

Oděv v Čechách

ve středověku
a raném novověku



NÁRODNÍ
PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV

Oděv v Čechách

ve středověku a raném novověku

Sborník příspěvků ze specializované konference
uspořádané Národním památkovým ústavem,
územním odborným pracovištěm středních Čech
v Praze 14. října 2015

Alena Nachtmannová – Olga Klapetková edd.





Interiér krejčovské dílny, kolem roku 1495, nástěnná malba, Castello di Issogne, Val d'Aosta, Itálie (foto archiv A. Nachtmannové).

Ediční poznámka

Předkládaný sborník obsahuje všechny příspěvky přednesené na konferenci, kterou uspořádal Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze 14. 10. 2015, vyjma několika témat, která již byla publikována či se připravují k tisku (viz Program konference na s. 119). Za původnost a věcnou správnost uveřejněných článků odpovídají autoři.

Titulní strana obálky: Anonym, Císařovna Eleonora Magdaléna s dětmi, olej na plátně, 80. léta 17. století (zámek Častolovice, šternberská rodová sbírka, foto V. Tutr).

Zadní strana obálky: Sv. Kateřina a sv. Barbora, desková malba na oltářních křídlech z kostela Nanebevzetí P. Marie v Mostě (Oblastní muzeum v Mostě, foto E. Hladká)

Obsah

Úvod	5
Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace	
Zlata Gersdorfová	6
Odívání Panny Marie ve středověkém umění a jeho specifika v českých zemích	
Lenka Hradilová	11
Figurální malba doby lucemburské jako pramen pro dějiny odívání	
Ivana Bláhová	22
Umění a oděv, oděv a umění	
Příspěvek k diskusi o soše Madony z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci	
Antonín Kadlec	30
Vývoj střihu a technologie užívané při výrobě oděvů na sklonku středověku a počátku raného novověku	
Veronika Pilná	40
„Rukavice sv. Vojtěcha“ – vzácný příklad středověkého pletení	
Sylvie Odstrčilová	56
Módní oděv raného novověku jako symbol společenského postavení	
Alena Nachtmannová	61
K počátkům vlivů španělské módy na módu českou	
Pavel Štěpánek	74
Oděvy a šperky v inventáři domu Polyxeny z Házmburku zvaného U Pelikána na Starém Městě pražském sepsaném roku 1616	
Eva Lukášová	83
Odívání šlechtické společnosti v českých zemích doby předbělohorské a španělské vlivy	
Milena Hajná	90
Reforma šatů a reforma mravů	
Na okraj disciplíny katolického kněžstva v potridentském období	
Radek Martinek	98
Od banyanu po župan	
Lenka Vaňková	111
Program konference	119



Úvod

Oděv vždy představoval možnost, jak prezentovat postavení jedince ve společnosti. Jeho pomocí se člověk řadil do společnosti sobě rovných a současně se vymezoval, zdůrazňoval svou osobitost, bohatství i dobrý vkus. Oděv podtrhoval krásu žen i mužů, byl kostýmem, který na sebe lidé brali, aby mohli zastávat svou roli ve společnosti. Byl investicí, na níž se nešetřilo, protože oděv mohl člověka pozdvihnout na společenském žebříčku o úroveň výše. Stal se poznávacím znakem profesního zaměření, ať už se jednalo o oděv řeholníků, univerzitních hodnostářů nebo řemeslníků. Byl také projevem dehonestace, pokud vyděloval ze společnosti osoby, které si dle tehdejších měřítek zasloužily opovržení: nevěstek, padlých dívek, židů. Ve své luxusní formě byl oděv projevem nespoutané fantazie, uměleckým dílem i dokonalým řemeslným produktem. Na výrobě jediného kusu oděvu se mohlo (pokud bereme v úvahu i výrobu materiálu) podílet i několik desítek řemeslníků. Odrážel vždy dobové představy o kráse lidského těla a estetice vůbec, jeho umělecké ztvárnění korespondovalo s vládnoucími uměleckými styly. Po velmi dlouhé období byla oděvní a textilní výroba hnacím motorem evropského hospodářství. Ve středověku a raném novověku představoval zejména sváteční oděv pro mnoho lidí významný majetek, o nějž bylo nutno pečovat a který bylo možno odkázat potomkům nebo v případě potřeby prodat. Péče o oděv a případně jeho výroba v rámci domácnosti byly výhradním úkolem žen a i v nejvyšších společenských vrstvách zabíraly tyto činnosti velkou část každého dne. Kromě tíživé povinnosti však představovaly práce spojené s péčí o oděvy i možnost individuální tvůrčí seberealizace. Oděv, módní novinky a ruční práce byly nedílnou součástí ženského světa, každodenních hovorů a v novověku i častým námětem korespondence.

Z výše řečeného vyplývá, že oděv může být velkým tématem studia pro historiky umění, specialisty na dějiny každodennosti, kultury a zprostředkovaně i pro odborníky zabývající se hospodářskými a sociálními dějinami. Dějiny oděvu pak mohou poskytnout vynikající datační pomůcku nejen historikům umění pro časové určení a provenienci uměleckých děl, ale také třeba pro archeology při dataci oděvních nálezů a kulturních vrstev, v nichž byly tyto oděvní součásti nalezeny. Významným elementem oboru je pak zkoumání samotných zachovaných kusů oděvu nebo oděvních prvků, jejich restaurování a prezentování veřejnosti. V zahraničí je téma historického oděvu a textilu běžným námětem zkoumaným na univerzitních pracovištích i v dalších odborných institucích. Oděvní sbírky vlastní celá řada velkých světových muzeí. U nás však zatím nebyla oděvu věnována v odborných kruzích taková pozornost, jakou by si zasloužil. Na rozdíl od odborné veřejnosti je mezi poučenými laiky o problematiku historického oděvu velký zájem. Zde, zejména v oblasti vytváření funkčních replik a ověřování historických konstrukčních krejčovských postupů, byl odveden velký kus práce.

Na základě výše uvedených důvodů se v roce 2015 středočeské pracoviště Národního památkového ústavu rozhodlo uspořádat odbornou konferenci k tématu oděvu a odívání v Čechách ve středověku a raném novověku. Naším cílem bylo zejména umožnit zájemcům o tuto problematiku setkání a navázání spolupráce, zmapování oblastí zájmů, v nichž již výzkum probíhá, a zveřejnění výsledků dosavadního bádání na stanovené téma. Lze konstatovat, že konference uskutečněná 14. 10. 2015 tyto záměry splnila. Výsledkem je předkládaný sborník. Vzhledem k zájmu, s nímž se u zainteresované veřejnosti konference setkala, můžeme předpokládat, že nebyla na toto téma poslední a že se bude bádání o historickém oděvu plodně rozvíjet.

Alena Nachtmannová

Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace

Zlata Gersdorfová

Při studiu dějin odívání a módy ve středověku máme před sebou omezenější spektrum pramenů než pro raný novověk a doby pozdější. Písemných pramenů pro tuto dobu není mnoho, což platí obecně nejen pro námi zkoumané téma, hmotných pramenů, tj. dochovaných oděvů, které jsou známé především z archeologických výzkumů, ještě méně, a tak nejdůležitější pramen pro studium odívání představují prameny ikonografické.

Již jen letmý pohled na dochovaná díla středověkého malířství prozrazuje, že se před námi otevírá pestrý, barevný a fascinující svět, který má svůj vnitřní život. Je vystaven na určitých interních pravidlech, které je nutné při interpretaci uměleckých děl respektovat. Ostatně umění v této době má jinou funkci než dnes, nejde tedy jen o rovinu interpretační, ale i funkční.

Středověké pojetí obrazu bylo zcela odlišné než antické, které bychom mohli charakterizovat jako zobrazivé a popisné, kdy velmi důležitou byla narativní složka obrazu. Ta je však ve středověkých dílech mnohdy zcela potlačena; výstavba středověkého malířského díla při líčení událostí byla zcela odlišná – nebylo důležité, jak se událost stala, ale co se stalo. Zde se ztrácí souvislost se staršími, reálnějšími obsahy a v konečném důsledku to znamená silnou redukci narativní složky obrazu a možnost rozvíjení jemného světa gest, znaků a symbolů.

K mnohvrstevnatosti, k níž se středověké výtvarné umění ve své vrcholné podobě dopracovalo, přispěla i tradice učení církevních otců, kteří formulovali i pohled na středověké umění a stanovili zákonitosti, jimiž by se mělo řídit. Scholastické přesvědčení o čtyřech smyslech a výkladu textu – faktickém, alegorickém, tropologickém a anagogickém – lze vztahovat i ke struktuře obrazu.

Na tomto místě se však nebudeme zabývat ikonografickým ani ikonologickým výkladem středověkých děl, ale spíše otázkami, které směřují ke kritice pramenů našeho poznání, v první řadě jde o otázky směřující ke genezi uměleckého díla, které by měl mít každý badatel v oblasti kulturní historie na zřeteli, a to jsou datace díla, osoba objednavatele, autora, účel, za jakým bylo dílo vyhotoveno a okruh recipientů, kterým bylo dílo určeno.

