.

Jak vyplývá z předchozího odstavce, hlavním cílem praktické části předkládané práce bylo vytvořit haptický model Závišova kříže a jeho některých vybraných detailů pro lepší uchopení celého uměleckého artefaktu při specializovaných prohlídkách vyšebrodského kláštera. Součástí této diplomové práce však není celý soubor modelů, které vznikají v rámci projektu „Haptické modely architektonických prvků a maleb pro osoby se zdravotním postižením“, který je již mnoho let realizován katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích ve spolupráci s Centrem podpory studentů se specifickými potřebami téže univerzity. O konkrétních detailech a postupech samotné tvorby pojednává závěrečná praktická část tohoto kvalifikačního spisu.

Práce není zaměřena ani tak na formální popis artefaktů, ale spíše na jejich funkčnost a celkovou tvárnost po značnou část vrcholného středověku. Umělecká díla jsou zde popsána spíše jen okrajově. S tím souvisí také použitá literatura, která čerpá z autorů typu Jacques Le Goff, Erwin Panofský a Peter Kidson. Tyto texty se v nemalé míře zabývají středověkou křesťanskou mentalitou, rozbořem uměleckých děl a náboženským církevním aspektem. Tato práce se ovšem neodkazuje jenom na literární podobu, značný úsek byl vytvořen díky návštěvě kláštera ve Vyšším brodě, kde autor mohl naživo zhlédnout relikviář Závišova

kříže a zároveň mu bylo dovoleno nahlédnout do podkladů tykajících se tohoto vzácného artefaktu.

I. Teoretická část

1 Historické, náboženské a umělecké aspekty ovlivňující vznik gotického sochařství a užitého umění

V souvislosti s hlavním tématem celé práce je nutné se v její první části nejdříve zaměřit na význam gotického sochařství všeobecně a nastínit jeho propojení s antickým a románským uměním a církví, která do jeho vzhledu zasahovala velkou měrou. Dále jsou zmíněny kulturněhistorické souvislosti vážící se k jednomu z nejdůležitějších materiálů používanému ve středověku – ke zlatu – ve vztahu k užitému umění. Poslední část kapitoly se věnuje některým vybraným památkám českého sochařství a užitého umění, které mají určitý vztah k Závišovu kříži.

Gotický sloh, který se začal objevovat ve 12. století ve Francii, se postupně rozšiřoval do většiny evropských států. Znamenal určitý zlom nejen v architektonickém tvarosloví, přinesl nové či rozšířené typy staveb atd., ale znamenal i změnu v mentalitě středověkého člověka. Ve 13. století došlo k malému humanitnímu osvícení. Filozofie prostupovala teologickým učením. Náзор byl takový, že Bůh vytvořil člověka k obrazu svému, proto i podoba člověka jako Boha v oblasti umění mohla mít společné anatomické nebo mentální rysy. Tvořil-li tedy sochař postavu nadpozemskou, tím je myšleno jak Boha, tak svěťce, nemusel ji výrazně diferenciovat od živoucí předlohy neboli člověka pozemského. Socha tak dostala obrodu a větší přiblížení k lidskosti. Toto počínání bylo jedním ze zásadních aspektů pro vývoj této umělecké oblasti¹ na rozdíl od předcházejících uměleckých období, o čemž se autor zmíní později.

Gotická volná socha prorůstala kamenným blokem pozvolna. Náznak ornamentu přešel do reliéfu, reliéf začínal překonávat hranice jeho plošnosti. Skulptury začaly dělit jen meze výklenku. Kónus sloupu pak začal transformovat sochu do jejího monumentu. Bohužel nikdy nedostala gotická socha příležitost svobody v prostoru a nezbavila se symbiózy s architekturou. Nelze u ní najít místo, které bylo na pomezí stavebního projevu.²

Gotické sochařství má své jádro vždy architektonické, proto vše plošné či hmotné v komplexu sakrální budovy bylo i „architektonicky závislé“. Chrám této doby – tedy bazilika či katedrála – měl být vizuálně zprostředkován v náznaku

¹ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 144, 145.

² [Srov.] Tamtéž, s. 169.

tzv. Nebeského Jeruzaléma³, který byl nastíněn jako obraz skrze nadpozemskou sféru.⁴ Proto i gotická socha byla projekcí dvou světů a její nebeský odraz levitoval do světa reálného. Socha zároveň byla jedním článkem spojujícím dílo v řetězec. Každý tento článek měl svou navazující symboliku, čímž došlo k vytvoření harmonického celku.⁵

Přestože středověké umění čerpalo z předchozích vlivů a umělecké tradice, bylo naprosto originální. Vyskytoval se v něm odlišný zdroj inspirací, který nastartoval gotický sloh a vnuknul mu obměnu oproti dobám minulým. Šlo v něm především o interpretaci svatého Písma skrze umělecké artefakty. To nevyžadovalo formální popisnost. Důležitější bylo vymezit obsah pouze na sdělení prožitku, nikoliv na časové nebo prostorové umístění.⁶ Umělci gotické doby si půjčovali konstrukt starověkých mistrů a spleť ho vkládali skrze konstrukt literární, což vedlo někdy až ke grotesknímu rozpolcení podstaty antických děl. Ale možná právě díky tomuto studiu, ač povrchnímu, přežíval antický sloh do dob renesance, kde mohla být jeho implicitní stopa znovu zrestaurována.⁷

Středověká filozofie žila svou současností, proto, dostala-li se k předmětům archaickým, nebo třeba jen dílům starým desítky let, nepotřebovala „rozlousknout“ jejich kvintesenci, která se vázala k době cizí. Člověk středověku si z díla vybíral pouze části fyzická či funkčnosti neboli pomocné elementy, které nejlépe sdružovaly jeho představy s tehdejšími sociálními či elitářskými požadavky. Středověcí mistři neměli důvod do hloubky chápat, za jakým účelem vzniklo dílo z předešlé doby. Neměli ani důvod si z díla brát podstatu kulturnosti a transformovat ji do té své. Mistři chápali stopy minulosti jen jako průběh lidského pokolení, které nebylo důležité z jejich pohledu hloubkově analyzovat.⁸

Tento vzorec chování byl a je v podstatě pochopitelný a k podobným počínům dochází i dnes. Středověký člověk byl postaven před řecké starověké dílo. Do jeho myšlení se mu vsugeroval jemu vlastní estetický zážitek, smíšený s naučenými praktikami o vjemu umění jeho doby a prostředí. Pak tedy řecké dílo

³ V Bibli v knize Zjevení Janovo 21:21 je Nebeský Jeruzalém brán jako odraz samotného nebe, kde je 12 bran z 12 perel a ulice jsou pokryty ryzím zlatem.

⁴ [Srov.] STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. Praha: Rebo Productions, c1996, s. 109.

⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 190.

⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 165, 166.

⁷ [Srov.] PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 57.

⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 15.

naráželo na kulturní bariéru. Proto mohlo dojít k falešné interpretaci a ocenění díla. Nelze tedy nikomu vyčítat, že cíl prožitku byl proměnlivý v různých etapách dějin. Například průměrně kulturně vzdělaný člověk současnosti vnímá starověkou sochu jako projev dokonalého těla a čistoty přírodního materiálu. Je tedy vnitřně nastaven „hltať“ lidské proporce a ocenit texturu mramoru. Pak mu naučená citlivost zprostředkovává jeho estetický zážitek. Ale pokud by začal řecké umění hlouběji studovat, dozvěděl by se, že sochy byly ozdobené enkaustikou, a to ještě v barvách dosti výrazných. Proto je na místě otázka, zda-li by si tento člověk vystavil tyto polychromované sochy do své zahrady, stejně jako si vystavil ty mramorové. Tedy velice obrazně řečeno, člověk současnosti vnímá dílo tak, jak se mu „hodí“ a spojuje je s průměrnou kulturní rovnicí dneška. Stejně jako to udělal člověk neznalý principů antiky, ale znalý principů kulturně středověké gotiky.⁹

Jak již bylo naznačeno výše, je nutné zmínit tradice a vlivy, které utvářely podobu gotické sochy, tedy především tradici antickou a vliv církve na středověké umění. Sochařství, které se vyvíjelo od antických dob v antropomorfní¹⁰ podobě, se časem přeměnilo do formy, která si sice uchovala svůj surový základ, ale musela být buď ochuzena o jisté fragmenty, nebo uzpůsobena požadavkům křesťanského světa. Nebylo zcela možné najednou nechat zmizet pohanský odkaz barbarských národů. Vlivem kulturní situace a stopového prvku starověkého sochařství vznikala postupem času prototyp gotické skulptury. A to vše pod dohledem církve, jež uzpůsobovala tyto sochy k obrazu svému tak, aby jimi mohla podložit svou typickou rétorikou. Sochy byly tvořeny v souladu s náboženskou doktrínou a jejich podoba nedovolovala přiblížit diváka ke starým zvykům. Tím se zabránilo projevu modloslužebnictví^{11, 12}

S nastupujícím křesťanstvím se vytrácel pro sochu onen řecký smysl pro vyváženost, tedy soulad mezi duševní a fyzickou krásou. Nebyla zde ani patrná římská realistická formule pro věrné zachycení portrétu. S novým přerodem z antiky ke křesťanství přicházel i nový názor na umění. Tento názor neměl již zachycovat římskou realitu, ani řecké mytologické tendence. Na první vjem hrubě

⁹ [Srov.] PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 22.

¹⁰ Antropomorfní znamená napodobovat předmět nebo architektonický článek do tvaru lidského těla nebo jeho části.

¹¹ Modloslužebnictví je projevování náboženské úcty modlům, fyzickým předmětům, např. sochám, obrazům, symbolům.

¹² [Srov.] MATTHEW, Donald. *Svět středověké Evropy: kulturní atlas*. Praha: Knižní klub, 1996, s. 170.

otesaná skulptura hlásala něco, co cítil sochař, který byl na počátku nového náboženství a nechával za sebou stopu starověkého světa. U těchto soch se dbalo zejména na intenzivnost výrazů a pohybovost gest. Socha nekomunikovala přímo s divákem, ale byla zde patrná jakási clona, za kterou si tato socha žila svým vlastním příběhem. Příběhem, kde realita měla jiný rozměr, než na jaký byl člověk do té doby zvyklý.¹³

V rámci architektury byla z antického umění přejata bazilika, jež se přerodila ve stavbu církevní funkce a stala se hlavním chrámem k poctě Boha. Zpočátku středověku byla ochuzena o sochařské vyjádření. Socha nezapadala do konceptu nového náboženství, v němž hrál hlavní úlohu jeden vševědoucí Bůh. Hrozil zde návrat k uctívání Boha jako předmětu, a tím k opětovnému směřování k polyteismu¹⁴. S objektivními předměty a symboly by bylo velice složité, aby nové náboženství bylo pochopeno v zadání, kde je Bůh přítomen v zemi, vodě, vzduchu nebo v lidstvu samotném.¹⁵ Jak už bylo zmíněno výše, postupně se socha stala neoddělitelnou součástí architektury.

Gotické sochařství mohlo v jistých náznacích působit jen jako formativní kopírování například klasického slohu, ale bez hloubkového rozboru myšlenek a pravidel, jež tvořily podstatný základ antických děl. Umělci 12. nebo 13. století by patrně pochopili principy klasické sochy. Ovšem církev nerada přijímala hlubší humanitní svobodu, která by mohla ambivalentně prostoupit křesťanský základ. Snaha korigovat a usměrňovat oblast umění vedla možná i ke zpoždění renesance, která přišla až o několik staletí později.¹⁶

Církev 12. a 13. století dokonce přetransformovala některé věci v umění do své teologické roviny. Po vzoru scholastiky se musela popustit uzda materialistickému odkazu. Což bylo nutné především u architektury. Ovšem naproti tomu v sochařství se muselo vtisknout větší lidství. Strnulost obličeje se přeměnila do většího hloubkového výrazu tváře a postavám byla vnuknuta intenzivnější živost, byť patrná zatím jen v náznacích. Toto antické přiblížení ke kontrolovatelnému prototypu středověké skulptury bylo rozpoznáno u děl, které vytvořili sochařští mistři před nástupem 13. století. Jako příklad lze

¹³ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 131.

¹⁴ Polyteismus je náboženství, kde se uznává vícero bohů a božstev.

¹⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 135.

¹⁶ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 109.

jmenovat portály katedrály Notre-Dame v Laonu¹⁷ (viz Příloha I., obr. 1). Ve dvou průčelích nad těmito vchody byla vyobrazena Matka Boží (viz Příloha I., obr. 2), což bylo námětem příznačným pro reformní hnutí rané gotiky, neboť se v něm značila ona již zmiňovaná lidskost. Třetí průčelí na pravé straně od prostředního portálu bylo ztvárněno jako téma Posledního soudu, tedy typický výjev staršího románské období.¹⁸

Řecký duševní vzorec z období helénismu byl pak díky své obsahové podstatě možná ještě daleko přijatelnější pro gotickou skulpturu než klasické sochařství. Bylo to způsobeno tím, že základ tehdejší křesťanské filozofie se upínal na zvnitřnělou, trvající dobrotu neboli pozitivnost charakteru. Umění gotiky tento charakter chtělo aplikovat do mimické, pohybové a gestikulační rovnice. Bohužel ale před nimi stála jen pouhá socha bez možnosti výkladu o její mentální funkčnosti. Proto ve snaze o pochopení helénistické sochy se jevila pozdější aplikace jako ne zcela šťastná. Docházelo k duplicitním nesrovnalostem. U soch pak mohlo být patrné rozštěpení vlastností: kupříkladu krása, laskavost, moudrost, které se špatně slučovaly s méně významnými vlastnostmi a city.¹⁹

Vrcholná gotika v sobě skýtala novou myšlenku. Ta spočívala v tom, že Božská tvář i Bůh samotný mohl být vyobrazen jako humanitní bytost s větší všedností. Lépe řečeno socha Stvořitele se nemusela nikterak diferenciovat od člověčenství. Nový názor byl takový, že prostupnost mezi člověkem a Bohem musela být srozumitelná na úrovni lidského chápání. Tento počín vedl k vymanění zabředlých pravidel zakořeněných v počátcích křesťanské epochy. „Sochařská nabytá svoboda“ ale nemusela hledat klíč k naturalističtějšímu principu od prvopočátku. Řecká socha byla poměrně dostupná a přinášela vodítko, jak posunout novou filozofickou ideu na hmotnou úroveň. Například sochařská škola v Remeši nasála z klasické sochy vše, co potřebovala, a použila vybrané principy do svého vlastního konstruktu. Tyto sochy možná z dnešního pohledu matou svou nadčasovostí, bylo do nich zřejmě vloženo trochu experimentace a odvahy, neboť navazující sochy o generaci mladší už neoplývají takovou příbuzností ke klasickému sochařství, byť šlo o stejnou cechovní instituci. Za utnutí větší svobodomyslné demonstrace sochařského pojetí mohla

¹⁷ Katedrála Notre-Dame v Laonu je raně gotická stavba ve Francii. Ve středověku šlo o jedno z nejvýznamnějších poutních center.

¹⁸ [Srov.] *Gotika: architektura – plastika – malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 307, 308.

¹⁹ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 146.

zřejmě opět církev. Inkvizice v té době nabývala na moci a represe postihly vše, co „zavánělo pohanstvím“ – tedy i řeckým výrazem pro sochy.²⁰

Dnešní umělecká scéna je symbolem originality. Oproti tomu byla většina středověku zastaralou formou uniformních katalogů, podle nichž objednavatel očekával dílo, které již viděl. Ovšem umělec, který koncept díla znal, vytvářel danou věc do vizuální skutečnosti svým osobitým způsobem. Jisté jádro tedy vždy zůstalo, ale malíř, sochař nebo architekt obohatil dílo o svou vlastní zkušenost nehledě na jistou neznalost pochopení dřívějších mistrů, což vedlo k různorodé interpretaci předchozího díla. Stejně tak se muselo přihlídnout k odlišné zručnosti umělce. Vlivem těchto příčin vznikají nové tendence v umění, kdy za pomoci jakési „tiché pošty“ dochází k přerodu mezi různými uměleckými slohy. Pro lepší pochopení je tedy důležité znát předcházející minulost, která plurálně vyplouvala na povrch. Někdy tato minulost byla více patrná, někde byla rozpoznána jen v náznaku.²¹

Gotické umění se pomalu odpoutávalo od symbolu, který byl vklíněn do většiny uměleckých děl románské doby. Divák už nemusel dílo hloubkově dešifrovat, ale mohl ho povrchově více „vstřebávat“. Toto dílo už nebylo dílem zcela nadpozemského charakteru, které bylo nutné zachytit skrze transcendentní svět. Už se o něj dalo, velice zjednodušeně řečeno, „opřít“, poznat jeho hmatatelnější zkušenost.²² Podprahová obsahovost sochy už nabývala srozumitelnější výkladu, čímž se docílilo toho, že dílo působilo o něco lidštěji. Dřívější omezenost nastavovala zrcadlo na téma údivu, strachu a vizi zla. Emoce, hříchy a trest měly jasnou definici. Církev se snažila převážně zapůsobit na obecný, negramotný lid a ukázat mu přímočařejší cestu ke spáse, či ztracení. Ovšem v době začínajícího gotického slohu byla víra již pevněji ukotvena a obávaný strach z reverzibility k pohanství se vytratil. Důležitější v tu chvíli pro církev bylo, aby lidé nevybočili z teologické roviny a nedocházelo reminiscenčnímu efektu zvanému hereze²³. A proto se spíše dbalo na srozumitelnou interpretaci a definici biblického příběhu.²⁴

²⁰ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 145.

²¹ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 163.

²² [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 330.

²³ Hereze znamená vytyčení odlišného názoru (například nějakou skupinou), který se neslučuje s dogmaty oficiální církve.

²⁴ [Srov.] *Gotika: architektura – plastika – malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 312.