Máme-li na zřeteli tyto základní otázky, otevírá se před námi pole netušených možností pro interpretaci díla. Středověk běžně pracoval se symboly a znaky, které se odrážely nejen v uměleckých dílech, ale i běžné každodenní komunikaci. Pro dějiny odívání z toho plyne tedy jistá obezřetnost, se kterou je nutné středověká díla vnímat, protože se nejedná o zobrazení skutečnosti. Umělecké dílo tedy může nést jinou informaci, než skutečný oděv v reálné situaci každodenního života.¹⁾ Dochovaná díla mají navíc veskrze náboženský nikoli světský charakter. Zde narážíme na interpretaci zejména biblických scén, kdy oděv má mnohdy antikizující či dokonce fantaskní charakter, a není tudíž věrným obrazem dobového oděvu. Setkáváme se i se záměrným archaismem, kdy jsou postavy ve scénách, které se odehrávají v dávné minulosti, oděny do šatu, který nese prvky módy již dávno odeznělé. Až přehnaně módně bývají vyobrazeny postavy záporné, a to i v případě, že patří do jiné sociální vrstvy, než kam bychom je dle oděvu měli zařadit.²⁾ Velmi módně bývají vyobrazeni i donátoři, pro něž je to otázka sebeprezentace. Na tomto místě lze poukázat na vyobrazení donátora z rodu Rožmberků na desce Narození Páně z cyklu mistra Vyšebrodského oltáře. Rožmberský vladař (snad Petr I.?) je zde oděn do hermelínu podšitého pláštěm v barvě královské modři, na zádech má zavěšenou vévodskou čapku. Jistě je to odraz sebevědomí příslušníka jednoho z nejmocnějších rodů v Českém království, pro který byly vyhrazeny nejvyšší zemské funkce. Své vysoké postavení si Rožmberkové sami nechali potvrdit listinou od Jana Lucemburského, který jim přisoudil „přednost před všemi obyvateli české země, pány a šlechtici a jinými osobami jakéhokoli stavu.“³⁾

Dalším faktorem, který hrál roli ve znázornění oděvu, je věk zobrazovaných postav. Uvedme příkladem Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi a zobrazení Václava IV. a Karla IV. Zde můžeme poukázat na několik rozporuplností, a to vyobrazení dítěte v pojetí hieratické perspektivy jako mladého muže a vladaře, který přiměřeným oděním dbá důstojnosti svého stavu. Václav IV., ačkoli v době malby obrazu byl ještě dítětem ve věku přibližně 8 let, je

na desce vyobrazen jako dospívající mladík v módním těsném kabátci, zatímco jeho otec má přiměřený šat svému stavu i věku. Jak se však dozvídáme z opakovaných kritik módních šatů Karla IV., realita byla mnohdy poněkud odlišná.⁴⁾ Důležitou roli hraje i věk samotného autora uměleckého díla (je-li jej možné určit s ohledem na většinovou anonymitu autorů středověkých děl). Na toto poukázala např. I. Kočová při rozboru iluminací v Bibli Václava IV. Iluminátor František (Frána), který náleží k mladší generaci, si libuje v pestré barevnosti, a to i u osob nižšího postavení, kde bychom tak barevný a pestrý oděv neměli vůbec očekávat.⁵⁾

Tím se dostáváme k dalšímu významnému kamenu ve výstavbě středověkého uměleckého díla, kterým je barevnost.⁶⁾ Středověk miloval barvy. O pestrých barvách, jejich významu a účinu se dozvídáme z mnohých děl středověké básnické tvorby,⁷⁾ minnesängu⁸⁾ i legendistické tvorby.⁹⁾ Ze středověkých obrazů nelze nekriticky převzít vyobrazení, neboť barevnost středověkého uměleckého díla je dána nejen celkovým rámcem vizuálního účinku obrazu, ale i rolí a postavením postav zobrazených v určitém výjevu, přičemž tyto hodnoty se v průběhu staletí proměňují. Symbolika barev ve středověku je velmi podstatná, právě symbolický obsah barevné skladby byl příčinou její pestrobarevnosti. Barevné vzorce byly utvářeny plošným výrazem jednotlivých barevných hodnot a jejich vzájemným plošným poměrem.¹⁰⁾ V neposlední řadě nemalou roli hrála i cena a dostupnost užitých barevných pigmentů, jako např. karmínové kermesové červeně získávané z malých červců, blankytně modrého pigmentu minerálního původu z lapis lazuli či zlacení.¹¹⁾ Kontrastem k vášni středověkého člověka pro živé barvy stála ale dlouho realita běžného dne, protože až do přelomu 12. a 13. století byla většina barviv a mořidel rostlinného původu, a tudíž reálný oděv nebyl ani zdaleka tak zářivý.¹²⁾ Celkem věrohodné v tomto ohledu jsou písemné prameny zejména úředního charakteru, jako jsou oděvní pořádky, účty, pozůstalostní inventáře či testamenty, které jsou věcné a občas i velmi výstižné.¹³⁾

V průběhu staletí se proměňuje i stupnice užívaných barev. Zatímco v románském malířství obsahovala paleta malíře dvě až tři barevné kvality žlutých okrů, červeně, světle zelené a fialové,¹⁴⁾ v období gotickém se paleta značně rozšiřuje. Význam a funkce symbolických obsahů barevných hodnot zůstává zprvu neměnná, mění se však barevná struktura díla a dochází k posunu v námětové oblasti drobnými změnami ikonografie zobrazení, která je doplňována o prvky reálného života – dějová akce, charakteristika lidských typů.¹⁵⁾ V gotickém umění se promítá



Obr. 1: Mistr Vyšebrodského oltáře, Narození Páně (před r. 1350). V pravém dolním rohu je vyobrazen donátor z rodu Rožmberků (snad Petr I.?), v popředí scéna se sv. Josefem připravujícím koupel (převzato z: J. Royt, *Středověké malířství v Čechách*. Praha, Karolinum, 2002).



Obr. 2: Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi (před r. 1371). Výřez Trůnící madony s adorujícím císařem Karlem IV. se sv. Zikmundem a Václavem IV. se sv. Václavem (převzato z: J. Royt, Středověké malířství v Čechách. Praha, Karolinum, 2002).

nejen emotivní náboženský postoj, ale i snaha o pravdivé poznání okolního světa. První přístup se stále zrcadlí ve vyobrazení biblických událostí, kde jsou jednotlivé barvy spjaty s významnými osobami či představiteli církevních legend. Barevné hodnoty se uplatňují především v zobrazení oblečení těchto postav. Vázaly se v určité posloupnosti k událostem jejich života; ke každé situaci v náboženských příbězích tak lze přiřadit určitou barevnou kvalitu jednajících postav. Barva má atributivní význam, pomáhá znázornit vnitřní obsah děje i význam akce jednotlivých figur, přičemž je uplatňována i na předmětech, které s tím souvisí. K tomu přistupuje oblast zkušeností a pozorování reálného okolního světa a úsilí o jeho pravdivé barevné postižení, přičemž zobrazivá funkce je stále podřízena funkci atributivní.¹⁶⁾ Barevné hodnoty se uplatňují v systému dvojzvuků v osovém systému (např.

červená – zelená, žlutá – modrá, červená – modrá, žlutá – fialová). Tato organizace barevného schématu byla využívána ve všech druzích barevného projevu, monumentálního i intimního (desková a nástěnná malba, knižní malířství, sklomalby).¹⁷⁾

Středověký přístup ke skutečnosti přisuzoval realitě pozemského světa pouze druhořadou úlohu, stala se pouze jeho podobností. V raném středověku převažoval symbolický význam barevných hodnot, který byl spojen s náboženskými tématy a postupem doby se konkretizoval a ustálil natolik, že ve vrcholném středověku vytvořil barevný, symbolický jazyk, který byl rozšířen na celém území západní Evropy.¹⁸⁾ Již v této době však klíčí snaha o pochopení reálných vztahů pozemského světa člověka i přírody. Do ryze náboženských výjevů se tak pomalu dostává realita všedního dne. Příkladem uveďme výjevy narození Páně, kdy od poloviny 14. století vystupuje Josef jako „Nutrior Domini“ a pomáhá ženám při koupeli narozeného Krista (deska Narození z cyklu Mistra Vyšebrodského oltáře – před rokem 1350) či s přípravou pokrmu (např. na desce Adorace Páně, původně druhé straně

desky Madony doudlebské, dokonce odhání od kotlíku mlsnou kočku – kolem 1440).¹⁹⁾ Vidíme zde reálné předměty a situace všedního dne. Tento přístup se postupem doby prohlubuje, empirická pozorování se stávají základem pro novou výstavbu prostoru, a ačkoli zprvu stále přetrvávají středověké barevné módy a jejich symbolická koncepce, v období pozdní gotiky již pojetí prostoru, modelace postav, předmětů i barevná koncepce výstavby díla navazuje na antické zkušenosti.²⁰⁾ Zejména pod vlivy z oblasti frankovlámské se setkáváme s citem pro drobnopisný detail, který již předznamenává epochu renesančního umění.

Celkem opomíjenou kapitolou v dějinách umění je přínos rozboru módy pro datování uměleckých děl. Zatímco běžně je využíván postup datace módy dle datace obrazu, opačný postup bývá využíván zřídka. Na rozdíl od stylové analýzy, kterou běžně využívají dějiny umění, je rozbor módy na obrazech celkem spolehlivý prostředek datace, dle kterého lze určit i krajový původ díla, neznáme-li autora, objednavatele ani původ obrazu.²¹⁾



Obr. 3: Epitaf Jana z Jeřeně (1365), sv. Bartoloměj a sv. Tomáš. Ukázkový příklad užití barevných dvojzvuků na šatech vyobrazených světců (převzato z: J. Royt, Středověké malířství v Čechách. Praha, Karolinum, 2002).

Závěrem lze říci, že středověké zobrazovací umění se svými specifiky je cenným a nenahraditelným pramenem pro dějiny odívání. Zatímco středověká vyobrazení jsou věrná v detailu – užití střihů, drobných oděvních doplňků (tašnice, boty, opasky, šperky...), nelze již tak hovořit o situaci užití oděvu a s velkou obezřetností je nutno přistupovat k užití barevnosti oděvu, a to zejména ve starších obdobích, kdy převládá symbolická složka obrazu nad realistickými tendencemi.

Poznámky

- 1) O sémantické komunikaci oděvu obecně viz stať v úvodu souhrnné publikace o dějinách odívání: *L. Kybalová – O. Herbenová – M. Lamarová*, *Obrazová encyklopedie módy*. Praha: Artia, 1973 či *J. Skarlantová*, *Oděv jako znak: sémiotické funkce oděvu a jejich axiologické proměny*. Praha: Univerzita Karlova, 2007; konkrétní studie ke středověkému odívání např. *P. Mazáčová*, *Opasek jako symbol a součást středověkého oděvu*. Praha: Unicornis 2012.
- 2) Na toto poukázala při rozboru miniatur Bible Václava IV. *I. Kočová*, *Česká vrcholně gotická móda ve světle Bible Václava IV.*, *Historica Olomoucensia* 41, 2012, s. 57.
- 3) *J. Pešina*, *Mistr Vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon 1987, s. 11.
- 4) *I. Hlobil*, *Církevní kritika výstřední módy císařského dvora Karla IV. a datování nástěnných maleb karlštejnského schodištního cyklu kolem let 1365–1367*, *Průzkumy památek* 13, *Supplementum*, s. 19–22.
- 5) Příklad scény Mojžíše, který vítězí nad Amalekem – Faksimilie Bible Václava IV. Svazek I, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cod. 2760, fol. 72r – viz *I. Kočová*, o. c. v pozn. 2, s. 57.
- 6) Zatím nejkomplexněji v české literatuře pojal barvu ve středověkém malířství *M. Prošek*, *Barva v malířství. Západoevropský středověk*. Ústí nad Labem 1985. Nejnověji k tématu významů barev ve středověku – *M. Dlouhá*, *Symbolika barev ve středověku*, *Kuděj* 3, 2001, s. 14–38.
- 7) Např. Barvy všechny, jenž rostú na poli, in: *V. Černý (ed.)*, *Labuť je divný pták*. Praha: Mladá fronta 1999, s. 30–31.
- 8) Výběrem můžeme zmínit např. popis turnajů v díle Ulricha von Liechtenstein *Freudenienst* či detailní popis účastníků bitvy u Lávy v díle Fürstenbuch Janse Enikela – viz: *K. Lachmann (ed.)*, *Ulrich von Liechtenstein. Vrouwen Dienest*. Berlin 1841 či *Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters* 3: Jansen Enikels Werke. Weltchronik. Fürstenbuch. Hannover: Philipp Strauch, 1891.
- 9) Popis scény Kateřinina bičování, kde je předestřeno schéma kurtoazních barev symbolizujících rozvoj milostného citu – *V. Vážný (ed.)*, *Život svatě Kateřiny*, in: *Dvě legendy z doby Karlovy*. Praha: Československá akademie věd 1959, s. 119–219.
- 10) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 103.
- 11) *J. Royt*, *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002, s. 51.
- 12) *M. Dlouhá*, o. c. v pozn. 6, s. 15.
- 13) Písemné prameny pro české dějiny odívání zatím nejkomplexněji shrnul *Č. Zibrt*, *Dějiny kroje v zemích českých až po války husitské I–III*. Praha: F. Šimáček, 1891–1892.
- 14) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 49.
- 15) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 43–46.
- 16) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 49–50.
- 17) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 51.
- 18) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 7.
- 19) *J. Royt*, *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 102.
- 20) *M. Prošek*, o. c. v pozn. 6, s. 7–8.
- 21) První metodikou v tomto ohledu, ovšem pro renesanční módu: *L. Vaňková – V. Pilná*, *Metodika datování a interpretace portrétů 16.–18. století pomocí historické módy*. Praha: Národní památkový ústav 2013. Pro období gotické jsou celkem inspirativní studie o vývoji oděvu či oděvních doplňků – *P. Voda*, *Těsný mužský oděv v západoevropské módě 14. století*, in: *M. Hříbová (ed.)*, *Sborník semináře dějin odívání 4*. Zlín: Tigris 2011, s. 139 až 194.

Symbolische Auffassung des mittelalterlichen Kunstwerkes und Probleme seiner Interpretation

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Aufbau des mittelalterlichen Kunstwerkes, seiner symbolischen Konzeption und damit zusammenhängenden Problemen, die es nötig sind bei seiner Interpretation als einer ikonographischen Quelle für die Geschichte der Bekleidung zu berücksichtigen. In mittelalterlichen Kunstwerken ist bis zum späten Mittelalter der narrative Bestandteil der Abbildung unterdrückt, wobei eine sehr wichtige Rolle die Gesten, Zeichen und Symbole spielen. Ein spezifischer Stein des Aufbaus des mittelalterlichen Kunstwerkes ist die Farbigkeit, die die emotive religiöse Stellung im farbigen Kanon reflektiert, der sich an einzelne Ereignisse aus dem Leben der Heiligen und Märtyrer anschließt. Schrittweise kommt unter dem Einfluss des philosophischen Denkens zum Fassen der religiösen Themen im Raum der realen Welt, es kommt zur Verschiebung der ikonographischen Themen und Abbildungen der biblischen Szenen in den Kulissen des Alltages. Während die mittelalterlichen Abbildungen im Detail treu sind – die Benutzung der Schnitte, kleinen Bekleidungsergänzungen, kann man schon über die Situation der Benutzung der Kleidung nicht sprechen und mit einer großen Umsicht ist es nötig an die bestimmte Farbigkeit der Kleidung heranzutreten, und das besonders in älteren Epochen, als der symbolische Bestandteil des Bildes über realistischen Tendenzen vorherrscht.

Odívání Panny Marie ve středověkém umění a jeho specifika v českých zemích

Lenka Hradilová

Panna Marie je díky svému specifickému postavení v rámci křesťanské víry jako ochránkyně a přímělkyně – Mediatrix všeho lidstva, která jako jediná ze smrtelníků byla vzata na nebesa tělesně –, jednou z nejčastěji zobrazovaných postav křesťanského umění. Jedinečně posvátný charakter mariánského obrazu, stejně jako Mariina privilegovaná pozice v církvi, vychází ze skutečnosti, že se nejedná jen o zpřítomnění historické postavy, ale obraz P. Marie sděluje mystérium vtělení Syna Božího jako počátku Vykoupení a Spásy lidstva. Na počátek mnohočetné řady mariánských zobrazení se řadí legendární obraz P. Marie, jehož autorem je evangelista Lukáš. Nejstarší samostatné zpodobnění P. Marie s dítětem je datováno do 3. století po Kristu. Zobrazování postavy P. Marie se formovalo a vyvíjelo v závislosti na mariánské doktríně církevních otců. Hlavní témata dvou základních konceptů mariologických rozprav představovalo božské mateřství, které bylo P. Marii přiděleno efezským koncilem roku 431 (Panna Marie *Theotokos*) a neporušené panenství tzv. *perpetuum virginitas*, ustanovené roku 553 koncillem v Konstantinopoli. Neméně významný mezník ve vývoji mariologie tvořila konfrontace P. Marie s Evou, první ženou stvořenou Bohem. Na tomto základě bylo formulováno přirovnání P. Marie k církvi – *Ecclesia* a její vztah jako Nevěsty Kristovy – *Sponsa Christi*, vycházející z textů *Písně písní*. V úzkém vztahu s prvními mariánskými dogmaty stojí i teologické téma Nanebevzetí (rozumíme tělem i duší) P. Marie po její smrti – tzv. *Koimésis*, jehož slavení je zaznamenáno v Konstantinopoli i v Římě na přelomu 6. a 7. století. Mariin oděv, který přebíral funkci společenského atributu oznamujícího sociální status svého nositele, se proměňoval v závislosti na teologickém výkladu. Rovněž je nutné mít na paměti i symbolickou a obsahovou rovinu zobrazeného oděvního prvku, např. opasek nesloužil pouze k ozdobě šatu, ale představoval jednu z podstatných mariánských relikvií potvrzujících Mariino tělesné nanebevzetí. V symbolické rovině zdůrazňoval roli P. Marie jako Nevěsty Kristovy, neboť opasek tvořil důležitou součást svatebního daru ženicha nevěstě.¹⁾ Nejstarší podoba šatu P. Marie vycházela z pozdně římského způsobu odívání, původně vyhrazeného urozeným matráonám. Mariin šat se skládal z modrého pláště *paenula* (*palla*), opatřeného kapucí ve výstřihu, dále svrchní košilovité tuniky – *stola*. Hlavu, hrud' a ramena jí zahaloval přehoz tzv. *maforium* (*maphorion*). Zpod maforia vyčnívala pokrývka hlavy na způsob čapky (*mitella*), jež zachycovala a zakrývala vlasy. K opasku býval často připevněn kousek látky tzv. *mappula*, někdy jej P. Marie drží v ruce. Tento prvek byl rovněž převzat z kostýmu římské matráony, která ho viditelně nosila jako odznak svého váženého společenského statutu. V dřívějších dobách tento malý kus jemné látky užívali římsští císaři k zahajování her. Od 5. století se na utváření úboru P. Marie odrazily vlivy ceremoniální ikonografie, nejprve Konstantinova dvora (P. Marie jako císařovna, jako královna – *Regina*), od konce 5. století sledujeme pronikání okázalosti ravennského dvora ostrogótského krále Theodoricha. Od 6. století se na utváření oděvu P. Marie projevil vliv Byzance, která dbala především na zdobnost v užití skvostných výšivek, drahokamů, perel aj. Řecká tradice naproti tomu kladla primární důraz na kvalitu materiálu, římská



Obr. 1: Panna Marie typu Regina s dítětem a anděly, „palimpsest“ nástěnná malba, asi 570, kostel Santa Maria Antiqua, Řím (převzato z: J. Snyder, *Medieval art 4th – 14th century*. Painting. Sculpture. Architecture. New York 1989, obr. 64).



Obr. 2: Císařovna Teodora se svým dvorem, mozaika, mezi 546–548, kostel San Vitale, Ravenna (převzato z: L. Kybalová, Dějiny odívání. Středověk. Praha 2001, s. 26–27).

zenými rukávy. Rukávy spodního oděvu byly až do druhé poloviny 12. století značně úzké, prozatím bez knoflíkového zapínání. Kromě chemise se v písemných pramenech objevuje i termín pro druh spodní košile – *chainse* (fr.), *camisia* (it.). Chainse představoval bohatě plisovaný a řasený oděv opatřený dlouhými rukávy. Urozená žena si oblékala i více než jednu spodní tuniku. Svrchní roucho tvořil oděv zv. *bliaud*, který byl opatřen dlouhými na konci výrazně rozšířenými a bohatě lemovanými rukávy. V Evropě jeho nošení pravděpodobně zavedla šlechta, vracející se z první křížové výpravy. Termín *bliaud* původně označoval zlatem protkávanou textilií, nejdříve dováženou z Orientu, později vyráběnou na jihu Evropy. Ve 13. století jej vystřídal svrchní šat zv. *surcot*. Ve 13. století se projevil na utváření mariánského oděvu silcí vliv byzantské kultury, zprostředkovaný křížovými výpravami. Do západního umění pronikly nové typy mariánských obrazů: P. Marie Eleúsa, Galaktotrofúsa, Blacherniótissa (P. Marie Orantka) aj.