Každá tato změna stavu věcí se odvíjela od změny předchozí. Ne jinak tomu bylo i v sochařství, které se přizpůsobovalo novému architektonickému pojetí. Dřívější omezenost vztahující se jen na pár narativ vymizela. Najednou přicházel rozmach plný nových motivů, které byly po obsahové stránce daleko bohatší, alespoň oproti předchozímu románskému ztvárnění.²⁵

Pokud se dalo mluvit o románském sochařství, tak bylo realizováno hlavně v podobě reliéfu, a to ještě v těsném souladu s architekturou. Skulptura, která by úzce nepřiléhala ke stěně chrámu, nebyla v tomto období v podstatě viděna.²⁶ Kupříkladu průčelí kostela v Arles²⁷ (viz Příloha I., obr. 3) je zdobeno sochami, které jsou zapuštěné do vnější masivní zdi. Sochy působí trochu utopeným dojmem a v kontrastu s tenčími sloupy budí dojem přidaného podpěrného systému onoho průčelí.²⁸ Větší distanc od kamenné zdi přineslo například vyhotovení skulptur na portálech katedrály v Chartres²⁹ (viz Příloha I., obr. 4), kde bylo dvacet čtyři postav posunuto směrem do popředí od kamenného portálu. Tento počín nebyl dosud vysvětlen. Ale znázornění, které přineslo tyto „novoty“, začínalo přispívat k další fázi vývoje středověkého sochařství.³⁰

Jistý posun s doznívající stopou románského slohu byl k vidění i ve Štrasburku v katedrále Notre-Dame – sousoší vyobrazující smrt Panny Marie, jejíž lože obklopuje dvanáct apoštolů a Máří Magdalena (viz Příloha I., obr. 5). Koncept díla je pořád ještě vyvážený, hlavy apoštolů dokonale lemuji záhyb horní strany oblouku. Kristus byl sice stále centrálně umístěný v mandorle jako v době románské, ovšem došlo zde k lepší lidské interakci, která byla více rozpohybována, s lepšími výrazovými gesty. Sochy začaly již působit živěji a lepší dokonalost získala i drapérie. Tato drapérie byla již uvěřitelnější a systematictěji kopírovala tělo, které bylo anatomicky posunuto na vyšší úroveň.³¹

Na druhou stranu byl přerod mezi románským a gotickým uměním poměrně složitý. Nehledě na to, že ani jednotlivé umělecké směry neměly pravidelnou posloupnost. V některých zemích se více rozvíjelo malířské umění,

²⁵ [Srov.] MANCA, Joseph, Patrick BADE a Sarah COSTELLO. *1000 geniálních soch*. Praha: Mladá fronta, 2009, s. 111.

²⁶ [Srov.] STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. Praha: Rebo Productions, c1996, s. 93.

²⁷ Bazilika sv. Trofina v Arles je románskou stavbou, která je datována mezi lety 1078–1152. Průčelí kostela je bohatě zdobeno plastikami Ježíše Krista, evangelistů a Posledního soudu.

²⁸ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 190.

²⁹ Katedrála v Chartres byla původně románskou stavbou. Poté co vyhořela, tak byla většina stavby přestavěna v raně gotickém slohu. Katedrála patří k nejvýznamnějším dílům francouzské gotiky.

³⁰ [Srov.] *Gotika: architektura – plastika – malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 300.

³¹ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997], s. 192.

někde byla naopak na výši architektura. V německy mluvících zemích, stejně jako ve Španělsku převládalo románské umění o něco déle než například ve Francii. Ale jak ve Španělsku, tak v německých zemích neztrácela díla v tomto slohu na kvalitě, a naopak byl zaznamenán individuální růst. A právě na Pyrenejském poloostrově ve známé katedrále Santiago de Compostela³² (viz Příloha I., obr. 6) byla v nartexu vytvořena řada soch, u nichž princip románského slohu dosáhl svého vrcholu. Socha zde získala větší svobodu, a to jak od strohosti výrazu, tak i od samotné stěny oblouku. Postavy jsou živoucí, duchaplnější a je mezi nimi patrná energická diskuse, která dodává dílu větší punc lidskosti.³³

Jistý posun v oblasti sochařství přinášela francouzská katedrála Saint Denis³⁴ (viz Příloha I., obr. 7). Již zobecněný názor, že tento komplex byl první gotickou sakrální stavbou, je zavádějící, neboť románské umění v sobě neslo navazující prvky, které byly v době gotické rozšířeny. Lépe řečeno, románský sloh dostal výrazný upgrade, který se plynule diferencioval tak, aby se mohl nazývat gotikou. Právě v Saint Denis vznikla sochařská výzdoba, která byla nejspíše jedním z prvních řešení, kdy ostění a archivoly byly zdobeny skulpturami. Převzatý sochařský koncept se později uplatňoval na většinu sakrálních staveb, které se mohly významově přiblížit k tomuto chrámu. Dále zde byla rozpoznána jistá frekvence italismů patrných v reliéfu, neboť jejich příbuznost poodhaluje prvky, které jsou podobné plastikám v Modeně³⁵.³⁶ Ovšem tyto plastiky a sochy se zatím nemohly nazývat gotickými díly. Tento chrám byl společně s mnohými dalšími napřed ve vývoji architektury, která se již významně přetransformovala z románského umění. Ale nutno podotknout, že tato architektura měla pod svými bedry ještě několik desetiletí románsky vyhlížející sochy. Proto označení „gotická socha“ před polovinou 13. století je zavádějící.³⁷

Co se týče gotiky na českém území, její vývoj byl průsečíkem několika neustále se transformujících vlivů. Na prahu této epochy byly Čechy stále ochuzeny o hlubší kulturní výměnu vyspělejších západních států Evropy. Bylo

³² Budova je původně románskou stavbou, avšak s výraznými pozdějšími gotickými a barokními doplňky. Neoficiálně jde o třetí nejvýznamnější křesťanské poutní místo po Římu a Jeruzalému. Jedná se totiž o místo, kde byl pohřben sv. Jakub.

³³ [Srov.] STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. Praha: Rebo Productions, c1996, s. 101.

³⁴ Saint Denis je katedrála, která sloužila jako pohřebiště francouzských králů. Pochází z první poloviny 12. století a je považována za první čistě gotickou architekturu, kterou realizoval opat Suger, ideový tvůrce gotické katedrály.

³⁵ Modena je město v severní Itálii. V době římské republiky patřilo toto město mezi hlavní centra říše.

³⁶ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 86.

³⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 144.

to díky téměř jednotnému etniku, které na tomto území převládalo. Významný kulturní počin nemohl existovat bez kvalitního hospodářského zázemí. Ovšem výhodné lokální umístění, jež skýtalo bohatství drahých kovů, jako bylo stříbro a zlato, přilákalo do českých zemí německé kolonizátory, kteří svým řemeslným umem a těžbou položili v království základ pro větší hospodářský růst.³⁸

Kolonizace přibývala neobvyklou rychlostí a hornictví se těšilo nebývalému rozmachu. S tím sílil význam mince jako platidla, které už nesloužilo jen jako určování hodnoty. České království bylo v té době nejbohatším „stříbrným ložiskem“ celé Evropy. Jak hospodářský vliv sílil, docházelo ke kulturnímu prosycení se západní kulturou. Měnilo se i postavení jednotlivých stavů společnosti. Po vzoru Francie a Německa se vytvořil feudální systém, který transformoval nevolnictví na poddanství. Stavby šlechty a církve se více diferenciovaly od nižších tříd, tedy měšťanstva a venkovanů. Šlechta rázem bohatla, její dvorce stagnovaly a místo nich byly vybudovány honosnější hrady, které potřebovaly kulturně zušlechtit pro reprezentativní a demonstrativní účely.³⁹

Příhodná finanční zaopatření těchto elit a hlavně počiny církevní mohly formovat i kulturní tvárnost českého výtvarného umění. Umělecká činnost v oblasti sochařství se stala výraznou hlavně v sakrálních budovách, byť se značným přispěním šlechtických donátorů. Církev ve velké míře určovala, jakou formou se bude implantovat sochařský projev v jejích konkrétních statcích. Ve 13. století byla stavební huť úzce spjatá s cechem kamenickým. Tam, kde v Čechách probíhala stavební činnost, nebyly dílny ještě plně centralizovány. Cechy byly dosti kosmopolitním společenstvím, kde vedle značného procenta německých řemeslníků pracovali i stavebníci či sochaři z jiných zemí. Ale jelikož byl tento řemeslnický cech nejednotný, nemohl být ani stavební či sochařský projev plně systematický. Až ve 14. století se řemeslnické dílny staly více ukotvenými, sochařské a architektonické umění (doposud spojené) mohlo plněji utvářet ucelenější charakter své tvorby.⁴⁰

Malá část gotických prvků začínala prosakovat do církevních staveb již před rokem 1250. Ovšem jak už zde bylo jednou zmíněno, zatímco stavební projev rostl, rozvíjel se, tak sochařské umění nezaznamenalo nějaký zásadnější posun,

³⁸ [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha: Obelisk, 1972, s. 8.

³⁹ [Srov.] *České umění gotické*. Praha: S.V.U. Mánes, 1949, s. 9, 10.

⁴⁰ [Srov.] KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), s. 3, 4.

neboť si stále hrálo svou symbiózní hru s architekturou, přičemž byl výsledek stále stejný – tedy reliéfní. Do Čech vstoupila gotika jako raný produkt francouzského gotického slohu, zatímco Francie v té době procházela již jeho vrcholným vývojem. Tyto počiny znatelné v té době hlavně u cisterciáckých staveb jeví se zatím jen jako okrajově zdobné. Výtvar plurálního charakteru, kde se snoubil nový sloh s románským, byl příznačný například u portálu v Předklášteří u Tišnova⁴¹ (viz Příloha I., obr. 8). Tento umělecký výtvar se již odpoutával od kamenné zdi, ale stopy románského slohu v něm byly stále patrné, neboť tehdejší mistři se sice snažili okopírovat francouzský sochařský styl, ovšem převzatá forma byla nesourodá. Fragmenty poukazovaly ke gotice, ale v kompozičním konstruktu byla pořád cítit svázanost s románským pojetím, a to ještě s přidavkem byzantským a italským. Dokonce tyto principy nebyly převzaté z jedné francouzské lokality, mistři totiž čerpali z její střední a jižní geografické části. Přesto dílo, ačkoliv nejednotné, jeví se v kontextu s tehdejšími českými poměry jako honosné a bylo důkazem, že ještě před polovinou 13. století se do Čech díky cisterciáckému řádu⁴² pomalu vsakoval gotický sloh.⁴³

Za panování Přemysla Otakara II.⁴⁴ byla sochařská činnost poznamenána náhlou stagnací, zapříčiněnou gradačním nárůstem měst. Sochařský projev musel zatím ustoupit nepřilíš zdobené stavební hmotě, která měla pro tehdejší politické uspořádání země větší význam než oblast výtvarného umění. Velká díla, jako již zmiňovaný portál v Předklášteří, nebyla v podstatě budována. Absence větší i menší sochařské tvorby z té doby mohla být zapříčiněna zmatkem a vykořisťovatelským apetitem cizinců, kteří se infiltrovali na české území po smrti Přemysla Otakara II. A tak se z druhé poloviny 13. století dochovaly spíše menší artefakty zpracované ve dřevě a odkazující se k majetku měšťanstva. Velký stavební růst neposkytl moc možností k projevu klasického gotického slohu,

⁴¹ Klášter Porta coeli je ženský cisterciácký klášter založený v první polovině 13. století a fungující do dnešních dnů. První myšlenkový podnět pro realizaci stavby dala Královna Konstancie Uherská a její manžel Přemysl Otakar I., ale k započetí stavby došlo až po Přemyslově smrti roku 1230. Klášterní komplex patří k nejvýznamnějším zachovalým dílům rané gotické architektury v Čechách.

⁴² Cisterciácký řád byl založen roku 1098 Robertem z Molesme. Cisterciáctví mniši žijí podle přísných regulí, které se odkazují k myšlenkám Benedikta z Nursie. Řád je rozdělený na mužský a ženský a dodnes má kolem pěti tisíc členů.

⁴³ [Srov.] KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), s. 9, 10.

⁴⁴ Přemysl Otakar II. (1233–1278) byl pátý český král z rodu Přemyslovců. Za jeho vlády došlo k značnému rozšíření Českého království o územní celky. Zakládala se také nová města, hrady a sakrální stavby. Přemysl byl jedním z nejmocnějších panovníků ve střední Evropě. Padl roku 1278 v bitvě na Moravském poli, kde se utkal se svým dlouholetým rivalem, císařem Rudolfem I. Habsburským.

ovšem tímto aktem bylo dovoleno zprostředkování příhodného pole působnosti pro modernější poklasický sloh.⁴⁵

Počátek 13. století v sobě nesl myšlenku citového přeskupení od hrozícího Božského aktu k něžnějšímu, prožitějšímu projevu nad různými trpitelskými eskalacemi či k pouhému láskyplnému vztahu mezi dítětem a matkou, tedy mezi Pannou Marií a Synem Božím. Když se středověký člověk dostal do takové projekce nastiňující trpitelský či láskyplný počín, stal se součástí Božské náklonnosti. Mohl také propojovat všední prožitky, obyčejné i působivé s vyšším dílem nadzemským. V sochařském umění se toto nazírání projevovalo jako přeskupení od Krista na kříži jako trpitele – ale se vši důstojností – ke Kristovi naturalističtějšímu v jeho skonu; od Panny Marie zjevující se jako bytost chladná a pozemských proseb neslyšící k Panně Marii procítěné mateřskou něhou. V německých zemích byly tyto počiny znatelné v sochařství jako odpoutávající se frakce od znaků antických. Zejména postoj dříve přirozenější byl v modelové kompozici nastaven jednou spodní končetinou vždy v popředí a s tváří archaickou. V novém pojetí však všechna znatelná tělesnost rázem splývala dohromady s ošacením, tělesné údy a všechny tvary byly zastřeny ve prospěch jednoty díla. Obličejová gesta, dříve neprostupná se zastřeným výrazem, se náhle projevovala jako přirozenější projekt všech lidských strastí, jejich něžnosti a soucítění.⁴⁶

V té době všechny výtvořky architektonické či sochařské stoupaly jako levitující objekty směrem vzhůru. K jejich tezi jim ještě dopomáhala zeštíhlující forma, prohlubující se v tělesných liniích. Před rokem 1350 byly tyto vzory převzaty do područí českých sochařů, ale pořád ještě s odstupem, neboť jim v jejich definitivním poznatku nových tendencí západního světa bránila naučenost klasického slohu. Tyto naučené počiny zatím nedovolovaly plné přehoupnutí do nových sochařských forem, a tak příznačné odhmotnění bylo jen na půli cesty k definitivnímu provedení nového gotického odkazu. Madona z Předklášteří⁴⁷ už v sobě nesla alespoň jisté odpoutání od fyzické tíhy, i když tělesnost pod rouchem byla stále patrná. Ovšem klasický antický směr v anatomických partiích přetrhala již uniformita záhybů, které měly obloučkovitý

⁴⁵ POCHE, Emanuel. *Praha středověká: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo*. Praha: Panorama, 1983, s. 365.

⁴⁶ [Srov.] KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), s. 21, 22.

⁴⁷ Madona z Předklášteří je 145 cm vysoká, raně gotická socha pocházející z Předklášteří u Tišnova. Vyrobená byla v 3. desetiletí 14. století. Hlava není autentická pro ranou gotiku, neboť nese barokní původ. Nezachovalo se ani vyřezávané dítě, které spočívalo v Madonině náruči.

tvár a ve vodorovné poloze stoupaly až nad půli těla a končily v bocích této Madony. Na Strakonické Madoně (viz Příloha I., obr. 9) bylo vidět horizontální schéma drapérie, jež harmonicky přecházelo až v poprsí Madony, přičemž v celé délce nebyly záhyby přerušeny. Madona strakonická⁴⁸ byla stále ještě artefaktem ukotveným k pozemské tíze a její forma nejevila náznak lehkosti, jakou byly v tomto období obdařeny německé madony. Její hlava byla výtvozem ještě poněkud robustním, což bylo také pod záštitou starých tendencí. Panna Marie měla stále majestátní vzhled, který ještě nenastiňoval výrazné emoční propojení s malým Ježíškem. Ten naopak působil jako dítě se vši hravou přirozeností, podtrhující svou lidskost fyzickým gestem k matčinu tělu. Tento akt potvrzoval nový umělecký koncept odrážející se v produkci nových lidských náboženských myšlenek.⁴⁹

Po období mysticismu, jehož začátek byl popsán výše, a který byl převzat z německých zemí, nastávalo období návratu k věcem více pochopitelným v běžném fungování světa. Tento počín by se dal v podstatě vysvětlit jako návrat do 13. století, kde sice bylo znatelné jisté uchopení reality, ale s oním přísným, nepřístupným zjevem, připomínající až svrchovanost nad lidskou bytostí. Proto období mysticismu alespoň obohatilo následující koncept sochařství, kdy bytosti takto ztvárněné začínaly být zhmotněné nejen ve své povrchnosti, ale byl u nich znatelný psychologický fragment, který již neznal jen prožití nějakého utrpení či láskyplného aktu ve své velikosti. Byl odrazem všednosti tohoto světa a přirozených strastí i radosti. A tak rané 13. století se svou formou fyzické uchopitelnosti a končící éra mysticismu pomohly vybudovat humánnější nahléd, který se ve 14. století odpoutal od teologického učení a přiblížil Boha a člověka na úroveň srovnatelnou. Ovšem německý mysticismus byl jen jedním z vlivů, které k nám přicházely, neboť vlivy francouzské se jevíly pořád jako znatelné a v následujícím dějství se projevoval i italský sochařský koncept.⁵⁰

Karel IV.⁵¹ oplýval náklonností k veškerému kulturnímu dění, s důstojností razil svůj majestátní program, také se rád obklopoval uměním, kterému rozuměl

⁴⁸ Madona strakonická je socha měřící 184 cm. Vyřezána byla z jedlového dřeva, na kterém jsou dodnes znatelné zbytky polychromie. Kompoziční typ madony s otevřeným pláštěm je odvozen z francouzské katedrální plastiky, odkud se rozšířil přes Porýní a Německo do střední Evropy.

⁴⁹ [Srov.] KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), s. 23, 24.

⁵⁰ [Srov.] KUTAL, Albert a Josef EHM. *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha: SNKLU, 1962. České dějiny (SNKLU).