Skladba Mariina šatu zůstala prakticky stejná po celé období středověku. Z jednotlivých dochovaných příkladů českého historického obrazového fondu by vyplývalo, že složení i vzhled mariánského kostýmního habitu byly v zásadě formovány v úzkém sevření konzervativní tradice církevního světa. Na tomto místě je však nutné upozornit na neúplnost obrazového materiálu a fragmentární stav dochování mariánských památek v českých zemích, kde byla větší část zničena během husitského ikonoklasmu. Kritika přepychu, marnivosti církve a společnosti vedla pravděpodobně k ničení mariánských obrazů napodobujících honosný oděv nobility, proto není snadné

pak na střih a délku oděvu, respektive množství látky.²⁾ Tato tři jmenovaná východiska určovala skladbu oděvu až do vrcholného středověku. Do zobrazování kostýmního habitu P. Marie se promítala móda imperiálního dvora rovněž v době vlády Karla Velikého a následně i v období otoské dynastie. Zásadní proměnu ve způsobu odívání P. Marie pozorujeme s rostoucím vlivem rytířské kultury. Od konce 11. století se francouzská romantická lyrika, která dala podnět k rozkvětu středověké hrdinské epiky tzv. „Chanson de Geste“ jako oslavy hrdinských skutků, rozvinula v dvorskou milostnou poezii, v jejímž centru stál kult ženy. Služba dámě – „Fraudienst“ našla své pokračování v tzv. „Minnedienst“. I když si církev jako významný kulturní činitel udržovala zásadní vliv na formování evropské módy, došlo v období přechodu ke dvorskému způsobu života k jistému posunu ve smyslu oslavy ideálu ženské krásy. Ženský oděv ztratil svůj neutrální zahalující charakter, nejen že byly přiznány křivky ženského těla, dokonce došlo k zdůraznění některých partií, zvláště pasu a poprsí. Světský oděv, dvorská etiketa a s ní spojený systém gest ovlivnily rovněž habitus P. Marie, která se díky rozkvétajícímu mariánskému kultu dostala do centra církevního ritu, stejně jako hradní paní stála ve středu pozornosti dvorského života. Panna Marie se stala jednou z urozených dam.³⁾

Způsob odívání vrstvením jednotlivých kusů oblečení zůstal nadále neměnný. Habitus se skládal z pláště, spodní košile *chemise/cotte* „T“ střihu s rovnými či zkosenými ramenními partiemi a do průramků vsa-

stanovit úplnou kontinuální vývojovou řadu mariánského středověkého oděvu a zmapovat uplatnění „módních“ novinek v kostýmním habitu P. Marie. Módní trendy, které se promítaly do zobrazování oděvu Bohorodičky, lze sledovat jak ve způsobu jeho nošení, aranžování a řasení draperie pláště či roušky, tak v úrovni detailů střihu, tj. tvaru a hloubky výstřihu, případně v přítomnosti některých kostýmních doplňků – např. knoflíků či opasku.

Od 14. století se začaly objevovat rozsáhlé mariánské cykly s narativními scénami. Z hlediska módy lze toto století označit jako období nebývalého rozkvětu. *Pasionál Abatyše Kunhuty, Velislavova bible, Liber depictus* představují nejen bohatě iluminované rukopisy, ale jsou i katalogem celé řady dobových módních prvků dokumentujícím nový střih šatu, visací rukávy – *pachy*, *šlojř/kruseler*, zavinovací roušky typu *gepent*, knoflíky. Dámský šat se skládal z těchto prvků: ze spodní košile *chemise*, spodního šatu *cotte*, svrchního šatu *surcot*, pláště – čtvercového či oválného střihu, spínaného sponou *Tasselmantel*. Množství látky umožňovalo vytvářet bohatý systém řasení, jak vidíme u Madony z Buchlovic (MG v Brně) či Michelské Madony (NG v Praze). Příkladem pronikání dobového ideálu krásy do mariánských zobrazení je socha Madony z Michle (NG v Praze). Vysoké jemně vypouklé čelo, velké mandlovité oči, jemný nos, drobná ústa, dlouhá šije, štíhlé prsty a bohatě kadeřené dlouhé vlasy, lemující obličej charakterizují ideál gotické krásy.

Nástupem Karla IV. na český trůn se Země koruny české dostaly do úzkého kontaktu se zeměmi západní i jižní Evropy a měly možnost se seznámit s kulturním děním, přinášejícím poznání nejnovějších trendů v odívání dvou vůdčích center na poli módy, a to Francie a Itálie. Zatímco Francie udávala spíše formu kostýmu módními střihy, Itálie představovala výhradního výrobce, a především dovozce luxusních orientálních látek, jakými bylo hedvábí, aksamit, brokát aj.

Příchodem Karlovy manželky Blanky z Valois se svým doprovodem na Pražský hrad roku 1334 byla uvedena do Prahy i poslední francouzská móda. Jak dokládá zbraslavská kronika: „*Sličným zjevem a krásou svou se zajisté zalíbila v očích všech a doufám, že se ještě zalíbí ctnostmi; přinesla s sebou ženský šat podle obyčeje svého národa a přivezla nemalou výbavu podle stavu své důstojnosti, jak vyžaduje dům královský.*“⁴⁾ Francouzský módní oděv představoval dlouhé přiléhavé šaty, kopírující linii štíhlé postavy, cípaté visící rukávy, odvážné výstřihy odhalující ramena a značnou část nader, pozvednutých přiléhajícími živůtky.⁵⁾ Takto „extravagantní“ oděv zůstal pravděpodobně vyhrazen pouze světskému stavu. Kostým P. Marie, ačkoliv ovlivněn dvorskou módou, si udržel přece jen rezervovanější ráz. Do poloviny 15. století vykazoval dámský šat tytéž rysy jako ve století minulém. Síly, které nyní uváděly do pohybu vývoj módních trendů, se postupně přesouvaly do řad měšťanů, kteří se po vzoru šlechty ambiciózně snažili o konkurenční boj v módních výstřelcích. 15. století je pak charakterizováno diferenciací kostýmního habitu na daném území. Proměnou prošel i obdivovaný vzor ženské krásy od andělsky extatického



Obr. 3: Konstantin a jeho matka Helena, slonovinový triptych, detail z pravého křídla, 10.–11. století, Berlín, Staatliche Museen (převzato z: E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*. Berlin 1980, s. 35.



Obr. 4: Zvěstování Panny Marie, detail, Evangelistář vyšehradský, kolem 1086, fol. 20v, XIV A 13, NK ČR (převzato z: A. Merhautová – P. Spunar, Kodex vyšehradský. Korunovační evangelistář prvního českého krále. Praha 2006, obrazová příloha, nestr.).

ností a nákladností však nebyla ve své podstatě příliš vynalézavá, přidržela se střihu ze 14. století, lišila se pouze v detailech, např. v hloubce výstřihu, v rozličných formách rukávů, v umístění výšky pasu, délky a v bohatosti řasení látky. Příklady pronikání této módní vlny je např. Madona z Kamenného Újezdu (AJG Hluboká), datovaná po roce 1420, či Madona z Kájova (Kájov, farní kostel sv. Panny) z 2. čtvrtiny 15. století. Plné rozvinutí burgundské módy, jehož aktivním činitelem se stalo bohaté měšťanstvo, je doloženo v bohaté nástěnné výzdobě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, vzniklé v letech 1485–1492. Spatřujeme zde celou přehlídku rozmanitě zdobených dámských rób. Šněrované živůtky či šaty s hlubokými dekolty, opatřené dlouhými vlečkami, nabírané rukávy, široké ozdobné lemy z kožešiny, turbanovité pokrývky hlavy jako různé typy *heninů*, svědčí nejen o zdomácnění burgundské „róby“, ale i o ostentativní prezentaci skrze skvostná a honosná roucha v řadách kutnohorských měšťanů. Nicméně s takto honosnou podobou šatu se na obrazech P. Marie do konce 15. století nesetkáme, její šat byl tehdy zcela oproštěn od dekorativních prvků.

Důležitý významový a symbolický prvek představovala také barevnost Mariina kostýmu. V obrazech P. Marie jako královny nebes má její roucha barvu purpurovou, pro scénu narození Krista je předepsáno roucha barvy bílé na důkaz neporušeného panenství. Při nanebevzetí, případně korunování je P. Marie oděna do roucha zlatobílého. Od 12. století přebírá mariánský oděv podobu dobových kostýmů, při zachování symbolického významu barev, některých kostýmních prvků i doplňků.

typu k ideálu oživenému vnitřním světlem.⁶⁾ Vývoj Mariina šatu zásadním způsobem poznamenala husitská reformace, na počátku vedená Janem Husem. Silný moralizující impuls reformátorského hnutí se odrazil okamžitě na způsobu dobového odívání, byly odsouzeny všechny kostýmní prvky, vyznačující se živými barvami a drahocennými ornamenty, vývoj módy a módních trendů byl prakticky zastaven. Jakkoli střih zůstal nezměněn, silueta ztratila na své lehkosti, a to důsledkem užití hrubších méně kvalitních materiálů. Některé oděvy byly zhotovovány i nadále ze vzácných a luxusních látek, ale ve většině případů se k jejich zhotovení užívaly obyčejné textilie, pravděpodobně i vinou prohlubující se ekonomické krize. Módní styl měšťanů se orientoval směrem ke střídmejším a skromnějším formám. Východiskem byl ideál prostoty prvotní apoštolské církve, kriticky bylo nahlíženo na všechny marné církevní okázalosti vzdalující křesťana od spirituálního prožitku. Výtvarná forma měla být prostá, obecně vnímatelná, čitelná. Podle Husa bylo jakékoliv okrašlování synonymem pýchy, kterou považoval za počátek každého hříchu. Vlivem reformní zbožnosti byl Mariin oděv znázorňován velmi konzervativně. K uvolnění situace a pronikání dobových módních prvků do mariánského kostýmu dochází až pod vlivem podunajské malby od 30. let 15. století. Rozhodujícím v tomto směru byl vliv nizozemské či burgundské malby propagující ars nova. Během první poloviny 15. století se na některých Madonách české provenience objevil oděv burgundského stylu. Burgundská móda, typická svou nádherou, reprezentativ-



Obr. 5: Klanění tří králů, Iniciála „S“, Lekcionář Arnolda Míšeňského, 1280–1290, fol. 60r, Univerzitní knihovna Osek 76, Praha (převzato z: R. Chadraha (ed.), *Dějiny výtvarného umění I/1*, od počátků do konce středověku. Praha 1984, s. 291



Obr. 6: Náhrobník Guty, dcery Václava II., 1297, nalezený v klášteře Na Františku, Národní muzeum, Praha (převzato z: K. Stejskal – K. Neubert, *Dějiny umění na dvoře Karla IV.*, Praha 2003, s. 20).

Specifika českých zemí

Po stručném přehledu vývoje mariánského kostýmního habitu v českých zemích v období středověku budou předmětem následující části některá specifika, která se promítla do zobrazování Mariina šatu. Jedná se především o dva motivy, které se uplatnily přibližně od poloviny 14. století, a to roušku potřísněnou Kristovou krví „*Peplum Cruentatum Beatae Mariae*“ a motiv „spadající roušky“. Primárně nelze tyto kostýmní doplňky ztotožnit s dobovými módními „novinkami“, nicméně se do jejich zobrazování promítaly vzory a střihy převzaté z reálií. Zobrazování Mariiny roušky (či pláště) potřísněné Kristovou krví, která byla podle tradice zkrápěna v okamžiku Ukřižování, kdy stála P. Marie pod křížem, úzce souvisí s konkrétní historickou událostí, kdy císař Karel IV., známý svým zájmem o svaté ostatky, které shromažďoval po celý život,⁷⁾ získal roušku do své sbírky mariánských ostatků v únoru 1354 z kostela sv. Maximina v Trevíru, kam ji údajně věnovala císařovna Helena. Tato skutečnost s nejvyšší pravděpodobností podnítila výrazný kult relikvie i její výtvarné zobrazování. Literární podklady pro ikonografii Mariiny roušky zkrápěné Kristovou krví nalezneme ve středověkém latinském spisu zvaném *Pseudo-Anselmus*, přeloženém do češtiny ve 14. století a který cituje v duchovním výkladu o P. Marii i sám Karel IV. Ikonografický motiv roušky s kapkami Kristovy krve se objevil nejprve v české malbě a později také v sochařství, kde se s ním setkáváme jak na parléřovských horizontálních pietách, tak na pietách krásného slohu a kolem roku 1400 rovněž na památkách sousedních oblastí. Olga Pujmanová již dříve prokázala starší původ tohoto motivu, kdy P. Marie nastavující roušku Kristově krvi je zobrazována již na kánonové listině s Ukřižováním v *Misálu Thessauri* (NM Praha, XVI B 12, fol. 42 b) svatovítského kanovníka Jindřicha, který vznikl někdy po roce 1330. Z deskových obrazů, které zobrazují tento motiv, je časově nejstarší Ukřižování z Vyšebrodského cyklu, následuje



Obr. 7: Detail Iniciály „S“ s Madonou, Modlitební knížka Arnošta z Pardubic, XIII C 12, okolo 1360, KNM Praha (převzato z: O. Šroňková, *Die Mode der gotischen Frau*. Praha 1955, s. 88).

deska Ukládání do hrobu Mistra Třeboňského oltáře (NG v Praze), dále je to Ukřižování z Vyššího Brodu (NG v Praze). Před rokem 1400 bylo vytvořeno v okruhu Mistra Třeboňského oltáře Ukřižování ze sv. Barbory (NG v Praze). Pujmanová dále zmiňuje i Nathanovo Ukřižování. Zastavme se ale u latinského označení, které mělo vliv na formu znázorňovaného závoje „velum, velatio“, spojovaného se symbolem Mariina neporušeného panenství „velatio virgine“, a termínu „peplum“, označující Mariánskou relikvii. Název „peplum“ se běžně objevuje v dobových latinských skladbách, do staročeštiny je překládán jako „roucha“, kterou si ženy ovinovaly hlavu. Německy se „roucha“ nazývala buď „Reise“ nebo „Schleier“. Termín „Schleier“ se záhy počestil jako „šlojjeř“. Proto i latinský název „peplum“ na konci 13. a ve 14. století se do češtiny překládá jako „šlojjeř“, šlojř. Slovem šlojř označuje Mariino „peplum cruentatum“ i Jan Rokycana (1397–1471), který se ostře vyslovoval proti rozbuřelému kultu této relikvie. Jak píše ve své postile: „*A toť bude proti všem bludným, kteří praví, že krev Kristova tekla na šlojř P. Marie, když stála pod křížem, a že mají oni díl toho šlojře krvavého.*“⁸⁾ Ve východní církvi se uctívala mariánská relikvie řecky pojmenovaná termínem „maphorion“, do češtiny přeložitelným tedy jako rouška, šlojř či šál. Tato relikvie byla uchovávána v konstantinopolském

kostele Blacherne až do jeho požáru roku 1434. Maphorion (maforium) je zobrazován jako pokrývka hlavy a ramen. Postupně se však jeho forma prodlužovala do splývavého přehozu – peleríny, až konečně vyústil do zvláštní podoby ochranného pláště, ruský zvaného „pokrov“, zobrazovaného v rámci východo-křesťanského výjevu P. Marie Ochránitelky, rozdílného však od ikonografie západní tradice. Ze zobrazení dochovaných v českém umění jasně vyplývá, že význam latinského slova „peplum“ středověcí umělci chápali rozdílně a mariánská relikvie „peplum cruentatum“ přebírala různé podoby. Jak se správně domníval Pavol Černý, je možné dát podobu Mariiny relikvie z obrazu Ukřižování Mistra Vyšebrodského cyklu do přímé souvislosti s jejím získáním panovníkem počátkem roku 1354. Na zmíněném výjevu je tato relikvie vypodobněna jako velký bílý přehoz s červenou podšívkou, podobný pláští typu *palla* – *pallium*. Není bez zajímavosti, že v Trevíru, odkud Karel IV. relikvii Mariiny roušky získal, je od 10. století uváděna rovněž mariánská relikvie pod označením pallium. Pallium v dějinách módy představuje svrchní plášť čtyřhranného střihu řeckého původu, někdy může být sepnut sponou. V období raného středověku se „pallium imperiale“, tedy purpurový plášť, stal osobním znakem císaře. Je možné vyslovit závěr, že daný výjev představuje aluzi konkrétní relikvie chované v Praze ve snaze zobrazit její původní podobu. Podoby Mariiny roušky se na ostatních obrazech liší, jejich forma odpovídá překladu latinského termínu „peplum“ jako šlojř či rouška. Zobrazování této relikvie se tedy odvíjelo z doslovného překladu, a jeho forma pak vycházela z realného tvaru konkrétního ženského kostýmního prvku. U Mistra Třeboňského oltáře vidíme již běžný závoj, na hlavě volně aranžovaný, zdobený žlutou linkou a zvlněným okrajem. Podoba „peplum cruentatum“ P. Marie z obrazu Ukřižování z Vyššího Brodu je podána na způsob dlouhého šálu, jehož zvlněné okraje rovněž lemuje linka. Konečně na scéně Ukřižování ze sv. Barbory bílá rouška mizí úplně a Kristovou krví je zkrápěn plášť, který má Marie přetažen přes hlavu. Absenci roušky lze snad také vysvětlit, že latinský termín „peplum“ označuje v českém překladu také plášť. Malíř pravděpodobně použil při znázornění relikvie tohoto významu. Motiv roušky s Kristovou krví se navrácí zpět po období husitských reforem u Mistra Rajhradského oltáře, který je na obraze Ukřižování rozšířen i na postavu stojící za P. Marií. Ve scéně Ukřižování Reininghausova oltáře (NG v Praze), Pešinou datovaného do čtvrtiny 15. století jsou Kristovou krví dokonce potřísněny čtyři postavy, kromě P. Marie ještě Maří Magdaléna pod křížem a další dvě Marie. Rozšíření motivu závoje potřísněného krví i na další osoby napovídá, že tato významová vazba byla již v době vzniku tohoto oltáře uvolněná.



Obr. 8: Madona z Michle, 40. léta 14. stol., brněnská provenience, NG Praha (převzato z: wikipedie.cz).



Obr. 9: Madona zahražanská, před 1380, Most, děkanský kostel Panny Marie (převzato z: J. Pešina, České umění gotické 1350–1420. Praha 1970, kat. 158).



Obr. 10: Ukřižování Krista z vyšebrodského cyklu, asi 1347, detail, NG Praha (převzato z: J. Pešina, Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1982, kat. 39).

Další specifický motiv, který se objevuje na Mariánských zobrazeních 14. věku, je motiv „spadající roušky“. Nošení roušky či závoje v dějinách odívání sahá svými kořeny k prastaré tradici, kdy zahalování hlavy a těla bylo známkou vysokého společenského statutu vdané ženy⁹⁾ a odznakem ctnostných mravů.¹⁰⁾ Původ tohoto kostýmního prvku byl odvozen od představy podřízení se a oddání se principu božství. Závoj měl při různých obřadech a slavnostech rovněž iniciační význam.

V sakrálních souvislostech se závoj objevuje v pohřebním ritu, kdy si na znamení žalu a bolesti Řekové i Římané zahalovali hlavu závojem. Pod vlivem řecko-římské tradice si nošení závoje udrželo svůj symbolický a náboženský význam. V prvních stoletích apoštol Pavel přikazoval všem ženám, aby si při modlitbě a vstupu do kostela zahalovaly hlavu i vlasy závojem (1 K 11, 4–6). Touha žen líbit se však dokázala toto přísné nařízení doslova přetransformovat, když dala vzniknout rozmanitým formám pokrývky hlavy a ozdob účesů. Zahalovat hlavu zůstalo předepsáno vdaným ženám a vdovám. Mladé dívky mohly i na veřejnosti vystupovat s odhalenou hlavou a volně rozpuštěnými dlouhými vlasy. V křesťanském umění spatřujeme na postavách P. Marie a svetic jak jednoduché závoje v podobě pouhého přehození, kryjícího hlavu i ramena, tak i roušky složitých tvarů tvořící rozmanité pokrývky hlavy, zhotovené z luxusních materiálů, jež se do sakrálního umění dostávaly pod vlivem dobové dvorské módy.



Obr. 11: Mistr Třeboňského oltáře, Kladení do hrobu, detail, kolem roku 1380, NG Praha (převzato z: O. Šroňková, Die Mode der gotischen Frau. Praha 1955, s. 99).



Obr. 12: Mistr Rajhradského oltáře, Ukřižování z Nových Sadů, 1420–1440, NG Praha (převzato z: wikipedia.cz).