⁵¹ Karel IV. (1316–1378) byl český král a římský císař. Byl jedním z nejvýznamnějších vládců vrcholné středověké Evropy. Výrazně se zasloužil o zkultivování Českého království i o jeho nezávislost v rámci

a se vši štědrostí ho také podporoval. V době jeho panování pozval na svůj dvůr mladičského Petra Parlěře⁵², jenž posunul české gotické sochařství a architekturu k evropskému nadprůměru. Praha byla dokonce za jeho působení jakýmsi jádrem pro architektonickou a sochařskou soustavu, vybudovanou v několika lokalitách střední Evropy. Parlěř, ač mladý, tak s vyspělostí starého mistra a plně nabytým novým počátkem gotického umění uplatňoval módní frekvence do své práce. Praha byla pro něj otevřeným městem, dodávajícím mu prostor s poměrnou svobodou pro jeho uměleckou angažovanost.⁵³

Dílo Petra Parlěře je evropským unikátem. Nese parlěrovskou experimentální tvorbu, neustále hledá nové možnosti a formy, nesvazuje se s lokálním výtvarným dědictvím. Tato nsvázanost mu zprostředkovala myšlenky nového názorového hnutí spočívající v poznání svých vlastních možností a následnou svobodnou aplikaci do kreativní činnosti. Praha byla zároveň průsečíkem různých vlivů přeskupených do různých vzorců umění, které vedly k svobodnému, obohacujícímu výtvarnému působení.⁵⁴

Dílo svobodomyslné, ověřené vlastní tvůrčí kreativitou stalo se příznačné pro triforium ve svatovítské katedrále (viz Příloha I., obr. 10, 11, 12, 13). Práce z poslední čtvrtiny 14. století byla rozdělena do dvou pater na horní a spodní. Dílo osazené jedenadvaceti bustami a deseti hlavami zemských patronů v sobě neslo počiny do té doby nevídané a nabourávalo hierarchickou soustavu vybudovanou středověkým řádem. Sice téma portrétních bust není produktem vymaněným se z uměleckých pravidel (na svou dobu), ale ojedinělé kompozičním schématem, neboť vedle hlav české aristokracie byly ve stejné úrovni postaveny i busty Matyáše z Arrasu⁵⁵ (první stavitel chrámu sv. Víta) a Petra Parlěře, druhého stavitele a zároveň i tvůrce těchto zmiňovaných artefaktů. Parlěř tímto aktem projevoval myšlenkový popud k symbolickému vymanění se umělce ze zabředlých pravidel a odkazoval na svou uměleckou činnost, která se dostávala do širokého povědomí. Tento počín byl odrazem nového filozofického hnutí, v němž se přistupovalo k individualitě jedince a přecházelo se tímto projevem do náznaku renesančních tendencí, i když ještě dosti nezralých, neboť nsvázanost jedince

Římské říše. Stál u založení mnoha staveb sloužících k různým oblastem lidské činnosti – například chrámu sv. Víta, Karlovy univerzity, hradu Karlštejna.

⁵² Petr Parlěř (1332 nebo 1333–1399) byl architekt, stavitel a sochař pocházející z Německa ze slavné rodiny Parlěřů. Řadí se mezi nejvýznamnější umělce vrcholné evropské gotiky.

⁵³ [Srov.] *České umění gotické*. Praha: S.V.U. Mánes, 1949, s. 388.

⁵⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 389.

⁵⁵ Matyáš z Arrasu (1290–1352) byl francouzský architekt, stavitel a kameník. Byl prvním stavitelem katedrály sv. Víta v Praze a položil základy katedrální architektury v Čechách.

s aristokracií a náboženstvím byla doposud věcí nemyslitelnou a nechtěnou. Také toto dílo není zcela ucelené, je sice prací už přecházející do realismu, ale u některých bust je prostoupeno tradicí, (ne všechny busty jsou dílem P. Parlěře), zároveň jsou v něm příznačné i naturalistické projevy. Ale důležité bylo, že některé busty jsou opředeny osobitým charakterem a idealizovaná tendence je znatelná pouze okrajově.⁵⁶

Po husitských válkách se značná část sochařské tvorby přesunula do okrajových lokalit království, kde přejímala prvky hlavně od německých řezbářů, neboť výrazné české jádro vybudované ve 14. století prošlo citelným úpadkem způsobeným husitskou náboženskou eskalací. Ačkoliv došlo ke stagnaci v tomto oboru, přesto kořeny české sochařské školy mohly částečně navázat na stále patrný odkaz svých předků. A tak tento umělecký směr upnutý na starou tradici a popostrčený vyspělým německým sochařstvím mohl nadále produkovat alespoň přijatelné výtvary své práce. Situace se jevila jako složitá, protože sociální kulturní řád prošel zásadní reformací. Umělecké tempo už neurčovaly jenom aristokratické frakce a jimi zřízené složky. Značná část uměleckých počinů přešla do rukou měšťanstva, ostatně tento přerozděl byl jevem kolektivních záležitostí celé křesťanské Evropy. Proto doba vrcholné gotiky je dobou těžko hodnotící, neboť rozdělení dominantních úloh nad uměleckými věcmi, poválečný zmatek a ztráta sochařského a architektonického centra vedla k rozštěpení umění do několika rozličných směrů. Sochařští mistři tak tíhli k artefaktům minulosti, a to v několika ohledech, nehledě na již zmiňované upnutí k cizorodým frekvencím. A tak tato doba je těžko definovatelná, proto i její výtvarné umění se stalo obtížně hodnotitelné a zařaditelné.⁵⁷

Příkladem díla, které bylo prostupné několika složkami minulosti, mohla být Kájovská madona,⁵⁸ (viz Příloha I., obr. 14) neboť se v ní odrážela zvnitřnělá fyzičnost odkazující se na parlěrovskou huť a zároveň byla obdařena odhmotněnou složkou patrnou v draperiových nuancích (před polovinou 14. století). Svou příbuzností spadala až k manýristickým tendencím příznačným pro počátek 15. století. Tvář značí mírný spád do krásného slohu a postava, ačkoli zbavená hmotnosti, nesla v sobě částečné promyšlené antické schéma. I když

⁵⁶ [Srov.] KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), s. 50, 51.

⁵⁷ [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha: Obelisk, 1972, s. 165.

⁵⁸ Madona z Kájova je socha o výšce 120 cm. Byla vytvořena v 90. letech 15. století jako madona trůnící. Socha je doplněna některými barokními doplňky.

působí Madona trochu mystickým dojmem, tak fragment domnělého realismu je v něm do jisté míry rozpoznatelný, přestože postrádá zákonitosti onoho stylu. Madona je výplodem nejspíše poslední čtvrtiny 15. století.⁵⁹ Ale jak už bylo zmíněno, pro toto období je těžké zaopatřit přesné datum vzniku díla.

1.1 Úloha zlata ve středověké mentalitě ve vztahu ke gotickému užitému umění

Zlato bylo vždy oblíbené pro jeho nenahraditelné vlastnosti, neboť se jednalo o prostředek velmi poddajný na zpracování. Cenným se stávalo kvůli své odolnosti vůči povětrnostním podmínkám, trvalému vysokému lesku a dobré snášenlivosti s ostatními kovy. Jelikož se zlato dá vytepat do minimální síly (1/1000 milimetru), stává se tak nástrojem značně úsporným, poněvadž velice dobře překryje jiné, méně hodnotné materiály. V přírodě jde o produkt vzácný, který se dá nalézt v množství nevelkém, a to většinou ještě v kombinaci s jinými nerosty. Těžba je náročná, spočívá v nalezení zlaté žíly prostupující horninou. Nebo se malé části, někdy až písečného charakteru získávají z vody pomocí rýžovací pánve či mechanismů určených k filtraci vody a následné segregace zlatých zrněk od jiných usazenin. *„Zlato bylo zpracováno starověkými civilizacemi Středního a Předního východu, jihoamerickými kulturami Inků a Aztéků: v Evropě je jeho šíření spojeno s Féničany, Řeky, Kelty a Římany, již tehdy se označovalo za nejdražší z kovů světa a užívalo jako platidlo: v antické kultuře bylo symbolem slunce, personifikovaným bohem Apollónem. V Čechách se zlato těžilo nejvíce ve středověku od 13. do počátku 16. století, kdy byly zdroje vyčerpány a vůdčí postavení zaujaly doly ve Slovenském rudohoří.“*⁶⁰

Zlato bylo od nepaměti důležitým zprostředkovatelem při naplnění různých kulturních či náboženských aktů. Sloužilo i jako médium pro poznání nějakého vyššího principu. Lidé mu dávali symboliku nejrůznějších nebeských sfér, v knihách o kosmu bylo přirovnáno ke světlu a k bohům, jež byli se světlem spojováni. Mělo i funkčnost rituální, neboť díky jeho vzácnosti se stávaly předměty náboženské věcmi ojedinělými a respektovanými. Napříč celým světem

⁵⁹ [Srov.] KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha: Obelisk, 1972, s. 165, 166.

⁶⁰ [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Dana. *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha: Libri, 2003, s. 561.

se tento kov stával uměleckým prvkem odrážejícím se v mnoha podobách a významech.⁶¹

Co se týče středověku, většina lidí se obávala temnoty. Avšak temnota byla myšlena jako produkt dvojznačný. Tedy jako abstraktní pojem i pojem konkrétní. Strach z temna značil ztrátu a světlo dávalo naději. Není proto divu, že gotické umění přinášelo spásu v podobě barevnosti všeho druhu. Komerčnost dneška sice podmanivě vybízí k šedivé interpretaci středověké epochy, ovšem pravdou je, že hlavně období gotiky bylo někdy až křiklavě barevné, a stejně tak bylo i protkané světlem. Světelná záře byla zkoumána středověkými učiteli pro svou vizuální krásu a schvalována duchovním představenstvem pro svou sensiblní působnost. K využití světelného efektu i odrazu světelného paprsku sloužily všemožné předměty jako sklo, drahé kameny, zlato či jiné vzácné kovy.⁶² Mohl to být i jeden z důvodů, proč například zlatnické řemeslo spolu s řemeslem sklářským bývalo v hieratickém uskupení o něco výš než ostatní umělecké obory.⁶³

Ve středověku mohl jakýkoliv hmatatelný předmět, tedy věc fyzicky uchopitelná, značit jeho význam, který byl odrazem něčeho nadpozemského. Proto fyzické pouzdro bylo vnímáno jako brána, kterou se dalo odhalit skrytý symbol nějaké vyšší skutečnosti.⁶⁴ Je to možná i jeden z důvodů, proč středověká mentalita tak tíhla k fyzicky krásným věcem, které ve své hmotě představovaly zlato či jiné drahé kovy. Zároveň to, co bylo zlaté a barevné, se ve třpytu mohlo odrazit jako ten nejkrásnější světelný produkt fyzického světla. Fyzická krása byla i symbolem světců, protože se v ní zračila jejich krása duševní, *„nehledě na to, že středověcí světcí mají nejen sedm darů ducha (přátelství, moudrost, svornost, poctivost, moc, jistotu a radost), ale i sedm darů těla: krásu, hbitost, sílu, volnost, zdraví, slast a dlouhý věk.“*⁶⁵

Právě světcí hráli další úlohu k použití zlata jako vhodného, slučitelného materiálu s jejich tělesnými pozůstatky. Relikviář byl důstojnou schránkou, odpovídající jejich vznešenému tělesnému odkazu. Tím bylo zlatnictví ještě více doceněno a jeho význam byl srovnatelný například s architekturou. Zlatník měl za úkol proložit relikviář restrikcí pravidel, která se slučovala s církevním

⁶¹ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997, s. 214.

⁶² [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 316.

⁶³ [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 187.

⁶⁴ [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 312.

⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 317, 318.

dogmatem, a stejně jako architekt vytvořil přístřeší pro důležité posvátné artefakty. Dalo by se tedy říct, že relikviář byl zmenšeninou chrámu s podobnými atributy ochrany, kterou měla i sakrální stavba středověku. Nutno ovšem dodat, že tento počin byl aplikovatelný zejména v dobách gotického slohu.⁶⁶

Boží stánek středověku se stal výkladní skříní uměleckých předmětů všeho druhu, motivu či obsahu. Obsah byl věcí funkčnosti a funkčnost představovala ponaučení. V mnoha případech vytvářelo středověké umění úlohu vyprávěcí, lépe řečeno usměrňovací. Divák tedy nemusel hledat v artefaktu počiny zcela neznámé. Dílo ho mělo pouze vést správným směrem. Zejména výplody narativní mu umožňovaly adekvátní pochopení například Biblického příběhu. Ovšem stávalo se věcí paradoxní, že tyto předměty plošné či plastické často spočívaly v prostorech vymezených jenom církevnímu kléru. Tudíž oku negramotného člověka se tak nedostávalo potřebné edukační osvěty. Přitom právě na tuto skupinu obecnstva měla být tato díla aplikována. O jejich zprostředkování se pravděpodobně zasloužili středověcí mecenáši. Předměty vyrobené ze zlata a jiných drahých materiálů byly totiž někdy vyhotoveny v kontextu ospravedlnění jejich nabytých statků. Při odchodu z tohoto světa měly sloužit jako pomůcka úplatná, která přispěla k přijatelnějšímu verdiktu v hodinách posledního soudu. Byl to tedy umělecký výtvar, jehož významně cenné materiální hodnoty se rovnaly významnosti Boží. Proto některá eminentní díla obdařena pestrostí drahých kovů byla dokonce uzavřena před světem v klášterních pokladnicích. Spočinutí před zraky širšího okruhu lidí nastalo většinou jen tehdy, pokud liturgický kalendář směřoval k nějakému významnému datu.⁶⁷

Vytvoření pocty k Bohu formou materiálního účinku, tedy vydávat pro jeho přízeň ty nejcennější a nejlépe zpracované předměty, nebylo oficiální tendencí. Vedly k tomu spíš nevyřčené podprahové počiny, neboť myšlenka Boha uspokojeného z „pozlátek pozemského světa“, jakými bylo zlato nebo barevný třpyt, byla dosti omezená i pro středověkou mentalitu. Avšak tato archetypální materialistická adekvace se stala silně zakořeněnou a nehodlala ustoupit, dokud se nestala tématem rozporu duchovních elit. V té době přicházel na scénu sv. Bernard⁶⁸, který zbrojil proti zabředlým materiálním výtvarům,

⁶⁶ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 84.

⁶⁷ [Srov.] LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Přeložil Lada BOSÁKOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 437, 438.

⁶⁸ Svatý Bernard z Clairvaux (1090/1091–1153), byl středověký teolog, filozof, myslitel a mystik, důležitý člověk při založení cisterciáckého řádu.

nashromážděným v průběhu staletí křesťanské epochy. Nutno dodat, že sv. Bernard byl patrně člověkem až kverulantským, který nejspíše postrádal míru citlivosti nejen pro umělecké věci, ale i pro přírodní krásy. Ale v té době šlo o váženého duchovního, jehož teologické myšlenky spočívaly v názorech, že člověk se měl odpoutat od věcí hodnotných a esteticky podbízivých. Ve 12. století se ostatně dostával do horizontu podmanivý názor, že lidská angažovanost ulpívala již za hranou účinku křesťanských hodnot. Proto svoboda odpoutání se od zkrášlujícího vlivu věcí hmotných byla tendencí přijatelnou pro zachování křesťanské podstaty.⁶⁹

Další významnou osobou 12. století, která zároveň vystupovala jako oponent sv. Bernarda, byl opat Suger⁷⁰, známý jako jeden z nejvýznamnějších duchovních politiků Francie. Suger na rozdíl od sv. Bernarda miloval vše nákladné a zlatu se až delikventně podbízel. Tento kov byl ostatně k vidění ve většině jeho bohoslužebných předmětů v opatství v Saint Denis. Nicméně tato stavba byla v době, kdy byl Suger opatem, značně upravena a rozšířena. Jeden z důvodů navýšení chrámových prostorů tkvěl v myšlence participace drahocenných předmětů pro větší počet lidí. Opat bral vystavení těchto pokladů jako svou osobní povinnost, neboť podle jeho názoru by bylo hříchem nepodělit se s ostatními lidmi o něco tak podmanivého, co obohatilo svět a posunulo lidskou radost za horizont senzibility. Bohužel právě takovéto vnímání světa a zdobení Božího stánku „pozemskými cetkami“ se střetlo s protikladem teologického učení sv. Bernarda, který byl zastáncem umírněnosti a prostoty církevní výzdoby.⁷¹

V roce 1127, ačkoliv tomu nebylo bez výhrad a pozdějších připomínek, došlo k usmíření zmíněných dvou teologů. Tento počin vedl k věcem prospěšným, neboť šlo o osoby, které stály v popředí církevní moci ve Francii.⁷² A až na několik fragmentárních náznaků nesouhlasu z úst sv. Bernarda měl opat Suger klid od jeho demonstrativní kritiky. Ovšem pořád bral svého oponenta jako stín, který pozoroval, zda-li ho překotná výzdoba jeho chrámu nepřivedla do přílišné psychologické rozkoše. Proto Suger vedl politiku reverzibilního směru. Tedy opatrně a s pravidelnými pauzami tvořil svůj cenný materiální odkaz. Ovšem tichá

⁶⁹ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 86, 87.

⁷⁰ Opat Suger (1080/1081–1151) byl francouzský politik a duchovní, hlavní představitel kláštera v Saint Denis. Tento kostel, který se stal jeho životním údělem, nechal nákladně přestavět a prosvětlil jeho prostory. Chrám je také označován jako první stavba nesoucí gotické architektonické prvky.

⁷¹ [Srov.] PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 142, 143.

⁷² [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 139.

kritika se mohla rázem navýšit do nevídaných rozměrů, proto se Suger instinktivně snažil najít preventivní ochranu v literatuře. Pomocí chytrých klíčků tak interpretoval Písmo do vzorce, který mu zprostředkoval obhajobu pro jeho umělecký apetit v již zmiňovaném chrámu Saint Denis. Suger například záměrně citoval vybrané pasáže ze Starého zákona, kde se psalo, že krev obětních zvířat byla po příkazu proroka rozlita do zlatých kalichů, nádob a číší, a uváděl je do kontextu, že nádoby křesťanské by měly být o to zdobnější.⁷³

Suger se ovšem nespokojil jen s Písmem svatým. Velký objev učinil, když studoval spisy novoplatonika Dionysia Areopagity⁷⁴, který žil v Sýrii kolem roku 500 a byl nazýván Pseudodionysios. Nutno podotknout, že u tohoto filozofa došlo k historické záměně. Středověcí teologové ho mylně považovali za sv. Dionysia, což byla osoba zmiňovaná v literách a dávána do kontextu se sv. Pavlem. Mniši v kostele Saint Denis ho dokonce považovali za Denise, (za sv. Diviše), tedy za světce významného a uznávaného jejich řádem. Tyto spisy, považovány za dílo jejich patrona a nazývány novoplatonismem, hrály do noty s učením sv. Augustina. Toto učení sjednocené v té době mohlo být přijatelné, neboť skýtalo podobnou názorovou modelaci jako novoplatonismus. Úloha světla působící jako vnímatelný podnět pro poznání hranice vyššího prožitku byla objevem, kterým se daly vychýlit Bernardovy výtky z oblasti „bratra Sugera“. Sv. Bernard se tak mohl plně soustředit na jiné současné myslitele. Tedy na ty, kteří oproti jeho názoru zaujímalí odlišný postoj v otázkách víry. Ostatně Suger začínal být v té době duchovně disciplinovanější, a tak jeho apetit pro umělecké záměry mohl být v klidu realizovatelný.⁷⁵

Pseudodionysios ve svých myšlenkách nezavrhoval věci materiální, nýbrž jeho teorie zněla tak, že věc fyzická mohla být branou, skrze níž se dalo pomocí smyslového vnímání dostat k věcem fyzicky neuchopitelným, neboť i kterákoliv zjevení, pokyny a výstrahy přicházely z vyšších sfér jako vidina zrakem rozpoznatelná. Světlo bylo také věcí viděnou, ale rozbitou na nespočet malých částí, tudíž v sobě skýtalo pořád částí hmoty, ale značilo se už prostupností pro věci hmotné. Všechny tyto částičky pak byly odrazem nadpozemského inteligenčního statusu, tedy i Boha Stvořitele. Bůh byl označován jako otec světla,

⁷³ [Srov.] PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 144, 145.