Důsledně do konce 13. století měla pokrývka hlavy P. Marie podobu čapky převzatou z oděvu římských matron, zakrytou maforiem. Právě na počátku 14. století, přesněji okolo roku 1300 se začíná objevovat P. Marie se závojem volně aranžovaným na hlavě. Tato změna je pak patrná především v díle malíře Duccia di Buoninsegna, kdy po roce 1300 má postava P. Marie hlavu zakrytou zmíněnou čapkou a Madony mladší roku 1300 se objevují se závojem. V průběhu 14. století pod vlivem dvorské kultury rozvinul Mariin závoj do nejrůznějších podob, zhotovovaný ze vzácných materiálů. S křížovými výpravami se dostaly do módy závoje vyšíváné zlatem a stříbrem, protkávané různě barevným hedvábím. Požadavek elegance, navracející do módy jistý erotický prvek v obdivu k ženským křivkám, ovlivňoval i jejich rafinované aranžování, jak je patrné z příkladů zpodobení závoje u Madon italské provenience. V českém prostředí se s tímto jevem na dochovaných památkách 14. a 15. století prakticky nesetkáváme, zato se zde objevuje motiv „spadávající“ roušky. Motiv roušky spadávající do Mariina zátylí se výhradně objevuje na zobrazení korunovaných Madon, jak v knižní, nástěnné, deskové malbě, tak i mediu sochařství. Spojení roušky s korunou se objevuje ve francouzském knižním malířství od 13. století. Na obrazech Madony z Veverí a Madony strahovské se navíc setkáváme s motivem, kdy Ježíšek Mariinu roušku přidržuje.¹¹⁾ Na obraze Zvěstování Panny Marie od Mistra Vyšebrodského oltáře je zobrazen moment, kdy závoj zachytává či přidržuje samotná P. Marie. Skutečnost, že motiv takto aranžované roušky byl přejat z reálného způsobu nošení závoje, dokládá sochařské zpodobení Korunování P. Marie, datované okolo roku 1380, tyrolské provenience.¹²⁾ Zde má sedící P. Marie na hlavě diadém, k jehož okruží je vzadu připevněn závoj. Nasazením koruny se část čelenky se závojem posazeným na hlavě „zakryje“, a vznikne tím dojem „spadávající“ roušky. Zdá se tedy, že takto posazená rouška kromě svého symbolu panenské čistoty tvoří i doplněk pod korunu a způsob její úpravy je poplatný dobové módě. Tvrzení však nepodkládá žádný příklad dobového zobrazení světského charakteru, který by zpodobňoval tímto způsobem nasazený závoj. Za povšimnutí také stojí důraz na estetizující prvek Mariiných plavých a vlnitých vlasů. Úprava účesu akcentující vysoké čelo je rovněž přejata z dobové módy. Pro pozdní středověk v českém prostředí je pak typické v mariánském obraze časté užití řeholních roušek zvaných *wimple*, jenž se v módě objevovaly od 12. století. V tomto období však ztratily svůj módní aspekt a byly považovány za znamení cudného života.



Obr. 13: Zvěstování P. Marii, detail, Legenda sv. Hedviky, tzv. Ostrovský rukopis, 1353, Ludwigova sbírka, Cáchy (převzato z: J. Krása, České iluminované rukopisy 13.–16. století. Praha 1990, obr. 39).



Obr. 14: Korunování Panny Marie, Tyrolsko, okolo 1340 (převzato z: H. Mayrhofer – A. Miller, Maria – Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik (kat. výst.), Gemeinde Leogang, Bergbaumuseum. Salzburg 1965, kat. 53).

Závěrem lze shrnout, že habitus P. Marie můžeme rozčlenit podle podoby oděvu do tří základních typů, jednak na zobrazení, na kterých je P. Marie oděna podle východní tradice. Její šat se skládá ze spodní a svrchní tuniky, pláště typu *paenula* nebo *palla* a z byzantského čepce jako pokrývky hlavy. Z těchto zobrazení jmenujme například Madonu z iluminace z *Mater Verborum*, Madonu z Antifonáře sedleckého. Jedná-li se o zobrazení mariánské ikony, byzantské tvarosloví přejímá i skládání záhybů do „omega-lemu“ na rameni, jako u Madony od sv. Tomáše v Brně a Madony mostecké. O tom, že v českém prostředí vznikaly kopie svatolukášské Madony jako „pravé podoby“ Matky Boží, svědčí P. Marie Aracoeli z dílny Mistra Třeboňského oltáře.

Další typ v dělení představuje P. Marie, jejíž kostým byl utvářen podle dobové módy, zde pak záleželo na objednavateli. Sem patří většina mariánských zobrazení, samostatných či jako součást narativního cyklu. Módní novinky do mariánského kostýmu nejdříve pronikaly v prostředí dvorské kultury. Snaha přiblížit P. Marii, či dokonce ji ztotožnit s dobovým ideálem krásy, se projevovala nejen v módním oděvu, ale i v Mariině fyziognomickém zjevu, barvě a délce vlasů, držení těla. Celý komplex dvorských pravidel tak prostupoval mariánskou ikonografií. Na vývoj mariánského kostýmu v této skupině lze v mnoha směrech nahlížet jako na dějiny „ideální krásy“, po všech stránkách zobrazující nedostižitelný vzor ženy, matky, dívky, panovnice. K násilnému přerušení tohoto vývoje došlo vlivem husitských reforem a válek. Od počátku do poloviny 15. století se jeví mariánský kostým ve své retrospektivní povaze značně konzervativní. Tento jev je obzvláště markantní, srovnáme-li českou produkci se zahraničními památkami, kde zobrazení mariánského kostýmu sleduje poslední dobové módní trendy v odívání, užití luxusních textilií, doplňků a šperků. Jisté oživení a návrat dobového kostýmu do mariánského obrazu zaznamenáváme přibližně od poloviny 15. století. V odění P. Marie spatřujeme vliv burgundské módy, která také prošla svým vývojem. Od 70. let mizí přepásání opaskem a rukávy se rozšiřují. Bohatěji utvářený kostým nacházíme především na zobrazení ikonografického typu Assumpta, na kterém je P. Marie zobrazena jako vítězná Církev. Renesanční prvky do mariánského kostýmu pronikají jen v některých prvcích, například v účesu či látce s renesančním vzorem.

Třetí typ lze nazvat kompozitním. Na něm je šat P. Marie co do složení utvářen podle byzantských předloh, přejímá však některé dobové módní prvky, například závoj, šperk, střih pláště a dekorativní prvky. K této skupině

patří zejména obrazy Madon v polopostavě, které vznikaly od poloviny 14. století, zvláště pak ve století následujícím. Oděv zobrazený na těchto ikonách z 15. století, odvozených z typu Madony svatovítské a korunované Madony ze Svojsína, se vyznačuje menším množstvím zdobných prvků. Do této skupiny lze zařadit kopie sinajských ikon Madonu březnickou a dnes nezvěstnou „Maria de Rudnicz“. Zde byly původní ikony doplněny o plášť či přehoz, zdobený po celém povrchu dekorativními motivy, odpovídajícími tvarosloví 15. století. Z ostatních Madon jmenujme Madonu z Veveří, Madonu strahovskou, zbraslavskou, Madonu z Říma, Madonu z Diptychu z Karlsruhe. Tento typ zobrazení je svou povahou a obsahem pevně svázán s prostředím královského dvora a intelektuálním okruhem, shromážděným kolem Karlových arcibiskupů a rádců Arnošta z Pardubic, kancléře Jana ze Středy, Jana Očka z Vlašimi. Obrazy milostných Madon z 15. století jsou svým původem vázány k jedné předloze, kterou více či méně přesně kopírují.

Poznámky

- 1) *I. Fingerlin*, Gürtel des hohen und späten Mittelalters. München 1971. *I. Ferretti*, La Madonna della cintola nell'arte toscana: sviluppi di un tema iconografico, *Arte cristiana* XC, 2002, s. 411–422. *A. Miscioscia*, La cintura: un simbolo dalla pluralità di significati, in: *Insula Fulcheria: rassegna di studi, documentazione e testimonianze storiche del Cremona* XXX, 2000, s. 103–122.
- 2) Římský odkaz na utváření oděvu si udržel po celá staletí silný vliv, a to prakticky až do současnosti, kde je patrný ve skladbě liturgického oděvu.
- 3) *E. Brüggem*, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989. *P. Kesting*, Maria – frouwe: über den Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide. München 1965.
- 4) Zbraslavská kronika. *Chronicon aulae regiae*, text přeložil František Heřmanský, 2. vydání. Praha 1976, s. 396.
- 5) Dokladem vysoce módního ošacení panovnického dvora jsou sochy císaře Karla IV. a Blanky z Valois z jihozápadního pilíře Vysoké věže dómu sv. Štěpána ve Vídni, datované kolem 1360–1365. Zde je první chof Karla IV. oděna do úzkého šatu, jehož dominující dekor tvoří silný pás spuštěný na boky, stejně jako vidíme na postavě Kateřiny České, díla vzniklého asi 1359–1360 ze severního pilíře západní fasády vídeňského dómu. Obě dámské postavy mají i účesy upraveny podle módy. Zatímco Kateřina má na hlavě tzv. kruseler, Blanka má spletené copy po stranách stočené a přichycené pod závojem s korunou zdobenou florální motivy.
- 6) I nadále jsou obdivovány jemné rysy obličejů a postavy, ale pozornost se obrací na vybranost pohybu, jemné způsoby chování, na něžnou sladkost výrazu a také na morální vlastnosti, mezi nimiž se objevuje nový prvek, a to smysl pro humor. Takto Lorenzo Medici popsal svůj ideál: „*Její sličnost byla zázračná, krásná a patřičné velikosti. Barva její pleti bílá – ne však mrtvolně, jasná – ne však nápadně; vzhled vážný – ne však pyšný, sladký a líbezný bez lehkomyšlnosti či jiné neřesti; pohled očí živý – ne bloudivý, bez známky ješitnosti či podlosti; celé tělo samý dokonalý tvar, jenž mezi jinými se projevoval svou důstojností, při chůzi či při tanci ve všech pohybech elegantní a půvabné; a ruce nad všechny nejkrásnější, které kdy příroda stvořila.*“ cit. R. Levi Pissetzky, *Storia del costume in Italia: Il Trecento, Il Quattrocento*, sv. II. Milano 1964, s. 227.
- 7) Z mariánských relikvií, které se Karlovi IV. podařilo získat a které byly uchovány během jeho vlády v Praze, lze jmenovat části opasku získané z metropolitního kostela v Augšpurku a z kláštera ve Weisenbergu, dále pak relikvii Mariina mléka, které císaři věnoval klášter Augia Regia u Kostnice. V seznámech chrámového pokladu pražské katedrály sv. Víta je zapsána rovněž

palma, pektoral, vlasy, loktuše a košile. Karlovi IV. se podařilo prakticky sestavit téměř úplný katalog tehdy známých mariánských relikvií. Roku 1350 si vyprosil na papeži Klimentovi VI., aby směl všechny ostatky každoročně vystavovat při veřejné adoraci, a proto s pomocí povolaných teologů vypracoval pro zamýšlené ostensio zvláštní liturgický řád. - *P. Černý*, Karel IV. a některé zvláštnosti mariánské ikonografie, in: Jaroslav V. Polc (ed.), *Otec Vlasti 1316–1378*. Velehrad 1980, s. 89, 91.