⁷⁴ Dionysios Areopagita byl novoplatónský filozof a teolog, který působil v první polovině 6. století patrně jako mnich v Sýrii.

⁷⁵ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 87.

proto tyto „světelné drobty“ i věci uchopitelné dotykem a vše stvořené na tomto světě jsou také světlem. To znamenalo, že Božská dimenze byla všudypřítomná a prostupná. Ovšem musel se najít mentální klíč k jejímu otevření.⁷⁶ Suger si tyto výklady převedl do své interpretační formy. Mohl použít předměty cenné, a to jako pomocné médium pro dosažení Božské sféry. I když samozřejmě Suger si hlavně chtěl obhájit své blahosklonné, materiální postoje, které v této formulaci výkladu nezněly tak povrchně.⁷⁷

Užitkové předměty v prostorech kostela měly význam pro klérus i pro obyčejné věřící, neboť jejich přítomnost vyvolávala pocity spasení. Hojně používaným, a proto neméně důležitým artefaktem, byl kalich, který svým účelem zprostředkovával přijmutí Pánova těla v podobě vína. Víno symbolizovalo krev Kristovu, a tak se zlatnické a stříbrnické nádoby pro církevní mši stávaly věcmi nezbytnými. O jejich významné roli svědčí i fakt, že jim je přiřčena více jak třetina dochovaných zlatnických prací z období gotického slohu.⁷⁸ Kalich ovšem nebyl produktem sériové výroby ani univerzální pomůckou na všechny typy bohoslužebných aktů. Jeho obměny jsou patrné od menších liturgických nádob až po ty větší, sloužící k významnějším církevním obřadům. Známý je i kalich s dvěma uchy, jehož podobu středověcí zlatníci převzali z antiky. Ještě před dobou románského slohu mělo jít o věrohodný artefakt z Kristovy Poslední večeře, což byla propagace sice nepravdivá, ale účinná pro laickou veřejnost. Nutno dodat, že většina těchto nádob byla opatřena paténou. Jednalo se o malou miskou oválného tvaru, kam se pokládala hostie.⁷⁹

Předměty užitkové a umělecky zpracované nebyly jen záležitostmi liturgickými. Dokonce objednávky ze zlatnických dílen od šlechty či měšťanstva značně převýšily objednávky církevní. Dnes by se tato věc mohla zdát zvláštní, ale v době gotického slohu asi 90 procent zlatnických zakázek mělo svoji adresnost právě do světských příbytků. Tam se ovšem nestávaly věcmi praktickými, většinou sloužily pro reprezentativní účely. V jejich funkčnosti se také mohla projevovat prevence proti nečekaným událostem. Stabilita míru ve středověku značně kolísala, stejně často se ozývaly „hladové roky“, docházelo i k finančním poklesům. Je důležité zmínit, že hodnota artefaktu značila hlavně hodnotu

⁷⁶ [Srov.] PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 148, 149.

⁷⁷ [[Srov.] Tamtéž, s. 150.

⁷⁸ [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 488.

⁷⁹ [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Dana. *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha: Libri, 2003, s. 213.

materiálu, proto se často přistoupilo k opětovnému slití předmětu. Zásadní fakt je i ten, že módní tendence byly vždy krátkodobé, a tak výrobky, ačkoliv skvostné, nemusely již odpovídat vkusu středověkých lidí. Světských užitých artefaktů se tak zachovalo jen malé množství. Zachráněnými se staly zpravidla jen tehdy, pokud přešly do majetku církve, která si je většinou upravila k obrazu svému.⁸⁰ Některé zlatnické práce byly dokonce označeny nominální hodnotou. Pak tedy tento počin sváděl spíše k tezi, že dílo, ač bylo zpracováno umělecky velice dobře, nabývalo roli jakési „středověké úschovny“. Tudíž stabilní pozice uměleckého díla byla závislá na potřebě finančních nákladů dané osoby nebo instituce, která toto dílo vlastnila.⁸¹

1.2 Relikviáře a korunovační klenoty

Lidé se po staletí upínali k předmětům, které značily nějaký skrytý význam. Výjimečnost materiální hrála roli a potřeba blízkosti propojení přes fyzický artefakt byla silně inklinující. Předměty v jejich mysli mohly promítat nějaké vyšší poznání, přestože církev ve středověku spustila obranné mechanismy a úcta k všemožným talismanům, elixírům a rituálním pomůckám se stala zavrženíhodnou. I tak nebylo možné tuto archetypální závislost zcela odstranit.⁸² Modlitba k fyzickým objektům nebyla sice tolerována, ovšem pokud se věc, schylující k tendenčním smyslům popsaným výše, stala jenom „obalem“ a obsah byl věcí schvalovanou, došlo se k cíli a uspokojení duševních potřeb oklikou. Potřebná náhražka modly tak přišla v podobě relikviáře.⁸³

„Fragment světce“, odštěpek od něčeho, co má spojovatelskou úlohu mezi křesťanem a Kristem či Bohem, měl ve středověku velkou důležitost. Malý dílek mohl stále impulzovat k životu a prokazovat efektivní službu. Středověká společnost se díky tomu často uchýlovala ke krádeži, neboť myšlenka získání takového předmětu skýtala spokojenější prosperitu jak jedince, tak církevní komunity.⁸⁴

⁸⁰ [Srov.] *Gotika: architektura - plastika - malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 495, 496.

⁸¹ [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 189.

⁸² [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 312.

⁸³ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 84.

⁸⁴ [Srov.] LE GOFF, Jacques, ed. *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 280.

Dokonce ještě před dovršením milénia se některé schránky s ostatky ukrývaly hluboko pod úrovní terénu. Toto malé opevnění v „pevnosti Boží“ s přístupem obtížným bylo většinou vybudováno až na úpatí východního prostoru kostela. Právě tam docházelo k tiché reprezentaci těchto schránek. Ovšem jen do té doby, než si církevní elitářské požadavky a mentální změna společnosti vyžádaly jiný status křesťanských hodnot. A tak síla dobových tendencí nechala vystoupit ostatky do prosvětleného prostoru chóru, jenž se v minulosti transformoval z onoho „důlního skladiště“. Někdy k tomuto rozšíření či k celkové přestavbě kostela napomohly právě relikviáře, a tak toto „středověké lákadlo“ přispívalo značnou měrou do pokladnice církevní vznešenosti. Příznačným příkladem pro tuto skutečnost mohl být kostel Sainte-Foy v Congues⁸⁵, kde soška, ačkoliv vyhlížející až pitoreskním dojmem a nesoucí jméno relikvie sv. Foy⁸⁶ (viz Příloha I., obr. 15), dokázala zajistit danému převorství značnou peněžní sumu, neboť vlivem artefaktu příchod poutníků gradoval. Díky tomu se mohly v tomto komplexu realizovat nákladné stavební projekty.⁸⁷ Ostatně propojení tělesných schránek a architektury mělo ve středověku hluboký význam, protože skýtalo i jistou příbuznost a přiblížení uměleckých (pro středověk řemeslných) stavů.

Výrazné pojítka mezi architekturou, relikviáři, a dokonce mezi řemeslem zlatnickým a kovoliteckým představovala výrazná symbióza. Architektura ve 12. století prošla zásadní transformací, neboť kresba přejatá od kovolitců, kteří se jejím konceptem inspirovali od umělců antického slohu, dostala jistý posun ve své formě. Architekt musel vybudovat stavební projekt, který měl už propracovanější charakter. Díky tomu tu byl už hotový nákres se všemi detaily, jenž se mohl stát podkladem pro vytvoření zlatnického artefaktu. Ve středověkých dílnách se k těmto podkladům nebylo těžké přiblížit, umělce značila tvůrčí univerzálnost, řemesla se vzájemně opírala jedno o druhé. Nová architektonická kresba se zalíbila zlatníkům, neboť její hloubková modelace skýtala značné výhody.⁸⁸ Monumentální objekty ať co do objemu, nebo kvalitou zpracování byly ve středověku dva, a to relikviář a chrámová stavba. Oba v sobě nesly význam svých tvůrců a obzvláště kovotepců (zlatníkům) se prokazovala velká přízeň,

⁸⁵ Sainte-Foy v Congues je známým poutním místem. Tento francouzský kostel byl založen už v 8. století španělskými mnichy, kteří utíkali před Saracény. V 11. století byl kostel značně rozšířen, neboť docházelo k navýšení počtu poutníků. Jejich příliv se klade do souvislosti s významnou relikvií sv. Foy. Původní podoba kostela se zachovala do dnešních dnů.

⁸⁶ Sv. Foy je relikviář nesoucí v sobě ostatky mladé ženy umučené ve 4. století. Je umístěn v kostele Sainte-Foy v Congues. Dílo je značně zajímavé ve svém provedení, neboť je formováno do podoby sochy. Vyrobeno je z tisového dřeva, pokryto zlatem, zlaceným stříbrem, smaltem a vyzdobeno drahokamy.

⁸⁷ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 66.

⁸⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 117.

neboť vzácný materiál zrcadlil jejich popularitu. Románský sloh skýtal jen fragmentární příbuznost mezi chrámovou stavbou a relikviářem. Avšak srovnání je postaveno hlavně na základě omezeného počtu dochovaných artefaktů. Z výzkumu vyplývá, že jak podoba románské architektury přecházela do gotické, tak k obdobné modifikaci docházelo též u relikviářů. Současně se tyto dva konstrukty doplňovaly.⁸⁹

Srovnání zlatnictví, relikviářů a architektury spíše v hmotné rovině by se dalo uvést na příkladu chrámu Sainte Chapelle v Paříži.⁹⁰ Tato budova byla postavena jako reprezentativní úschovna vzácných ostatků, mezi nimiž vyčnívala Kristova trnová koruna, kterou dostal roku 1237 francouzský král Ludvík IX.⁹¹ od Balduina II. Konstantinopolského.⁹² Tyto ostatky sloužily nejen na počest Kristovy trpělské smrti, ale měly úlohu reprezentativní, potažmo demonstrativní, neboť jejich přítomnost měla symbolizovat francouzského krále jako panovníka zcela výjimečného v tehdejší evropské měřítku. Sainte Chapelle byla dokončena v roce 1248 a náklady na její stavbu činily úctyhodných 40 000 liber. Ovšem v porovnání se sumou za vyhotovení relikviáře pro Kristovu korunu, která činila 100 000 liber, byla částka za tak monumentální stavbu v poměru k malé zlaté schránce zcela mizivá. Bohužel relikviář s Kristovou korunou byl v průběhu času ztracen, proto nezbývalo než srovnat jeho podobu s relikviáři, které byly zhotovené v podobném časovém úseku. Dokladem je relikviář královny sv. Alžběty, který v sobě nese také konceptuální prvky architektury. V raném 14. století nad ním spustil svůj hymnus církevní katecheta Jean de Jandun.⁹³ Jeho slabost pro tento artefakt ho přiváděla až do extatického stavu, v němž detailně popisoval krásu drahých kamenů, vyzdvihoval práci řemeslnou a opěvoval kompoziční vytříbenost. Jeho senzibilní vzplanutí ho přivedlo až do analogie s Nebeským Jeruzalémem, jenž byl, jak už několikrát v této práci zaznělo, důležitou složkou v kontextu středověké kultury.⁹⁴

Jedním z příkladů románských relikviářů zpodobňujících v sobě architektonické prvky, který by neměl v této práci chybět, je relikviář sv. Maura

⁸⁹ [Srov.] KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973, s. 84.

⁹⁰ Sainte Chapelle je středověká kaple vytvořena v gotickém slohu. Vybudována byla mezi lety 1243–1248

ve Francii na ostrově Île de la Cité, kde dnes sídlí Justiční palác.

⁹¹ Ludvík IX. Francouzský (1214–1270) byl francouzský král, který se v době svého panování postaral o řadu reforem. Zúčastnil se i dvou křížových výprav. V roce 1298 byl kanonizován.

⁹² Balduin II. Konstantinopolský byl francouzský rytíř, markrabě z Namuru a poslední křížácký latinský císař v Konstantinopoli.

⁹³ Jean de Jandun (1285–1328) byl francouzský teolog, filozof a spisovatel.

⁹⁴ [Srov.] *Gotika: architektura – plastika – malířství*. Praha: Slovart, 2000, s. 486.

(viz Příloha I., obr. 16). Toto dílo pochází pravděpodobně z dílny porýnských mistrů, neboť je u něj patrná analogie s kolínským relikviářem Tří Králů⁹⁵ (viz Příloha I., obr. 17), jehož konstrukční vzorec skýtá obdobné znaky této školy.⁹⁶ Je tu znát i blízkost s dalšími díly tohoto typu vytvořenými v dané lokalitě, jako jsou relikviáře Karla Velikého⁹⁷ a Panny Marie⁹⁸. Ovšem Relikviář sv. Maura se svým preciznějším projevem modelace na rouchách svatých a jejich rozmanitostí v mimickém projevu výrazně diferencuje od těchto zmiňovaných předmětů. Toto dílo formováno do tvaru náhrobní tumby v sobě nese několik zvláštních historických okolností, které ho doprovází od jeho počátku. Vyhotoven byl někdy v první polovině 13. století a má prvky románského stylu⁹⁹.

Jeho prvotní místem se stal klášter ve Florennes v Belgii. Prvotním je myšlena nová schránka, neboť svatořečené fragmenty měly spočinutí v tomto klášteře již od 11. století. Avšak u ověření ostatků panují doposud výrazné neshody, neboť zde figuruje několik jmen, a to jak v obsahu svatého úložiště, tak v oblasti historické záměny. Oficiální teze prohlašovala, že jde o objekt, který je odpočinkem pro kosterní pozůstatky sv. Maura, žáka sv. Benedikta, který žil v 5. století. Ovšem vědecké zkoumání dospělo k analýze, že ve schránce jsou sice fragmenty sv. Maura, ale nejspíše šlo o mučedníka z Remeše žijícího ve 3. století, zástupce tamější komunity, který byl na onom místě i popraven. Dokonce existuje záznam z 11. století, že tyto ostatky byly převezeny v tomto období z Remeše do kláštera Florennes, nehledě na to, že relikviář poukazuje na znaky vedoucí právě k remešskému světcovi. Důvod pro tuto zápletku spočíval zřejmě v tom, že v době vzniku relikviáře (kolem roku 1220) byl svatořečen sv. Maur (benediktinský mnich z 5. století). Jelikož to byl světec řádu benediktinů, tedy i zástupců onoho sídla Florennes (místa, kde byly ostatky uloženy), tak tamější prelát mu zprostředkovali poctu tím, že starou textilní schránku (sv. Maura z Remeše), posléze zmodifikovanou, pojmenovali po nově svatořečeném benediktinském sv. Maurovi. Schránka je ozvláštněna také tím, že podle různých historických reálií by měla skrývat i ostatky sv. Jana Křtitele a sv. Timoteje. Důvody, proč

⁹⁵ Relikviář Tří králů (německy *Dreikönigsschrein*) je považován za vrchol románského zlatnictví. Byl vyhotoven mezi lety 1180–1225 v oblasti Porýní. Vystaven je v katedrále svatého Petra v Kolíně nad Rýnem.

https://cs.wikipedia.org/wiki/Relikvi%C3%A1%C5%99_T%C5%99%C3%AD_kr%C3%A1l%C5%AF

⁹⁶ [Srov.] LIŠKA, Vladimír. *Relikviář svatého Maura: po stopách objevu století*. V Praze: XYZ, 2021, s. 50.

⁹⁷ Relikviář Karla Velikého (německy *Karlsschrein*) se nachází v katedrále v Cáchách. Byl vytvořen v roce 1215 v Cáchách na příkaz císaře Svaté říše římské Fridricha II. Schránka obsahuje ostatky Karla Velikého.

⁹⁸ Relikviář Panny Marie (německy *Marienschrein*) patří s kolínským relikviářem Tří králů k jednomu z nejvýznamnějších zlatnických památek 13. století. Vytvořen byl přibližně v roce 1220 a vysvěcen 1239.

⁹⁹ [Srov.] *Zprávy památkové péče: Journal of Historical Heritage Preservation: časopis státní památkové péče*. Praha: Státní nakladatelství, 2011(2), s. 75.

schránka nedostala jméno podle jednoho z nich, je v podstatě popsán výše, neboť jmenovaní byli sice významnými svatými, ale nebyli svatými řádu benediktinů.¹⁰⁰

Relikviář spočíval několik staletí v již zmiňované oblasti v opatství Florennes. Velká francouzská revoluce se nevyhnula ani této lokalitě, a tak musela být schránka přesunuta na místo kolegiálního kostela sv. Gengulfa. V první polovině 19. století se stala majetkem Alfréda de Beaufort-Spontin.¹⁰¹ Na konci tohoto století se již zrestaurovaný relikviář stal součástí zámku Bečov nad Teplou, ve kterém měl své místo až do začátku druhé světové války.¹⁰² V roce 1945 byl rod Beaufortů označen jako kolaborující s nacistickým Německem. Pod schylující se pohružkou Benešových dekretů tak byla schránka uložena do vlhké navážky v hradní kapli, kde čekala na své objevení až do roku 1985.¹⁰³

Přechod z hradní kaple a následovné uložení na místo s mírným deficitem vlhkosti vedl k tomu, že došlo k zásadní degradaci materiálu. Relikviář se tak rozpadl na několik tisíc kousků, které musely být následovně signovány a archivovány.¹⁰⁴ Schránka si tak žádala razantní renovaci. Počátek restaurátorských prací ovšem začal v roce 1991 a skončil až na začátku třetího milénia v roce 2002.¹⁰⁵

Na relikviáři bylo aplikováno několik klasických technologií ze 13. století, jako je například umění filigránu¹⁰⁶ – v tomto případě šlo o trochu specifické pojetí, neboť pro tuto jemnou práci byla použita měď, což je méně poddajný kov než například stříbro. Zajímavé jsou i antické gemy¹⁰⁷, datovány do Říše římské z 1. století. Nehledě na jejich různé vyobrazení, jako jsou například stylizovaná zvířata, přičemž jde o výtvary nepřesahující svým rozměrem pár milimetrů. Několik drahých kamenů pochází z období středověku, některé byly včleněny do

¹⁰⁰ [Srov.] LIŠKA, Vladimír. *Relikviář svatého Maura: po stopách objevu století*. V Praze: XYZ, 2021, s. 41, 42.