- 8) *O. Pujmanová*, Madona Aracoeli a Veraicon v Praze, *Umění* XL, 1992, s. 260.
- 9) Zmínky o nošení závoje nalezneme na Východě od 2. tisíciletí před Kristem. Starý zákon předepisoval nevěstám zahalit hlavu do závoje. Prorok Ezechiel popisuje „zázračnou roušku“ (*Zauberschleier*) (Ez 13, 18–21).
- 10) Důvody zahalování římských dobře společensky postavených žen, někteří badatelé spatřují v eliminaci nebezpečí manželské nevěry, které mělo vést k kudrzení „čistě“ pokrevní linie manžela rodu. V římské kultuře nebyly motivy zahalování náboženské povahy, ale na bázi normy, která matrárnám předepisovala zahalit hlavu do lemu pláště při vystoupení na veřejnosti.
- 11) Toto gesto bývá interpretováno jako odkaz na Mariinu neposkvrněného početí.
- 12) *H. Mayrhofer* – *A. Miller*, Maria – Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik, (kat. výst.), Gemeinde Leogang, Bergbaumuseum. Salzburg 1965.

Literatura

Články v časopisech a sbornících

- Hrbáčová, J.* 2002: Zobrazení čelenek v české deskové malbě 14. století, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte: sborník k počtě Ivo Hlobila*. Praha, s. 149–156.
- Hrbáčová, J.* 1999: Královské koruny v české deskové malbě od poloviny 14. století do poloviny 15. století, *Umění* 47, s. 446–452.
- Kořán, I.* 2002: Gothic Madonnas of Mercy in Bohemia and Poland, *Biuletyn historii sztuki* LXIV, s. 57–73.
- Kořán, I.* – *Jakubowski, Z.* 1973: Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově, *Umění* 24, s. 218–242.
- Miscioscia, A.* 2000: La cintura: un simbolo dalla pluralità di significati, in: *Insula Fulcheria: rassegna di studi, documentazione e testimonianze storiche del Cremona* XXX, s. 103–122.
- Sureda, J.* 2000: La bellezza e il significato delle immagini nell'epoca delle crociate, in: R. Cassanelli (ed.), *Il Mediterraneo e l'arte nel Medioevo*. Milano, s. 257–301.
- Štěpánová, I.* 1976: Příspěvek k typologii součástek středověkého

oděvu, in: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 2, studia Ethnographica III, s. 9–22.

Stejskal, K. 2000: *Ikonoklasmus českého středověku a jeho limity, Umění* 4, s. 206–217.

Monografie, sborníky

Bartoli, L. 1998: *Lessico di simbologia mariana*. Padova.

Bäumer, R. – Scheffczyk, L. 1988–1994 *edd.*: *Marienlexikon*. Institutum Marianum Regensburg, sv. 1–6, St. Ottilien.

Boehn, M. von 1925: *Menschen und Mode im Mittelalter*. München.

Bönsch, A. 2001: *Formengeschichte europäischer Kleidung*. Wien.

Boucher, F. 1965: *Histoire du costume en occident de l'antiquité a nos jours*. Paris.

Brost, H. 1984: *Kunst und Mode: eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute*. Stuttgart.

Brüggen, E. 1989: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Heidelberg.

Čechová, A. L. – Halíková, A. 2004: *Dějiny odívání. Krajky, výšivky, stuhy, prýmky*. Praha.

Davenport, M. 1968: *The book of costume*, sv. I. New York.

Delius, W. 1963: *Geschichte der Marienverehrung*. München – Basel.

Eco, U. 2005: *Dějiny krásy*. Praha.

Fingelin, I. 1971: *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*. München.

Giorgetti, C. 1992: *Manuale di Storia del costume e della Moda*. Firenze.

Hansen, H. H. 1997: *Storia della costume*. Torino.

Korevaar Hessling, E. H. 1938: *Dien Entwicklung des Madonnentypus in der bildende Kunst*. Berlin.

Küknel, H. 1992 *ed.*: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung: vom*

Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter. Stuttgart.

Kýbalová, L. 2001: *Dějiny odívání. Středověk*. Praha.

Kýbalová, L. – Herbenová, O. – Lamarová, M. 1973: *Obrazová encyklopedie módy*. Praha.

Lehnart, U. 2001: *Kleidung und Waffen der Früh- und Hochgotik 1150–1320*. Wald-Michelbach.

Lehnart, U. 2000: *Kleidung und Waffen der Spätgotik, Teil I 1320–1370*. Wald – Michelbach.

Lehnart, U. 2003: *Kleidung und Waffen der Spätgotik, Teil II 1370–1420*. Wald – Michelbach.

Lehnart, U. 2004: *Kleidung und Waffen der Spätgotik, Teil III 1420–1480*. Wald – Michelbach.

Levi Pissetzky, R. 1964: *Storia del costume in Italia*, sv. I. Milano.

Levi Pissetzky, R. 1964: *Storia del costume in Italia: Il Trecento, Il Quattrocento*, sv. II. Milano.

Loschek, I. 1987: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. Stuttgart.

Peacock, J. 1991: *Storia illustrata del costume*. Milano.

Racinet, A. 1990: *Enciclopedia storica del costume*. Roma.

Schiller, G. 1980: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, sv. 4, 2 – Maria. Kassel.

Spunar, P. 1985: *Kultura českého středověku*. Praha.

Špičková, J. 1997: *Zobrazení královských korun v české deskové malbě lucemburské doby*. Nepublikovaná diplomová práce na Katedře teorie a dějin výtvarných umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Olomouc.

Šroňková, O. 1955: *Die Mode der gotischen Frau*. Praha.

Thiel, E. 1980: *Geschichte des Kostüms*. Berlin.

Verdon, T. 2004: *Madonna nell'arte europea*. Milano.

Zibrt, Č. 1892: *Dějiny kroje v českých zemích. Od dob nejstarších až po války husitské I*. Praha.

The forms of Virgin Mary clothing in visual arts during the Medieval era and its specifics in the lands of Bohemia

This article examines the history of medieval clothing of Virgin Mary at the art of painting and sculpture in the Kingdom of Bohemia during the Middle Ages. The study aims to illustrate the line of development of Marian costume from 11th till the late 15th century in the Bohemia with its specific issues. The thesis is divided into several parts, in the first part deals with the description of woman's medieval costume, which was usually worn by Virgin Mary. With this task is connected the problematic of the influence of the royal court fashion and of the courtesy style. At the same time the study tries to examine the symbolic meanings of the some parts of Marian clothes and accessories – for example the belt, wimple according to the Mariology.

The second part consists of particularities which appear in Marian representations in Bohemian and Moravian lands especially during the 14th century. There are mentioned two of them, first is the cloak covering Mary's head stained by Christ's blood and the second one is the Mary's "falling veil". The research is based on selection and detailed description of single examples and its historical background.

Translation by L. Hradilová

Figurální malba doby lucemburské jako pramen pro dějiny odívání

Ivana Bláhová

Pro dějiny odívání existují tři základní typy pramenů, a to prameny hmotné, písemné a vizuální. Hmotnými prameny mohou být vzácné textilní pozůstatky samotných oděvů, jejich součástí či doplňků, ale také nejružnější pomůcky, které sloužily k jejich výrobě: od těch drobných jako jsou jehly či špendlíky, až po ty velké jako je třeba tkalcovský stav. Archeologickými textiliemi se na konferenci podrobně zabývaly M. Bravermanová a H. Březinová.¹⁾ Zde lze jen poznamenat, že při zkoumání těchto vzácných pozůstatků je vždy třeba vnímat každý tento relikt jako vzorek, jednotlivinu. Neboť textil snadno podléhá zubu času a tyto hmotné textilní prameny jsou velkou vzácností. Převáděno do metodologie, jedná se o statisticky nevýznamné množství, na jehož základě nelze postulovat obecné závěry. Dochovaný oděv či jeho součást nám tedy poskytují informace o látce, způsobu šití, podobě a úpravě oděvu vždy právě tohoto jednoho konkrétního kusu (případně o jeho konkrétním nositeli).

Písemných pramenů oproti tomu máme nepoměrně více. Zmínky o oděvech můžeme nalézt třeba v lyrických básních. Pro studium sémiotické funkce oděvu je velmi zajímavá kupříkladu staročeská báseň *Barvy všecky*, která popisuje údajné vlastnosti barev, respektive jejich symbolické významy.²⁾ Například modrá barva je zde vysoce ceněna pro svou stálost, což ji činí vhodnou pro oděv samotného krále. Epické básně zase líčí nádheru a honosnost šatu svých hrdinů, například *Vévoda Arnošt* obdivuje zlatou suknicí pána pohádkového hradu a sám od něj dostává hedvábnou košili.³⁾ Kroniky a mravoučné traktáty naopak kritizují novou módu, nad níž „*staří a rozumní lidé se diví a smějí*“. Takovou pasáž nacházíme ve Zbraslavské kronice Petra Žitavského a opsal ji od něj také František Pražský.⁴⁾ Velmi přínosnými písemnými prameny pro dějiny odívání pak mohou být také oděvní pořádky (v českém prostředí jsou známa pouze synodální usnesení a arcibiskupská nařízení týkající se oděvů kněží). Těm je zde vyčítáno a zakazováno například nošení nevhodných módních přiléhavých šachovaných nohavic či zarůstání a zakrývání tonzur.⁵⁾ Dále



Obr. 1: Samson a Dalila; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bible Václava IV., 80./90. léta 14. století, svazek II., fol. 21r (převzato z faksimile: viz pozn. 13).



Obr. 2: Zmrtvýchvstání – detail; Národní galerie v Praze, Vyšebrodský oltář, před rokem 1350 (viz pozn. 19).