¹⁰¹ Alfréd de Beaufort-Spontin (1816–1888) žil jako první člen rodu Beaufort trvale v Rakousku-Uhersku. Alfréd byl v rodové linii třetím vévodou a stal se i rakouským knížetem.

¹⁰² [Srov.] LIŠKA, Vladimír. *Relikviář svatého Maura: po stopách objevu století*. V Praze: XYZ, 2021, s. 51, 52.

¹⁰³ *Zprávy památkové péče: Journal of Historical Heritage Preservation: časopis státní památkové péče*. Praha: Státní nakladatelství, 2011(2), s. 75.

¹⁰⁴ [Srov.] LIŠKA, Vladimír. *Relikviář svatého Maura: po stopách objevu století*. V Praze: XYZ, 2021, s. 133.

¹⁰⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 140.

¹⁰⁶ Filigrán je technologie stará více jak 2000 let. Spočívá v proplétání velmi jemného drátku, nejčastěji zlata, stříbra nebo mědi, do zdobných ornamentů, kudrlinek a pacek, které svým uskupením drží například ozdobný kámen.

¹⁰⁷ Gema je drobné sochařské dílo vybroušené nebo vyřezané do drahého kamene nebo do skla a užívané jako část šperku nebo amulet. Její technologie je stará více než 2000 let, vznikla na Blízkém východě.

artefaktu až v 19. století. Výraznou dominantu tvoří mimořádně plastické a ve výrazových prvcích opravdu povedené postavy světců. Dokonce v porovnání s jinými tehdejšími zlatnickými pracemi patří k těm technologicky zdařilejším. Na reliéfy byla aplikována takzvaná „vytlačovací metoda“, v dnešní době již nepoužívaná, spočívající ve vypracování matrice ze dřeva či kytu, která pak sloužila pro obtisk kýženého tvaru, jenž se formoval za pomoci ušlechtilých stříbrných plíšků. Tato technologie byla jemná, nevyžadovala zpracování drahého materiálu tvrdým nástrojem, tudíž u ní nedocházelo k degeneraci vzácného plechu.¹⁰⁸

Doposud zde byl popsán hlavně typ schránek vázaných na chrámovou architekturu patrný jak v románském umění, tak v gotice. Ovšem po roce 1300 se vedle „chrámových relikviářů“ objevují schránky s odlišným materiálním pojetím. Středověký člověk si v tomto období žádal větší mentální angažovanost s tělesnými ostatky. Proto prožití bohoslužebného aktu mělo být v těsnějším kontaktu s relikviemi. A tak se skřínky s ostatky stávaly více mobilními, což bylo patrné u stále většího počtu sakrálních předmětů. Překotná závislost v tomto časovém úseku na relikviích, ještě v souladu s módní eskalací eucharistie¹⁰⁹, dávala potřebu odlišnému konstrukčnímu modelu. Projevem uctívání se tak rázem staly monstrance¹¹⁰ a různé bohoslužebné předměty oslavující Kristovu Poslední večeři. V Čechách se v první polovině 13. století dostával do hledáčku zlatnických cechů typ relikviáře, jehož projevem bylo zhmotnění lidského fragmentu v kráse materiálu.¹¹¹

Několik obdobně pojatých relikviářů vytvořil i pražský cech označovaný jako náboženské bratrstvo. Glejt na jejich zřízení byl poskytnut Janem Lucemburským. Toto společenství mělo stigma víry v Boha spíše jako „reklamní propagaci“, která sloužila pro zaopatření cechovního kolektivu. Nicméně udělený status používaly dílny, které byly součástí i církevního kléru. Mezi přední náboženské cechy patřila i břevnovská kapitula, jež navázala na odkaz svých dřívějších mistrů. Břevnovské bratry značila všestrannost, což se odrazilo v univerzálnosti jejich výrobků. Ty se mohly použít do světských domovů,

¹⁰⁸ [Srov.] Relikviář sv. Maura. *Relikviář sv. Maura* [online]. 3. 4. 2023 [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: [view-source:https://svatymaur.cz/](https://svatymaur.cz/)

¹⁰⁹ Eucharistie je křesťanský obřad spojený s poslední Kristovou večeří (Poslední večeří Páně). Při téhle liturgické události se přijímá hostie či chleba, což značí tělo i krev Kristovu.

¹¹⁰ Monstrance je ozdobná prosklená schránka na noze, zhotovená z ušlechtilých kovů (asi od 12. století) sloužila k ukazování svatých ostatků, byla tedy původně *ostensorium*, otevřený relikviář.

¹¹¹ [Srov.] POCHE, Emanuel. *Praha středověká: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo*. Praha: Panorama, 1983, s. 658.

sakrálních staveb nebo do budov majestátu. Stejně tak jejich artikl plodil předměty užité, jemně zpracované a monumentální. Specializace byla ovšem zlatnická, proto zde patrně vzniklo několik dochovaných relikviářů.¹¹²

Pečeť břevnovské kapituly nese i pár dodnes dochovaných předmětů, které byly přiřčeny k svatovítskému pokladu.¹¹³ Jde o několik významných artefaktů, jako je například relikviář svatého Jiří (viz Příloha I., obr. 18), který je ztvárněn v podobě ruky. Dlouhou dobu šlo zřejmě o nejstarší relikviář s výrazným románským základem.¹¹⁴ Jeho zdobená paže je vztyčená, má čtvercovitý půdorys a základna schránky svým vzezřením působí jako malá „gotická stavbička.“ Ve své výzdobě zahrnuje patrony sv. Ludmilu, stejně tak sv. Jiří, Krista a Pannu Marii. Mistr tohoto díla zřejmě pracoval i na jiných ostatkových schránkách, neboť jeho autorská pečeť je příznačná pro další dva artefakty. Jde o plenáře z kostela sv. Jiří – u nich jsou zakomponovány postavy světců, jejichž prvky v ošacení jsou v souladu právě s tímto zmiňovaným anatomickým fragmentem. Nedílnou součástí pokladu je i busta sv. Ludmily, u které se tvrdý stříbrný plech v mistrových rukou proměnil do neobyčejně plastické, hloubkové modelace Ludmiliny tváře. Pohled busty působí poněkud starořeckým dojmem. Nutno ovšem dodat, že obličejový ráz byl podmiňován aplikací materiálu, neboť podobných výrazových projevů u tohoto typu bust je vidět v kontextu středověku více. Příčina tkvěla v módním artiklu spočívajícím v zatmavení panenky a spodního víčka emailem.¹¹⁵

Ve 14. století začínaly být módní počiny prosyceny frakcí západní kultury. Karel IV., český král a římský císař, navázal na odkaz přemyslovského rodu sice s tradiční myšlenkou základních principů české státnosti, ale tendence již byly strukturované francouzskou vytříbeností morálních hodnot, a stejně tak i francouzským uměleckým projevem. Karel IV., ačkoliv byl ve své podstatě člověk racionální, tak shlížel k náboženským ideám, které rozvíjel právě v oblasti umění. Nehledě na jeho zájem o všemožné křesťanské odkazy, relikvie a symboly, ke kterým získal vztah právě u francouzských králů. A tak naplněn kulturou,

¹¹² LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění* [online]. Praha: Academia, 2007, s. 448.

¹¹³ Svatovítský poklad je souborem několika desítek velice cenných uměleckých artefaktů. Tato sbírka započala již v 10. století, kdy kníže Václav dostal darem od Jindřicha Ptáčníka relikvii z ramenní kosti. Od té doby byla schránka několikrát rozšiřována, ale také v některých časech vykrádána. K nejvýznamnějším předmětům patří české korunovační klenoty.

¹¹⁴ Než byl objeven relikviář sv. Maura – autor této práce vychází z publikace z roku 1983, kromě toho relikviář sv. Maura je dílo vytvořené v německých zemích.

¹¹⁵ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. *Praha středověká: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo*. Praha: Panorama, 1983, s. 658.

intelektem a citlivostí budoval ve svém království prosperující aparát všemožné umělecké činnosti.¹¹⁶

Vrcholným dílem zlatnického cechu v našich zemích jsou samozřejmě české korunovační klenoty (viz Příloha I., obr. 19), do nichž je začleněna i svatováclavská koruna. Tento cenný předmět byl přizpůsoben podobě, která pojila historické dědictví Přemyslovců a rodovou linii Lucemburků. Nese v sobě základní schémata přemyslovské koruny (odkazující se k vazalství římských císařů), a zároveň je spojena s prvky koruny francouzské aristokracie. Ač je v ní převážná složka zlatá, tak uzpůsobení kovu bylo provedeno v tomto případě velice decentně. Hlavní dominantou jsou vzácné drahokamy a perly, které v sedmdesátých letech 13. století byly zčásti nahrazeny a uskupeny do jiného kompozičního rámce. Stejně jako koruna francouzských králů zhotovená ve 13. století byla i ta česká obdařena vzácnou relikvií – „pravým“ trnem z Kristovy koruny. Když artefakt v roce 1355 opustil zlatnickou dílnu, přistoupilo se k církevnímu obřadu, kdy koruna v krátkém časovém horizontu spočinula na temeni lebky sv. Václava. Tímto aktem začala být situována jako koruna sv. Václava.¹¹⁷ S jejím vyhotovením bylo vytvořeno několik dalších předmětů ke koruně vázaných. Ovšem původní pozlacené královské jablko a zlaté žezlo jsou dnes součástí klenotnice vídeňského Hofburgu.¹¹⁸

¹¹⁶ [Srov.] LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění* [online]. Praha: Academia, 2007, s. 454.

¹¹⁷ [Srov.] POCHE, Emanuel. *Praha středověká: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo*. Praha: Panorama, 1983, s. 669.

¹¹⁸ [Srov.] STEHLÍKOVÁ, Dana. *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha: Libri, 2003, s. 246.

2 Závišův kříž

Rizikem užitkových předmětů byly vždy faktory související s opotřebením nebo vlivy nevyhovující estetickým potřebám, neboť móda se jevila jako proměnlivá a požadavky vkusu si v průběhu času většinou žádaly transformaci. A tak často docházelo k úbytku materiálu, někdy k přerozdělování hmoty do jiné formy, jindy byl nevyhnutelný definitivní rozklad díla, a to buď lidskými počiny, chtěnými i nechtěnými, nebo jen zákonitostmi přírodními. Z doby, kdy byl středověk na svém vrcholu, zůstalo předmětů jen omezené množství. Pokud byl jejich kulturní či materiální odkaz natolik důležitý, byly tyto artefakty zachráněny. Datum vzniku se dalo poměrně dobře určit u středověké architektury, neboť se k ní vázaly důležité listiny, z nichž se daly vyvodit potřebné údaje. Ovšem syntéza architektury a cenných předmětů nefungovala ve stejném časovém horizontu. Kromě toho na užitkových předmětech, ač hodnotných, neutkvěla ve větší míře signatura odkazující na autora daného díla, ale v převážných případech byly opatřeny jen značkou vedoucí k evaluaci artefaktu.¹¹⁹ Závišův kříž splňuje většinu těchto vyjmenovaných počinů.

Cisterciácký řád svou výbornou hospodářskou politikou dospěl k významným finančním a pozemkovým ziskům. To vedlo k rozsáhlým stavitelským počinům, které svým honosným i umělecko-kulturním vzhledem předčily řadu sakrálních staveb, patřících pod jiné církevní patronáty. Co ale není v povědomé paměti tolik obsaženo, je hodnotná materiální složka v podobě cenných artefaktů uložených v bezpečných chrámových prostorách a nashromážděných v průběhu staletí. Tyto předměty budily stejný respekt jako vybudovaná strukturalizace klášterních a pozemkových držav. Ovšem razantní úbytek těchto artefaktů přišel v době husitských válek, neboť velká část Českého království byla prosycena husitskou expanzí, což zasáhlo i majetky cisterciáckého řádu.¹²⁰

Z několika dobových listin je možno postavit útržkovitou představu o počtu drahocenných předmětů z klášterního bohatství cisterciáckého kléru (autor zde nehovoří jen o jednom cisterciáckém klášteře). Ovšem dokumenty nastiňují jen

¹¹⁹ [Srov.] LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění* [online]. Praha: Academia, 2007, s. 454.

¹²⁰ [Srov.] KUTHAN, Jiří, MUDRA, Aleš, ed. *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis*. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v nakl. Tomáš Halama, 2005, s. 417.

okrajovou část původních artefaktů, proto počet a hodnota cenných předmětů musela být mnohonásobně vyšší. Paradoxem ovšem je, že stanovený kodex této náboženské frakce kázal oproštění se od věcí hodnotných a vizuálně podbíživých. Tyto hodnoty stanovil v polovině 12. století tehdejší hlavní představitel sv. Bernard, který byl zásadně proti okrašlovacím tendencím ve svatostánku, dokonce i k zdobení svatých relikvií kouskem cenného kovu zaujímal negativní postoje.¹²¹ Tyto věty silně kontrastují s kapitolou o úloze zlata ve středověké mentalitě, kde jsou celkem podrobně popsány počiny sv. Bernarda. Je vidět, že jeho odkaz se časem rozplynul. Cisterciácký řád přehodnotil postoje k cenným artefaktům během pár desítek let a podlehl zřejmě stejným tendencím, jaké měl opat Suger.

Nicméně jedním z takovýchto vzácných předmětů v cisterciáckém vlastnictví byl Závišův kříž, o jehož stopě v klášteře ve Vyšším Brodě¹²² pojednávalo několik historických dokumentů převážně z 15. století. Tyto listiny se nevztahovaly pouze k tomuto klášteru, ale záznamy o zmiňovaném relikviáři byly evidovány v písemnostech přítomných v širokém panství Rožmberků jako například ve městech Nové Hradky a Český Krumlov. U posledně jmenovaného města byl kříž častokrát součástí liturgického průvodu, a to nejen pro svoji náboženskou a historickou důležitost. Podstatnou složku hrála i propagace, která měla demonstrovat význam rožmberského rodu, neboť jeho členové chtěli svůj šlechtický statut povznést a přiblížit ho do rovnocenného poměru se sbírkou artefaktů na královském dvoře, kterou ve 14. století rozšířil hlavně rod Lucemburků.¹²³

V nekrologiu z 15. století se dal dohledat odkaz vedoucí k Závišovi z Falkenštejna¹²⁴, který zmiňovaný kříž daroval klášteru ve Vyšším Brodě, a to nejspíše v osmdesátých letech 13. století. Nicméně takovýto dar měl nedožrnutí

¹²¹ [Srov.] KUTHAN, Jiří, MUDRA, Aleš, ed. *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis*. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v nakl. Tomáš Halama, 2005, s. 434.

¹²² Cisterciácký klášter Vyšší Brod založil roku 1259 Vilém Vok I. z Rožmberka. Jde o jednu nejvýznamnějších památek gotického umění na našem území. Klášter je pod správou cisterciáckých mnichů, jejich členové jsou jediným funkčním cisterciáckým řádem na území České republiky.

¹²³ [Srov.] KUTHAN, Jiří, MUDRA, Aleš, ed. *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis*. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v nakl. Tomáš Halama, 2005, s. 420.

¹²⁴ Záviš z Falkenštejna (asi 1250–1290) byl českým šlechticem z rodu Vítkovců. Po bitvě na Moravském poli se stal členem odboje proti Otovi Braniborskému. Jako manžel královny Kunhuty měl velký vliv na chod v českých zemích v poslední čtvrtině 13. století. Tato situace se ovšem začala měnit s dospíváním českého krále Václava II. Tento panovník nechal setnout dříve oblíbeného Záviše před hradbami hradu Hluboká nad Vltavou.

hodnotu, přičemž relikvie, jakou byl fragment z Kristova kříže, patřila většinou osobám, které se ve středověké éře řadily do úzkého okruhu nejmocnějších a nejvýznamnějších lidí. Záviš z Falkenštejna figuroval ke konci 13. století jako dominantní člen české vládnoucí třídy. Důvodem těchto počinů byl sňatek s královnou Kunhutou¹²⁵, vdovou po slavném panovníkovi Přemyslu Otakarovi II. Tento akt Závišovi umožnil nejen přístup do sféry politického vlivu, ale i k vzácným pokladům, které zůstaly ve vlastnictví Kunhuty Uherské. Ta zdělila tyto artefakty jednak po svém bývalém manželovi (Přemyslu Otakarovi II.), ale část z nich nejspíše přivezla v sedmdesátých letech 13. století Kunhutina matka, která utekla kvůli nepříznivé politické situaci z Uherského království. Právě tato sbírka mohla obsahovat zmiňovaný Závišův kříž, přičemž odcizené předměty měly být součástí uherského zemského pokladu. Nicméně jejich právoplatný vlastník, uherský král Štěpán¹²⁶, se jich vzdal ve prospěch krále Přemysla, což ostatně dokládá dobová listina uzavřená mezi těmito panovníky. Vzácné artefakty tak byly legitimně přiřazeny pod svrchovanost české koruny. Ovšem po smrti královny Kunhuty v roce 1285 (manželství Záviše a Kunhuty trvalo zřejmě maximálně rok) s nimi začal operovat Záviš z Falkenštejna. Tato manipulace probíhala přinejmenším v šedé zóně, neboť tento ambiciózní šlechtic byl sice vdovcem po české královně, ale nebyl dědicem českého trůnu.¹²⁷

Domněnka, že Závišův kříž byl importován ve 13. století z Uher, se jevila jako nejpravděpodobnější. Karel Chytil se ve své publikaci *Kříž zvaný Závišův* zmiňuje, že Záviš z Falkenštejna si mohl takovýto artefakt zaopatřit, neboť po sňatku s Kunhutou se stal opravdu zámožným šlechticem. Peníze, které by zaplatily jeho materiální hodnotu, pravděpodobně měl, ovšem kříž obsahoval vzácný náboženský fragment – dřevo z Kristova kříže. Přitom takovýto relikvie se většinou předávaly jako symbolický dar těm lidem, kteří učinili významné skutky, jinými slovy byli „opěvováni“. Přitom Záviš se v politické sféře vlivu jevil jako osoba spíše nekompetentní.¹²⁸

¹²⁵ Kunhuta Uherská (1245–1285) byla česká královna z rodu Rurikovců. Podle několika tezí měla velký vliv na panování Přemysla Otakara II., což mohlo přispět k předčasnému skonu tohoto panovníka, jenž zemřel roku 1278 v bitvě na Moravském poli.

¹²⁶ Štěpán V. (asi 1239/1240–1272) byl uherský král z rodu Arpádovců.

¹²⁷ [Srov.] JANÁČEK, Josef, KUTHAN, Jiří, ed. *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 1982, s. 133.

¹²⁸ [Srov.] CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 16.

Při vyhotovení Závišova kříž se nejprve udělal dřevěný skelet, který byl následovně pobit zlatými pásky. Zároveň každá jeho strana je odlišně strukturována. Přední strana (viz Příloha I., obr. 20) je ozdobena filigránem, jenž společně s drahokamy vystupuje od zlatého podkladu do výšky, která téměř odpovídá tloušťce základny. Kříž je dvojramenný, přičemž každý konec těchto ramen, včetně vrcholu předmětu, je zakončen gotickou lilií. U konců břemen byly zabudovány nýty, které jsou většinou původní, buď vypouklé, nebo ve tvaru hvězdy či čtyřlístku. Chytil uvádí, že výška artefaktu v celé jeho délce by měla činit 80 cm, ovšem novodobé zdroje uvádějí kolem 70 cm, což ostatně potvrdila restaurátorka ve Vyšším Brodě při osobní návštěvě autora práce. Ostatní rozměry jsou téměř shodné z Chytilovými záznamy jako například výška samostatného kříže bez podstavce, která činí 44,5 cm. Spodní rameno má rozpětí 27,3 cm a horní pak 22,9 cm. Jak už bylo zmíněno výše, kříž sloužil coby obřadní artefakt pro liturgické procesí, což ostatně dokládá jehlan vyhotovený na nejspodnější části svislého břemene. Jehlan se mohl upnout na vrchol žerdě, která pak spočívala vždy v čele tohoto náboženského procesu.¹²⁹

Na přední straně relikviáře v průsečíku vodorovného a svislého břevna je vložena křišťálová destička. Za ní spočívá Kristus (viz Příloha I., obr. 21), jehož postava je vyhotovena ve stříbře, ale se zlatou patinou. Pod tímto tělem se nalézá dutina pro onu posvátnou relikvii. Tato lícová strana má složitý, propracovaný filigrán tvořený naturalistickou stylizací. Kameny malé i velké v barevnosti zeleně a růžového akcentu vytváří harmonickou soustavu, jíž dominují modré safíry (viz Příloha I., obr. 22). Ty jsou posazené v pozici ve středu již zmiňovaných okvětních gotické lilií. Důvod pro takovéto umístění byl ryze symbolický, protože pod těmito drahokamy byly vytvořeny otvory, které měly pojmout další relikvie. Dnes jsou ovšem tyto schránky prázdné. Velké drahokamy, a mezi nimi i část menších, jsou provrtány otvory. To vede k tezi, že dříve byly součástí nějakého jiného artefaktu. Způsob provrtání pak odkazuje na uplatnění těchto kamenů při ozdobě nějaké drahé textilie. Relikviář také zdobí řada perel, z nichž některé dominují svou velikostí, jiné slouží k orámování větších kamenů.¹³⁰

¹²⁹ [Srov.] CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 18.

¹³⁰ CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 18, 19.

Zakořeněná symbolika vklíněná do mentality křesťanské západní Evropy poukazovala na funkci kříže s liliemi jako na strom života, přičemž vyobrazení lilie značilo vždy přízeň u Boha. Takovéto idealizované myšlenkové sdružení s ještě o dost větší tendencí nabízel i vyšebrodský relikviář, neboť v něm byl skryt fragment z Pánova kříže. Uskupení kamenů také nebylo náhodné, vše mělo svůj logický rámec, včetně filigránu na přední straně, jenž někde vystupoval na povrch, jindy se ztrácel jako by byl přirozeně spojen se zlatým podkladem tohoto relikviáře.¹³¹

Naturální zdroje se staly ve středověké symbolice inspirativní. Kromě obliby vyobrazování zvířat, a to hlavně mytologických, se do povědomí symbolické sféry dostávaly i ony přírodniny rostlinné (lesní či luční). Anorganická i organická příroda, jedovatá, škodící či prosperující uváděla význam svých vlastností. Le Goff ve své publikaci *Kultura středověké Evropy* uvedl, že „žluté nebo zelené kameny léčí barevnou homeopatií žloutenku a nemoc jater, červené léčí krvácení. Červený sardonix znamená Krista prolévajícího za lidstvo na kříži svou krev, průhledný beryl, jehož prosvěcuje slunce, představuje křesťana prozářeného Kristem.“¹³² Dále zmiňovaný historik uvedl zmínku o zpodobnění flóry k analogii světců, například Panna Marie symbolizuje květinu jako například růži, konvalinku, lilii. Kristus pak vinný hrozen coby obětní připodobení, neboť obětoval svou krev za lidské pokolení.¹³³ Většina těchto odkazů je rozpoznatelných i na vyšebrodském relikviáři. Jako například rudé kameny v dolním břevnu, kde spočívá zlatý Kristus, či zlaté hrozny, jejichž úponky se pnou v podobě filigránových vláken. Tyto jemné propletence symbolizují i onen posvátný strom života či Pannu Marii jako osobu analogickou k překrásným rostlinám.

V důležitém uskupení zdobných fragmentů na povrchu drahocenných artefaktů mohly hrát roli i čísla, na což se ve středověku nazíralo jako na zásadní počin. Vše, co bylo hezké, bylo i matematicky vypočitatelné. Tudíž i věci přírodní se daly přetransformovat do vzorce kulturního či uměleckého tak, aby tento rámec vyzněl do harmonického úsudku.¹³⁴ Co se týče barevné kompoziční přebujelosti

¹³¹ JANÁČEK, Josef, KUTHAN, Jiří, ed. *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 1982, s. 135.

¹³² [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 313.

¹³³ [Srov.] Tamtéž, s. 313, 314.

¹³⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 314.

na vzácných artefaktech, jak už bylo nastíněno v kapitole zlata, středověký lid tápal v temnotě a všechno světlo pro něj stávalo se tudíž vysvobozením.¹³⁵

Zadní strana (viz Příloha I., obr. 23) relikviáře je v uměleckém provedení decentnějšího charakteru. Filigrán je jednodušší a plošší, s kuličkovitým zakončením v jeho středu. Na této straně šlo umělci spíše o vizuální efekt, neboť uskupení neprozrazovalo nějaký rafinovanější vzorec poznání. Pozice emailů, jež jsou plochého charakteru, dokonale souzní s jednoduchostí filigránu. Emaily, původem byzantského jako nejstarší fragmenty kříže, jsou rozdílného technického provedení, tvaru i velikosti. Seskupení drahokamů s nimi vytváří citlivý soulad. Emaily se tak díky střízlivému zdobnému provedení neztrácejí v kompozici jiných okrasných fragmentů. Krom toho kameny jsou původní a neměněné, na rozdíl od strany přední.¹³⁶ Co se týče posazení různých světců, není zde ani patrný nějaký obrazopisný konstrukt středověkého symbolizmu. Snad jen pozice světců Petra a Pavla¹³⁷ (viz Příloha I., obr. 24, 25) je zde vytyčena, proto byli tito dva situováni do nejvyšších míst kříže.¹³⁸

Většina emailů, stejně jako již zmiňovaných kamenů, byla dříve součástí jiného artefaktu či sloužila k jinému účelu. Některé jsou z 11. století, jiné byly výtvořem 13. století. Z toho jich několik sloužilo coby ozdoba středověkých liturgických knih, další zřejmě svoji funkčnost plnily na jiném středověkém kříži.¹³⁹ Jasně patrná je gestikulace světců na oněch byzantských emailech. Zde se dá nastínit středověká irelevance různých posunků, pohybů těla, pokynů rukou, které měly pro středověkou mentalitu hluboký význam. V oblastech světských se těmito počiny uzavíraly smluvní listiny či tyto podněty tvořily důležitou součást aktu, kdy středověký člověk vstupoval do pánových služeb, tudíž na sebe bral povinnost vazalského břemene. Ještě větší váhu měly tyto gestikulace v oblasti náboženské – kupříkladu poloha, kdy jsou ruce přitisknuty k sobě nebo odtažené od těla směrem k nebi, paže rozpjaté či horní údy schované pod rouchem pláště. V liturgii se gestikulace stala stěžejní součástí. Důležitá byla jak v průběhu, tak při závěru mešního obřadu. Ten samý odkaz se dal nalézt

¹³⁵ [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 316.

¹³⁶ [Srov.] CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 19.

¹³⁷ Svatý Petr, apoštol, a svatý Pavel z Tarsu byly vůdčí postavy raného křesťanství.

¹³⁸ [Srov.] JANÁČEK, Josef, KUTHAN, Jiří, ed. *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 1982, s. 135.

¹³⁹ [Srov.] CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 21.

v umění, kde byly různé posunky a pohyby těla nedílnou součástí středověkých maleb či sochařských děl.¹⁴⁰

Podstavec (viz Příloha I., obr. 26), který drží Závišův kříž, není dílem středověkých mistrů. Vyobrazení na liturgických obrázcích ze 17. a 19. století ukazovala odlišnou strukturu základny.¹⁴¹ Ta byla zabavena státní aparaturou v roce 1811, přičemž o téměř třicet let později přišla náhrada v podobě barokního podstavce. Ten byl dílem kvalitním, ačkoliv drahokamy byly nahrazeny většinou českým artiklem například vltavskými perlami, českým granátem nebo zabarveným sklem vybroušeným do příslušného tvaru kamene. S drahokamy na této spodní části přibyl na lícni straně i nový Kristus, který byl už popsán výše.¹⁴²

Vyšebrodský relikviář je zřejmě středoevropským dílem. Geografické umístění jeho vzniku by mělo být podle Chytila v blízkosti Čech, ale spíše východním směrem – Polsko, Uhersko či Morava – i když samozřejmě příbuznost práce do kontextu země odkazuje spíše na západ. Hlavně na území dnešní Belgie, kde se nacházely podél říčního koridoru řeky Mázy proslulé zlatnické dílny. Podobnost s nimi sice existuje, ale hypotéza se kloní k názoru, že tyto dílny vyslaly některého školeného mistra ke dvoru uherského krále, kde tento mosánský umělec vyhotovil tento vzácný artefakt.¹⁴³ Nutno ale dodat, že ve výrobě tohoto relikviáře figuroval zřejmě ještě jeden zlatník, charakterizovaný odlišným umem k řemeslu. Proto se mu přisuzuje i jiná lokalita vývoje pro zlatnické řemeslo. Z historického kontextu lze usuzovat vznik relikviáře k počátku 12. století, ačkoliv došlo v průběhu času k několika ne zcela šťastným restaurátorským pracím, hlavně v éře končícího barokního slohu (zahrnující i 19. století), během níž prošla jeho původní podoba zásadní proměnou. Jedná se o vynikající dílo zlatnických mistrů, které se nachází na pomezím přechodu od románského slohu ke gotickému počátku.

¹⁴⁰ [Srov.] LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991, s. 334.

¹⁴¹ [Srov.] CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 17.

¹⁴² [Srov.] FRANC, Jiří. *Závišův Kříž*. 3. vydání. Libice nad Cidlinou: Gloriet s. r. o, 2013, nestr.

¹⁴³ [Srov.] JANÁČEK, Josef, KUTHAN, Jiří, ed. *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 1982, s. 135.

3 Haptické pomůcky pro nevidomé a slabozraké

Na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích je již mnoho let realizován projekt „Haptické modely architektonických prvků a maleb pro osoby se zdravotním postižením“, jehož cílové artefakty vznikají v rámci bakalářských a diplomových prací studentů této katedry. Metodikou, která se váže ke vzniku haptických modelů, se tedy již zabývala řada autorů těchto prací, a protože není metodika příliš proměnlivá a k tématu nevznikly nové studie – naopak existuje pouze omezený počet odborných textů, které se tímto tématem zabývají – bude se autor převážně inspirovat jejich texty. Tato kapitola bude i vzhledem k výše řečenému skromnějšího charakteru než práce, které byly na půdě katedry sepsány v minulých letech. Kromě toho se autor problematikou zrakového aparátu zabýval již ve své předchozí bakalářské práci, jejíž zaměření se též týkalo haptických modelů.¹⁴⁴

Lidé s normálním spektrem zraku si mohou vytvořit přehled informací mnohem rychleji než například člověk, který trpí absencí tohoto smyslu. Také jeho výpočty nejrůznějších okolností mají odlišné východisko pro aktuální stav věcí. Přičemž prožitek něčeho konkrétního utváří charakter člověka. Řešení nejrůznějších situací je proto důležitým faktorem k nabytí životních hodnot, na což má právo i takto poznamenaná osoba, neboť i ona formuje strukturu lidské společnosti.¹⁴⁵ K takovému vylepšení kvality života slouží haptické modely, jež poskytují takto postiženým jedincům dostatečný sled informací.

Postižení zraku se dělí na různé kategorie, a proto aplikace metody pomoci nesmí být uniformována. Lze rozlišit několik stádií, která jsou buď ustálena, nebo procházejí stupňovitým vývojem. Jinými slovy člověk se buď narodí s úplným deficitem tohoto smyslu, nebo dochází k jeho postupné degradaci. Tyflopédie, jež se zabývá vývojem, vzděláním a rozvojem osob se zrakovým postižením, upozorňuje i na část populace, které byly aplikovány pomocné doplňky (pomůcky snímatelné – brýle, pomůcky implantované – chirurgickým zákrokem), neboť

¹⁴⁴ [Srov.] SVOBODA, Jaroslav. \textit{Haptický model} [online]. České Budějovice, 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/w4m0xd/>. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

¹⁴⁵ [Srov.] KARUNOVÁ, Hana. *Vnímání osoby se zrakovým postižením v kontextu specifík představivosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, 21.

i tato skupina může mít problémy s rozpoznáním prostorové orientace a následným zpracováním do myšlenkového pochodu.¹⁴⁶

Pokud člověk ať už s mírnou, nebo definitivní absencí zraku studuje umělecké artefakty, potřebuje k tomu jeden zásadní smysl, a tím je hmat. Neboť právě ten mu zprostředkuje největší nabytí informačního přehledu k danému dílu, čehož by nikdy nedosáhl, pokud by byl výklad omezen jen na fonetický projev.¹⁴⁷

V České republice vzniklo několik institucí zabývajících se možnostmi využití umělecko-kulturní sféry pro potřeby lidí, kteří trpí mírnou či úplnou ztrátou zrakového ústrojí, jako je například občanské sdružení Hapestetika Praha, které strukturalizuje výstavy do podoby tak, aby si i tito lidé mohli vychutnávat umění stejně jako společnost, jež takto omezená není. Umění je zde myšleno v kontextu sochařském, malířském či architektonickém. Většina takto zaměřených budov je tematicky stavěna na konceptu vizuálního prožitku. Proto je nutné tuto bariéru narušit a konstruovat díla do formy, která bude realizována na univerzální mnohosmyslové bázi. Prospekty, které slouží explikaci výstavy, měly být vyhotoveny do formátu odpovídajícímu charakteru Braillova písma s přidáním křiklavého, barevného akcentu a obohacujícího fonetického monologu.¹⁴⁸

Jak již bylo uvedeno na začátku této kapitoly, obdobnou cestou se vydala ve svém projektu i katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Všechny modely jsou přizpůsobeny nejen svou velikostí na jednu či dvě rozevřené dlaně dospělého člověka, ale i barevností, která do určité míry odpovídá své předloze, ale je pro potřeby slabozrakých zdůrazněna tak, aby byla čitelná pro osoby s alespoň deseti procenty zbytkového zraku. Nejběžnějším materiálem modelů je pálená hlína či sádra. Důležitou součástí každého modelu je popis v českém, německém a anglickém jazyce a především v Braillově písmu, bez něhož by haptický model nebyl funkční kompenzační

¹⁴⁶ [Srov.] VEŠKRNOVÁ, Iva. \textit{Haptický model pro zrakově znevýhodněné podle nástěnné malby zobrazující příběh Samsona a Dalily ze zámku Kratochvíle} [online]. České Budějovice, 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/z06jco/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Josef Lorenc, Dr., s. 37.

¹⁴⁷ [Srov.] MIKULKOVÁ, Eliška. \textit{Podmínky zpřístupnění kulturní a historické památky osobám se zrakovým postižením} [online]. Olomouc, 2021 [cit. 2023-04-19]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/as63sp/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Veronika Růžicková, Ph.D. s. 14.

¹⁴⁸ [Srov.] SZKANDEROVÁ, Aneta. \textit{Rožmberský jezdec a čtyři ctnosti. Haptický model pro osoby se zdravotním postižením} [online]. České Budějovice, 2020 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6b41p4/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D., s. 34, 35.

pomůckou. Součástí konečné instalace na speciálních podstavcích umožňujících prohlídku osobám s dalšími druhy postižení – především vozíčkářům – se vedle zmiňovaných textů objevují QR kódy, které odkazují na přetlumočený text do znakového jazyka či na jeho čistou zvukovou podobu.¹⁴⁹ Tak tomu bude i u výsledné instalace všech částí haptického modelu Závišova kříže ve vyšebrodském klášteře.

¹⁴⁹ [Srov.] *Haptické modely pro osoby se zdravotním postižením* [online]. České Budějovice [cit. 2023-04-19]. Dostupné z: <https://old.pf.jcu.cz/structure/departments/kvv/hapticke-modely-pro-osoby-se-zdravotnim-postizenim/>

II. Praktická část

4 Tvorba haptického modelu Závišova kříže a jeho vybraných částí

Praktická část diplomové práce se bude zabývat převedením uměleckého předmětu do Haptického modelu. Ten bude umístěn v klášteře Vyšší Brod. Převedení se nebude týkat jenom díla v jeho celku, ale i některé jeho menší části budou zvětšeny do velikosti, tak aby odpovídal formě kompenzační pomůcky. Vetší počet těchto částí byl stanoven po dohodě s katedrou Výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, neboť jde o artefakt velice cenný – jde totiž o třetí nejvýznamnější movitou památku na našem území, hned po Českých korunovačních klenotech a relikviáři svatého Maura.

Než došlo k realizaci praktické části, tak se autor společně s kolegy výtvarné výchovy v Českých Budějovicích vydal do Kláštera Vyšší Brod, a to již po domluvené schůzce s Opatem Justinem Berkou, který vyšel této katedře vstříc a velice ochotně podpořil projekt haptických modelů. Nehledě na jeho minulou zkušenost s tímto počinem, kdy v klášteře ve Vyšším Brodě byl již takovýto uměleckou – haptický předmět instalován. Šlo o předchozí práci autora Závišova Kříže – Madonu Vyšebrodskou, kterou vedení katedry nainstalovalo v komplexu Vyšebrodského kláštera do její estetickou – pomocné funkce. Návštěva byla načasována, tak aby autor mohl „naživo“ shlédnout Závišův kříž. A to při přesunu artefaktu z trezoru do ochranné schránky s bezpečnostním sklem, kde je po letní sezónu vystavován. Vše samozřejmě probíhalo za přítomnosti ochranné sekce, neboť jak již bylo řečeno, jde o předmět nedozírné hodnoty. Po tomto shlédnutí následovala příjemná schůzka s Justinem Berkou a restaurátorkou ve Vyšebrodském klášteře, kteří poskytli důležité podklady pro vytvoření takového artefaktu.

V létě roku 2022 už začalo docházet k pomalé realizaci projektu. Neboť šlo o práci poměrně náročnou. Autor po získání veškerých obrazových příloh a nastudování problematiky haptických modelů mohl začít konstruovat dílo do podoby, tak aby odpovídala formě pro slabozraké a nevidomé. A tak se začalo s modelací horní části, a to nejprve přední strany (viz Příloha II., obr. 1), která se značí složitou soustavou kamenů a filigránem. Tato strana byla po dokončení odlita do sádky, čímž se získala forma, která se mohla využít k několika násobnému využití – prvotní myšlenka na katedře byla že by se kopie relikviáře

mohla formovat do hliněné podoby, nebo sádry, pak by tedy se tedy konstrukce vymezovala jenom na reliéfní podobu, protože takto jemně zpracované dílo pálená hlína by nemohlo být vztyčeno podoby jakou má Závišův kříž – mohlo by totiž dojít k defektu hmoty, sádra i hlína jsou křehké materiály. Tudíž po konzultaci s vedoucím práce se dopracovalo k závěru, že realizace bude probíhat pomocí epoxidového média – tady je nutno dodat, že epoxid je složka velmi drahá a katedra výtvarné výchovy nemá s tímto prvkem mnoho zkušeností. Proto je fáze vývoje zatím v experimentálním projektu. Ten spočívá zatím hlavně v odlévání malých fragmentů, a to zejména drahých kamenů (viz Příloha II., obr. 2, 3). Tato aplikace spočívá v tom, že se do epoxidové báze přidá pigment, který po namíchání odpovídá barevnému akcentu drahokamu. Kameny, které pak vytvrdnou se dají vyleštit za pomoci leštící pasty a smirkového papíru do vysokého lesku, čímž vznikne věrohodná napodobenina pro barevnou paletu prvků, jenž Závišův kříž oplývá.

Co se týče emailů na zadní straně kříže, tak ty jsou zatím jen vymodelované v hlíně (viz Příloha II., obr. 4, 5), neboť také budou odlity do epoxidové složky. Tyto smaltované destičky jsou zvětšeny do zhruba dvoj až trojnásobného poměru, tak aby si zrakově postižení mohli plně vychutnat jejich texturu. Zároveň k nim bude přidán originální měřítko, ale již bez zhmotněné podoby těchto světců. Všechny těchto devět emailů by mělo být zasazenou do tmavé dubové desky, která zvýrazní jejich zlatou nuanci. Neboť do epoxidu bude přidán pigment, který se barvě zlata přiblíží. To přispěje k věrohodnému napodobení originálu.

Dominantou kříže je Kristus, který spočívá v křížení dolního a svislého břemene. Ten byl vymodelován a převeden do velikosti, jež odpovídá rozměru čtyř dlaní dospělého člověka. Tato figura již byla odlitá do epoxidového extraktu (viz Příloha II., obr. 6), s přidáním zlatého pigmentu, ale zřejmě tento produkt nebude vystaven. Jde zatím také jen o prototyp, který poslouží k vyhotovení kvalitnějšího produktu. Nicméně jeho forma zůstane, musí se pouze namíchat lepší poměr pigmentační složky, aby došlo k lepší ryzosti zlata.

Asi nejtěžší prací na Závišově kříži byl novobarokní podstavec, neboť je to asi nesložitější část z celého předmětu, a to kvůli jeho symetrické struktuře. Realizace byla o to složitější, protože zlatý akcent vytvářel veliký klam pro oko, neboť „házel“ nespočet světelných úhlů a tak pro autora bylo těžké rozeznat jestli jsou jemné přechody na základně artefaktu vypouklé či prohloubené, proto bylo potřeba neustálé konzultace s osobami pohybující se v oblastech sochařství

a restaurátorství. Drahokamy a zlaté zdobné předměty zatím nebyly na dílo aplikovány, neboť těchto částic bude na relikviáři velké množství, proto je možná podstavec v jeho konečné fázi. Jeho schéma je tedy omezeno pouze na korpus. Modelace spočívá k vytvoření podstavce z dřevěné destičky, na kterou byl v prostřední části namontován dřevěný kolík (viz Příloha II., obr. 7, 8), jenž měl za úkol držet masu hlíny pohromadě. Poté se přistoupilo k postupné aplikaci na destičku a k vytváření hrubého skeletu, a to vše v neustálém měření proporcí a kontrolou obrázku, který znázorňoval Závašův kříž a sloužil tedy jako vodítko pro věrnější zachycení podoby relikviáře. Na této části strávil autor přibližně čtyřicet hodin času, což vypovídalo o složité struktuře této základny (viz Příloha II., obr. 9, 10). Zatím je převeden do sádrového odlitku (viz Příloha II., obr. 11, 12) jako předmět pro další fázi vývoje. Nejspíše toto sádrové kopyto bude znovu odlito, ale tentokrát do silikonu, jenž je pro epoxidovou hmotu vhodnější variantou než sádrová forma, protože epoxidová substance je lepivá a dochází tak k degeneraci sádrového materiálu.

Nejspíše bude převeden do haptické pomůcky, a tudíž i do větších rozměrů i zlatý filigrán, jenž zdobí většinu vyšebrodského relikviáře. Ale ten by mohl být i situován vedle ono již zmíněného novorománského Krista (který je zatím jenom prototypem), neboť na artefaktu je filigrán takto umístěn. Samozřejmě tato zdobnost musí zhmotněna v té nejjednodušší formě, neboť zlatá vlákna a úponky jsou ve své původní struktuře natolik jemné, že by po zhmotnění v původní formě došlo k jeho destrukci.

Závěrem bych chtěl říct, že vybrané médium epoxidového extraktu bylo zvoleno správně, neboť jeho struktura je stálá a nepotřebuje velkou údržbu. Také je poměrně příjemné na dotek a vyhovuje tedy potřebám slabozrakým a nevidomým. A jelikož je barevná složka vložena přímo do struktury artefaktu, nebude docházet jejímu úbytku. Což může být u takového modelu problém, neboť je vystaven každodennímu faktorům, a to jak chemickým, tak mechanickým. Jedním z plánů, jak zhmotnit tento artefakt byl převézt ho do dřevěné formy nezlatit pravým plátkovým zlatem, což by bylo také rizikové a případná oprava velice drahá. A proto si myslím že je epoxidová složka opravdu tou nejvhodnější volbou, nehledě na to, že kameny z epoxidu po jeho vybroušení jsou skvělou náhradou oněch drahokamů pravý.

Bohužel tento projekt je náročný a bude pokračovat několik měsíců, ale myslím že na konec přejde do úspěšného vyvrcholení. V tuto chvíli práce na něm

činí 250 hodin, jsou zde započítány všechny přípravy, nákupy materiálu i studie podkladů spojených s tímto dílem. Pevně věřím, že konečný zhotovený artefakt ze všemi jeho částmi bude v konečné podobě vystaven v roce 2023 v Klášteře Vyšší Brod jako umělecká kompenzační pomůcka sloužící nejen lidem s mírnou, nebo definitivní ztrátou zraku, ale i dětem a stejně tak široké veřejnosti, jenž navštíví toto krásné místo ve Vyšším Brodě.

Závěr

Cílem této práce bylo vytvoření haptického modelu pro nevidomé a slabozraké podle relikviáře Závišova kříže, který je umístěn v klášteře Vyšší Brod.

V první kapitole byl nastíněn přehled gotického sochařství od přerodu z románského slohu do doby gotického umění. A to se stále znatelnou symbiózou k architektuře a k odkazu antického světa. Byly zde i popsány důležité církevní vlivy, které se na konci středověké epochy pomalu začaly drobit. Iniciativních pohnutek, i když zatím jen v malé míře, se poté chopily humanitní pochody středověké společnosti. Značná část této kapitoly se zabývala prosakováním gotického umění do českých silně zakořeněných románských poměrů. Čechy zde byly nastíněny jako země, která byla ve 12. století z pohledu kultury, sochařství a architektury ještě nezajímavá. Ovšem s přicházejícími kolonizátory a řemeslníky se České království z poměrně nevýrazné periferní lokality vyhouplilo ke špičce gotického výtvarného slohu, a dokonce za dob Karla IV. v několika ohledech převýšilo i evropské „tahouny“ v tomto odvětví. Dále je zde popsán úpadek spojený s husitskou náboženskou eskalací i následné sochařské vzchopení z výtvarného evropského průměru, ale se zapojením mnohoznačných vlivů ze západních zemí, obzvláště Německa a Francie. Po celou dobu i na tomto evropském kousku působily znatelné vlivy antické a stálý románský sloh, který se definitivně odpoutal od gotického umění až v druhé polovině 14. století.

Druhá kapitola je věnována zlatu jakožto prvku, který byl středověkou mentalitou přirovnáván k poměru s Bohem a jeho nebeské sféře. Proto byl gotický svatostánek také náruživě okrášlen světelnou třpytivou zdobností, zlato a drahé materiály nevyjímaje. Takovýto delikt propagoval hlavně opat Suger, který nevědomky započal tuto zdobno-světelnou éru, i když obdobné náznaky byly znatelné i v předcházející románské době. Ovšem v kapitole je nastíněn i vzájemný rozkol mezi ním a sv. Bernardem. Zároveň je v této části zmíněna i funkce několika náboženských pomůcek, a to jak s ohledy materiálními, tak náboženskými.

Kapitola o zlatě byla úzce spojena s tématem středověkého kultu relikvií. Zlato hrálo důležitou roli pro zdobnou složku povrchu relikviářů. Tyto skříňky s ostatky se vyznačovaly nemalou oblibou. Kvůli projevování úcty vůči ostatkům v jejich úložišti musela být vnější textura zvýrazněna těmi nejkrásnějšími

materiály, jako bylo už zmiňované zlato či drahé kameny. Jsou zde popsány i nejrůznější typy relikviářů, které byly formovány do podoby chrámové stavby či skříňky na ostatky podobající se anatomickým fragmentům. Nemalá část této kapitoly je zaměřena též na české zlatnictví, výrobu relikviářů a českých korunovačních klenotů.

Stěžejní kapitola teoretické části se věnuje Závišově kříži včetně popisu veškerých historických okolností jeho vzniku. Dalo by se říci, že tato kapitola je vyvrcholením celého předchozího schématu práce, neboť je v ní dovršeno vše, co se odráží v tomto artefaktu – funkce relikviáře i přechod z románského období do gotického. Popsána je i manipulace s některými jeho částmi, neboť fragmenty na něm nejsou původní, ale předmět je složen z jednotlivostí, které dříve sloužily jinému předmětu a jinému období. Celá tato kapitola je také provázána se středověkou symbolikou a vysvětlením tehdejších ikonografických pohnutek, které se týkaly i vyšebrodského relikviáře.

S ohledem na praktickou část byla okrajově nastíněna metodika haptických modelů, ale spíše na úrovni projektu českobudějovické katedry výtvarné výchovy, která se takovýmto námětem zabývá již od roku 2016. Tehdy započala svoji éru výroby haptických modelů a následovného umístění na místa, která jsou s těmito artefakty spojená. Závěrečná kapitola praktické části se věnuje převedení relikviáře Závišova kříže do haptického modelu, který je uzpůsoben jako kompenzační pomůcka všem potřebám slabozrakým a nevidomým.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

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

BENDA, Klement. *Od Velké Moravy po dobu gotickou: dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-358-4.

České umění gotické. Praha: S.V.U. Mánes, 1949. Zlatý list (S.V.U. Mánes: Sfinx B. Janda). Bez ISBN.

FRANC, Jiří. *Závišův Kříž*. 3. vydání. Libice nad Cidlinou: Gloriet s. r. o, 2013. ISBN 978-80 - 87216 - 60 - 6.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-204-0685-9.

Gotika: architektura - plastika - malířství. Praha: Slovart, 2000. ISBN 80-7209-248-0.

CHYTIL, Karel, Nikodim Pavlovič KONDAKOV a Antonín FRIEDL. *Kříž zvaný Závišův v pokladu kláštera ve Vyšším Brodě v Čechách*. Praha: Archeologická komise při České akademii věd a umění, 1930, s. 16. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:b0246f70-2c93-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>

JANÁČEK, Josef, KUTHAN, Jiří, ed. *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum, 1982. – bez ISBN.

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

KIDSON, Peter. *Románské a gotické umění*. Přeložil Jana SOLPEROVÁ. Praha: Artia, 1973. Umění světa.

KUTAL, Albert a Josef EHM. *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha: SNKLU, 1962. České dějiny (SNKLU). – bez ISBN.

KUTAL, Albert. *České gotické umění*. Praha: Obelisk, 1972. – bez ISBN.

KUTAL, Albert. *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*. Praha: Umělecká beseda, b. r. Cesta k umění – průvodce po dějinách národního umění, 2 (6), - bez ISBN.

KUTHAN, Jiří, MUDRA, Aleš, ed. *Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis*. Praha: Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v nakl. Tomáš Halama, 2005. ISBN 80-903600-3-3.

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

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.

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

LIŠKA, Vladimír. *Relikviář svatého Maura: po stopách objevu století*. V Praze: XYZ, 2021. ISBN 978-80-7597-942-1.

LORENZOVÁ, Helena, Taťána PETRASOVÁ, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění* [online]. Praha: Academia, 2007 [cit. 2023-04-02]. ISBN 80-200-0069-0.

MANCA, Joseph, Patrick BADE a Sarah COSTELLO. *1000 geniálních soch*. Praha: Mladá fronta, 2009. ISBN 978-80-204-1992-7.

MATTHEW, Donald. *Svět středověké Evropy: kulturní atlas*. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-7176-374-8.

MIKULKOVÁ, Eliška. \textit{Podmínky zpřístupnění kulturní a historické památky osobám se zrakovým postižením} [online]. Olomouc, 2021 [cit. 2023-04-19]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/as63sp/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Veronika Růžicková, Ph.D.

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

POCHE, Emanuel. *Praha středověká: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo*. Praha: Panorama, 1983. Čtvero knih o Praze. – bez ISBN.

STADLER, Wolfgang. *Dějiny sochařství: [historie a vývoj sochařského umění v Evropě od pravěku do 21. století]*. Praha: Rebo Productions, c1996. ISBN 80-85815-67-2.

STEHLÍKOVÁ, Dana. *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praha: Libri, 2003. ISBN 80-85983-90-7.

SVOBODA, Jaroslav. \textit{Haptický model} [online]. České Budějovice, 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/w4m0xd/>. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

SZKANDEROVÁ, Aneta. \textit{Rožmberský jezdec a čtyři ctnosti. Haptický model pro osoby se zdravotním postižením} [online]. České Budějovice, 2020 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6b41p4/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Zuzana Duchková, Ph.D.

VEŠKRNOVÁ, Iva. \textit{Haptický model pro zrakově znevýhodněné podle nástěnné malby zobrazující příběh Samsona a Dalily ze zámku Kratochvíle} [online]. České Budějovice, 2021 [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/z06jco/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Josef Lorenc, Dr.

Zprávy památkové péče: Journal of Historical Heritage Preservation: časopis státní památkové péče. Praha: Státní nakladatelství, 2011(2), s. 75. ISSN 1210-5538. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:01907fa0-2d66-11e6-a344-5ef3fc9ae867>.

Internetové zdroje

Relikviář sv. Maura. *Relikviář sv. Maura* [online]. 3. 4. 2023 [cit. 2023-04-03]. Dostupné z: [view-source:https://svatymaur.cz/](https://svatymaur.cz/).

Haptické modely pro osoby se zdravotním postižením [online]. České Budějovice [cit. 2023-04-19]. Dostupné z: <https://old.pf.jcu.cz/structure/departments/kvv/hapticke-modely-pro-osoby-se-zdravotnim-postizenim/>.

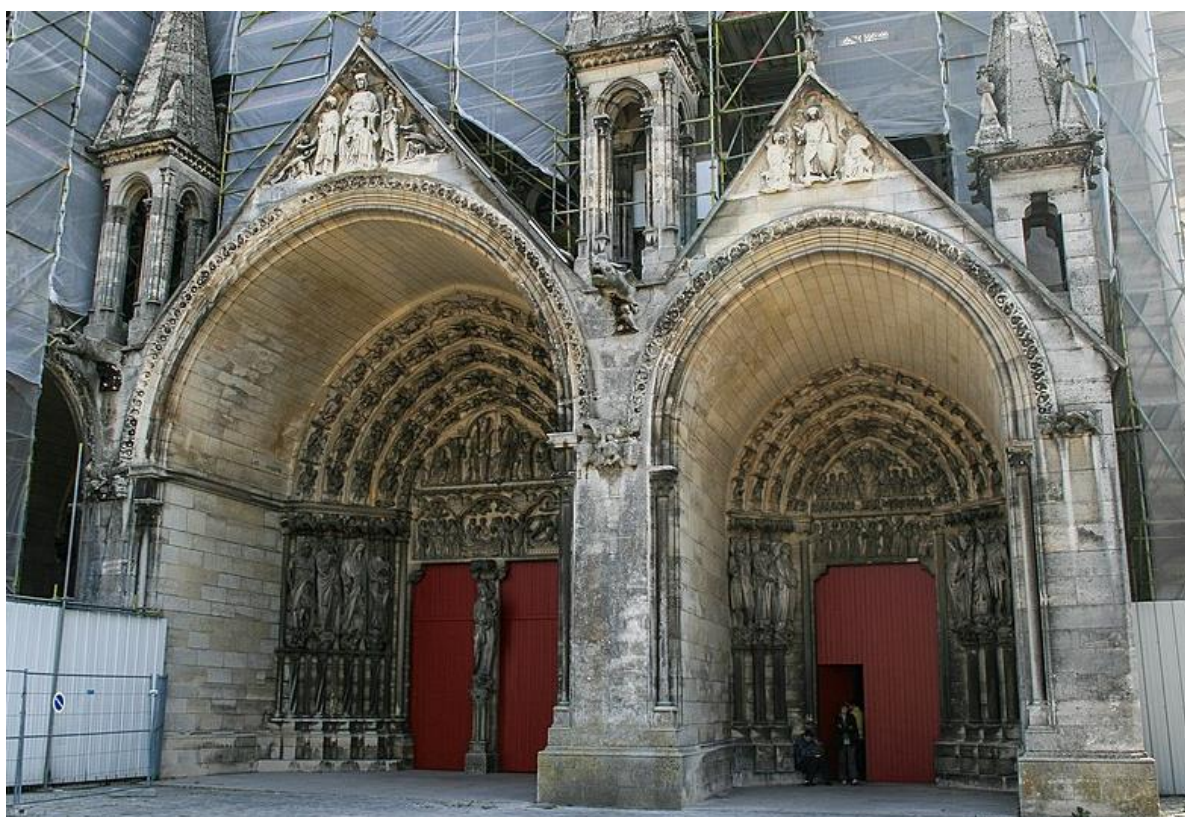
Seznam příloh

Příloha I. Obrazová část k teoretické části

Příloha II. Obrazová část k praktické části

Přílohy

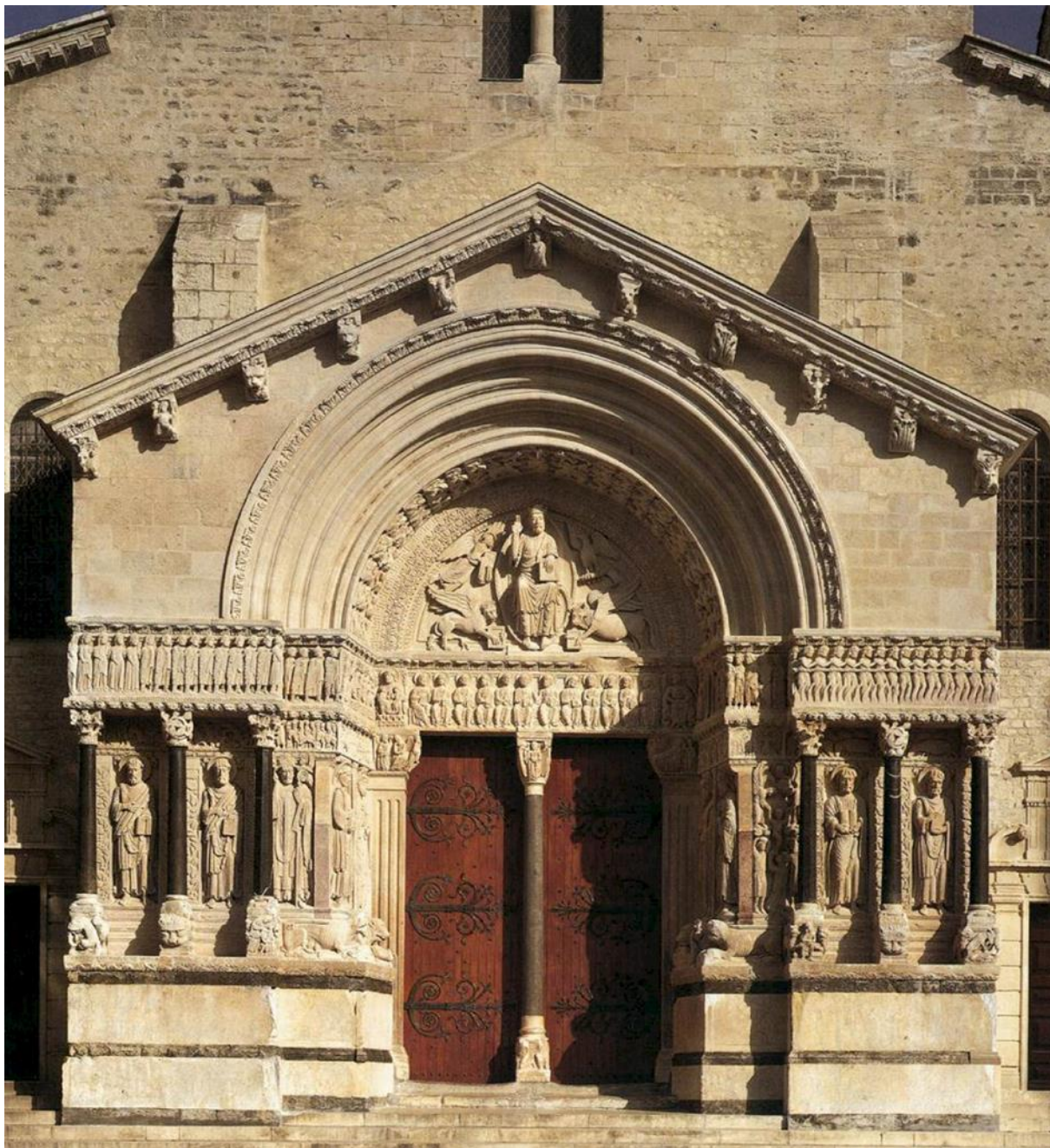
Obrazová příloha k teoretické části



Obr. 1: Portály – katedrála Notre Dame (Laon)



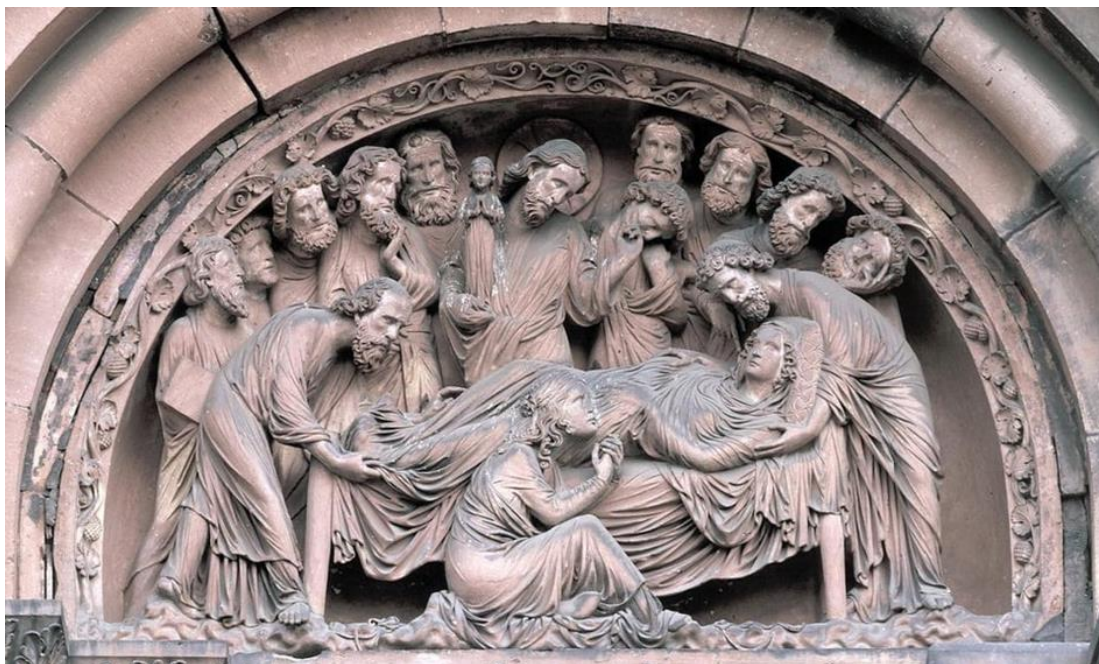
Obr. 2: Portál – Panna Marie katedrála Notre Dame v Laonu
(Franci)



Obr. 3: Průčelí kostela sv. Trofina v Arles (Francie)



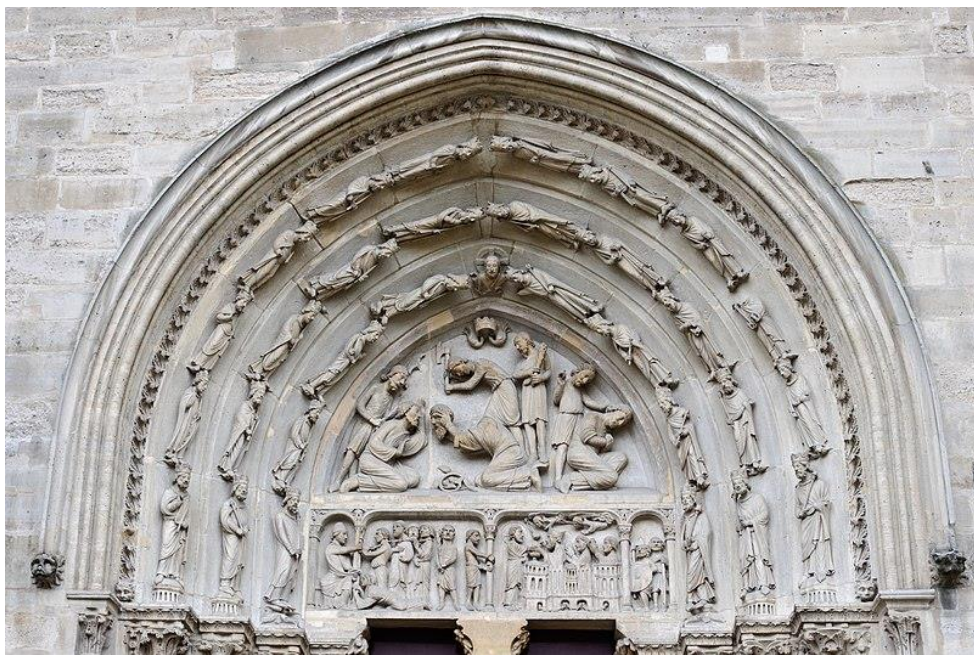
Obr. 4: sochy – centrální tympanon katedrály v Chartres
(Francie)



Obr. 5: Smrt Panny Marie – tympanon katedrály Notre Dame ve Štrasburku (Francie)



Obr. 6: Portál nebeské slávy – předsálí do hlavního vchodu katedrály Santiago de Compostela (Španělsko)



Obr. 7: Stětí sv. Denise – Tympanon, severní portál katedrály Saint Denis (Francie)



Obr. 8: Portál kláštera Porta coeli (Brána nebes) – Předklášteří u Tisňová (Čechy)



Obr. 9: Strakonická Madona – Národní galerie v Praze
(Čechy)



Obr. 10: Busta Petra Parléře – Triforium katedrály sv. Víta
(Čechy)



Obr. 11: Busta Karla IV. – Triforium katedrály sv. Víta
(Čechy)



Obr. 12: Busta Anny Falcké – Triforium katedrály sv. Víta
(Čechy)



Obr. 13: Busta Beneše z Veitmile – Triforium katedrály sv. Víta
(Čechy)



Obr. 14: Madona Kájovská – poutní kostel Kájov
(Čechy)



Obr. 15: Relikviář sv. Foy – Kostel Sainte Foy Congues
(Francie)



Obr. 16: Relikviář sv. Maura – stálá expozice Bečov nad Teplou (Čechy)



Obr. 17: Relikviář Tří králů – Kolín nad Rýnem (Německo)



Obr. 18 relikviář sv. Jiří – kaple sv. Kříže Pražský hrad (Čechy)



Obr. 19 České korunovační klenoty – chrám sv. Víta Praha (Čechy)



Obr. 20 Závišův kříž – přední strana Vyšší Brod



Obr. 21 Závišův kříž – novorománský Kristus, umístěný v křížení dolního ramene (pod ním by mělo být usazeno dřevo z Kristova kříže)



Obr. 22 Závěšův kříž, detail – modrý achát usazen do stylizované gotické lilie (pod ní je otvor na relikvii – dnes prázdný)



Obr. 23 Závišův kříž – zadní strana Vyšší Brod



Obr. 24 Závěšův kříž, detail – sv. Pavel, byzantský email (křížení horního ramene)



Obr. 25 Závěšův kříž, detail – sv. Petr, byzantský email (nacházející se na levé straně v dolním ramenu)



Obr. 26 Závišův kříž, detail – sv. Petr, byzantský email
(nacházející se na levé straně v dolním ramenu)

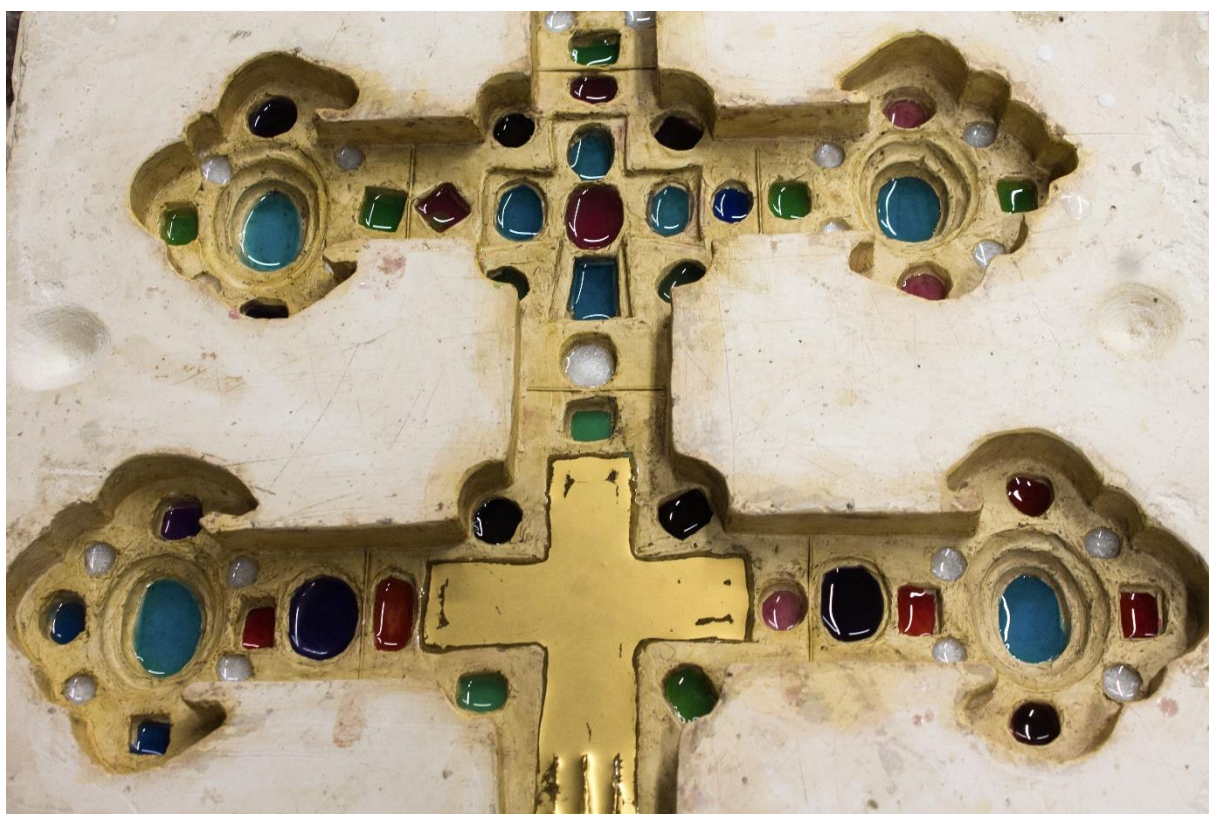
Obrazová příloha k praktické části



Obr. 1 Model Závišova kříže – přední strana



Obr. 2 Závěšův kříž, přední strana – odlévání detailů



Obr. 3 Závěšův kříž, přední strana – odlévání detailů



Obr. 4 Závišův kříž – převedení byzantského emailu do reliéfu



Obr. 5 Závišův kříž – převedení byzantského emailu do reliéfu



Obr. 6 Závišův kříž – odlitek Krista z epoxidu



Obr. 7 Závišův kříž – tvorba základny kříže



Obr. 8 Závišův kříž – tvorba základny kříže



Obr. 9 Závišův kříž – hotový model z hlíny před odlitím do sádry



Obr. 10 Závišův kříž – hotový model z hlíny, pohled z vrchu



Obr. 11 Závišův kříž – odlitek ze sádry, pohled zepředu



Obr. 12 Závišův kříž – odlitek ze sádry, pohled z boční strany

Zdroje příloh

Obr. 1:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portal_of_the_Laon_Cathedral,_2007-05-06.jpg

Obr. 2: http://architecture.relig.free.fr/images/laon/eportail_nord_tympan.jpg

Obr. 3: <https://www.vangoghroute.com/france/arles/cathedrale-saint-trophime/>

Obr. 4:

https://en.wikipedia.org/wiki/Chartres_Cathedral#/media/File:Cenral_tympanum_Chartres.jpg

Obr. 5:

https://www.reddit.com/r/ArtHistory/comments/earq46/the_death_of_the_virgin_tympanum_strasbourg/

Obr. 6: http://www.spainisculture.es/en/propuestas_culturales/programa-visitas-portico-gloria-restauracion.html

Obr. 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilique_Saint-Denis_portail_nord_tympan_archivolte.jpg

Obr. 8: <https://www.tisnoviny.cz/obsah/co-skryvaly-hrobky-v-predklasteri-iii>

Obr. 9:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Convent_St_Agnes_Prag_Madonna_of_Strakonice.jpg

Obr. 10:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Triforium_katedr%C3%A1ly_svat%C3%A9ho_V%C3%ADta

Obr. 11:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Triforium_katedr%C3%A1ly_svat%C3%A9ho_V%C3%ADta

Obr. 12:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Triforium_katedr%C3%A1ly_svat%C3%A9ho_V%C3%ADta

Obr. 13:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Triforium_katedr%C3%A1ly_svat%C3%A9ho_V%C3%ADta

Obr. 14: <https://www.klaster-zlatakoruna.cz/cs/tipy-na-vylet/11735-kajov>

Obr. 15: https://www.wga.hu/html_m/zzdeco/1gold/10c/stfoy1.html

Obr. 16: <https://svatymaur.cz/>

Obr. 17: https://www.wga.hu/html_m/n/nicolas/3kings3.html

Obr. 18: https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatov%C3%ADtsk%C3%BD_poklad

Obr. 19: <http://www.turistickelisty.sportovnilisty.cz/pozice-1-top/ceske-korunovacni-klenoty-na-dosah-v-pardubicich/?style=mobile>

Obr. 20: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 21: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 22: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 23: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 24: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 25: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>

Obr. 26: <https://svatymaur.cz/historie-relikviare/ukazka-restaurovani/vyznamna-dila/>