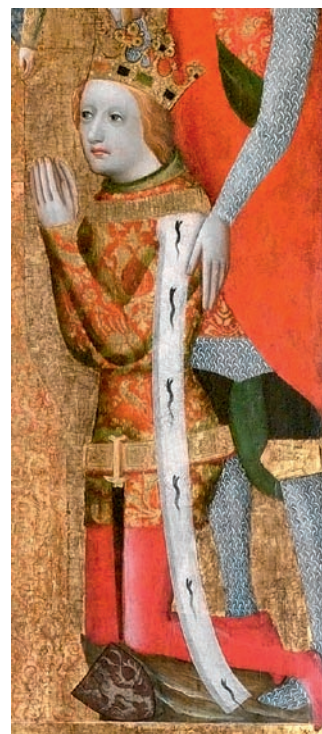
sem patří testamenty, inventáře a podobné prameny právní platnosti. Ty se však začínají hojněji vyskytovat až od 15. století.

Kde pak jsou limity písemných pramenů? Především ve sdílnosti: prameny zmiňují název oděvu, názvy některých jeho součástí, nezřídka připojí i hodnotící kritérium – oděv je nádherný, protože je zlatý nebo vykládaný drahokamy; šat je hříšný, protože je příliš těsný a podobně. Dočíst se můžeme také, komu jaký typ oděvu přináležel a pro koho je naopak jeho nošení nevhodné. Vzpomeňme zde například kárající dopis papeže Klimenta VI., adresovaný Karlu IV. z roku 1351, v němž je římskému a českému králi domlouváno, aby odložil příliš krátké a těsné oděvy a nosil dlouhé róby hodné své důstojnosti.⁶⁾ Při popisu se však písemné prameny často omezí jen na barvu a materiál, z něhož je oděv ušit.

Bližší představu o podobě a způsobu nošení oděvu nám tedy musí poskytnout prameny vizuální. K těm nepatří jen malba, ale také sochy, plastiky a reliéfy, kachle, výšivky, vitraje, tkané figurální motivy i výrobky uměleckého řemesla.



Obr. 4: Zmrtvýchvstání – detail; Národní galerie v Praze, Třeboňský oltář, kolem roku 1380 (viz pozn. 21).



Obr. 3: Václav IV.; Národní galerie v Praze, Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, před rokem 1371 (viz pozn. 20).

Na tomto místě se však, jak již název napovídá, budeme nejvíce zabývat malbou, a to postupně nejprve tou deskovou, poté malbou nástěnnou a nakonec malbou knižní. Co však mají všechny tyto typy figurálních maleb společné, je to, že se jedná o názorné, dvourozměrné a často také barevné vizuální zpodobnění oděvu a jeho nositele. Malba (podobně jako další vizuální prameny) kromě samotné podoby oblečení může prozradit také způsob nošení některých oděvů či jejich doplňků. Jako příklad si vezmeme dlouhý cíp kápě, někdy zastrčený za opasek či omotaný kolem temene hlavy, aby nepřekážel.

Zobrazovanou postavu nám však malba nepředstaví ze všech stran, smíme si ji prohlédnout jen z jednoho úhlu a v jedné pozici, a to většinou zepředu či z profilu, málokdy je nám dovoleno spatřit záda postavy. Kvůli těmto faktorům nemůžeme například zjistit, zda bylo přiléhavosti oděvu (který se nespínal knoflíky či nešněroval vpředu) dosaženo šněrováním vzadu.



Obr. 5: Klanění tří králů; Slavětín u Loun, Kostel svatého Jakuba Většího, poslední čtvrtina 14. století (viz pozn. 23).

Výjimkou jsou zde cykly maleb, které zachycují celý příběh, v němž se tytéž postavy ve stejných oděvech objevují opakovaně, a dávají nám tak možnost prohlédnout si je z více stran. Nahlédnout však ve většině případů můžeme pouze svrchní oděv. Spodní vrstvu pak domýšlíme z náznaků – rukáv či lem sukně spodního oděvu jiné barvy než oděv svrchní – to jsou indicie, které nám k tomu malíři ponechávají. Pokud pak malíř zpodobňuje postavu oděnou pouze do šatu či prádla spodního, pak nám zas k celkovému kompletu (dnes bychom řekli „outfitu“) chybějí vrstvy svrchní. Stejně tak nám malba neprozradí materiál, z něhož je oděv ušit. Můžeme jen intuitivně odvozovat, zda se jedná o látku hrubou či jemnou, lehkou či těžkou a podobně (nejvíce může napovědět desková malba, která umí nejlépe postihnout detail, jak si ještě ukážeme). Jakýsi katalog české gotické malby přinesl již na konci třicátých let Antonín Matějček,⁷⁾ podobně pak v sedmdesátých letech Jaroslav Pešina⁸⁾ a Albert Kuttal.⁹⁾ Ze současných autorů, zabývajících se českou gotickou malbou, jmenujme zejména Jana Royta¹⁰⁾ a Milenu Bartlovou.¹¹⁾

Tak jako vždy při interpretaci jakýchkoliv pramenů je třeba i malbu vnímat v širokém



Obr. 6: Ostatková scéna; Karlštejn, kostel Panny Marie, kolem roku 1357 (viz pozn. 24).



Obr. 7: Svatojiřská legenda; Jindřichův Hradec, gotický palác, 1338 (viz pozn. 25).



Obr. 8: Zasnoubení rytíře s nevěstou; Národní knihovna ČR, Pasionál abatyše Kunhuty, signatura XIV.A.17, 1313–1321, fol. 3v. (viz pozn. 26).



Obr. 9: Sára v domě faraónově; Národní knihovna ČR, Velislavova bible, signatura XXIII.C.124., 1335–1345, fol. 13r (viz pozn. 27).

kontextu jejího vzniku. Kdo ji maloval, na čí objednávku, pro koho, pro jaké místo a pro jaký účel – to vše se může do podoby obrazu promítnout.

Pro schopnost správné interpretace díla, postav a oděvů na něm znázorněných je samozřejmostí nutnost znalosti ikonografie. Metodu ikonografické analýzy obrazových pramenů ve svém díle popsal Erwin Panofsky¹²⁾ a spočívá v trojfázovém čtení obrazu. V první fázi je třeba rozeznat základní motiv díla (*paní sedí na lavici, pán jí usnul v klíně a ona mu stříhá dlouhé vlasy*), ve druhé hledáme konvenční význam, tedy poznáme ikonografický námět (*jsou to starozákonní Dalila a Samson*). Ve třetí fázi – vztaženo na dějiny módy a odívání – je nutno zkoumat, do jaké míry je vyobrazená postava, její oděv a doplňky v souladu s kontextem díla a dobovou skutečností (*Samson má vlasy delší než ostatní zobrazovaní muži – jsou jeho atributem, jeho oděv je modrý, což může symbolizovat věrnost ve víře, Dalila jakožto lstivá a proradná hřišnice má šat červený, její hřišnost je podtržena hloubkou výstřihu, ale neznamená to, že ženy chodí v červeném a muži v modrém*).¹³⁾

V případě čerpání z obrazových pramenů také vyvstává otázka, nakolik podoba zobrazovaných objektů odpovídá soudobé realitě. Mnoho předmětů či postav na sebe váže symbolický význam. Nežádá však týž objekt, který v jednom případě slouží jako znak, jím v jiném případě není a význam se za ním neskrývá. Například ne vždy je třeba interpretovat význam barvy (jako v případě Samsona a Dalily), mnohdy ji malíř volil na základě estetického citění či použil tu barvu, kterou měl právě rozmíchanou.

To, že zobrazované objekty či postavy jsou znakem, a mají tedy symbolický význam, však samo o sobě neznamená, že by jejich podoba nemohla odpovídat realitě. Pierre Francastel¹⁴⁾ rozděluje zobrazované objekty na *předměty figurativní*, které nesou symbolický význam, a *předměty materiální*, jež jsou obrazem reality. Z *materiálních předmětů* se přisouzením významu mohou stát *předměty figurativní*. A naopak *figurativní předměty* získávají podobu *předmětů materiálních*.¹⁵⁾ Zobrazené *figurativní předměty* nemusejí realitě odpovídat přesně, neboť



Obr. 10: Václav IV.; Bible Václava IV., svazek I., fol. 166r (převzato z faksimile, viz pozn. 32).



Obr. 11: Lazebnice; Bible Václava IV., sv. II., fol. 108r (převzato z faksimile, viz pozn. 32).

„obraz není duplikátem smyslově vnímané skutečnosti.“¹⁶⁾ Vždy však splňují určitou míru pravděpodobnosti.¹⁷⁾ Z toho pro nás vyplývá, že oděvy zobrazené v malbě sice pravděpodobně nemají podobu reálnou, ale určitě alespoň realistickou. Jinak řečeno: vyobrazený šat není portrétem konkrétního oděvu konkrétní osoby, nicméně je inspirováno skutečností a opravdu takto podobně mohlo vypadat. Nejsou-li tedy vyobrazené šaty skutečné, jsou alespoň pravděpodobné.

Zobrazování formou kresby či malby je pak také vždy interpretací určité skutečnosti či představy, na níž se podílí kromě umělce i zadavatel. Historik pak s odstupem mnoha staletí interpretuje právě onu interpretaci. Opět tedy narážíme na problém míry autenticity zobrazeného oblečení. O vícestupňové interpretaci podrobněji píše Umberto Eco v knize *O zrcadlech a jiné eseje*.¹⁸⁾

Nyní se podrobněji podíváme na jednotlivé typy maleb, nejprve na malbu deskovou. Ta dokáže nejlépe postihnout detail, což je pro dějiny odívání vskutku důležitým faktorem. Může prozradit vzor látky, dokonce někdy naznačí i její materiál (například látku s vlasem) nebo detail podoby přezky a nákončí opasku, knoflíků, způsobu připevnění zbraní či váčků a podobně. Náměty obrazů na deskách jsou pak vždy náboženské (ať už přímo biblické, apokryfní či legendistické), neboť jsou určeny pro kostel. O to více bývají protkány symbolikou. Ve srovnání s oběma dalšími typy maleb těch deskových není pro dané období a prostředí příliš mnoho, jejich kvalita je však velmi vysoká.

Přesto se nemůžeme zabývat každou dochovanou deskovou malbou, na to zde není prostor, ale za všechny vyberme jen tři příklady, které mohou být pro dějiny odívání zajímavé. Imenujme tak například jedno z nejvýznačnějších děl české gotické malby, Vyšebrodský oltář. Ve výjevu Zmrtvýchvstání nás například upoutá postava anděla, která není vyobrazena ani „bezpohlavně“, ani jako mladík (což je běžnější), ale jako mladá dívka v historizujících šatech se širokým ozdobným pásem nad skutečnou úroveň pasu.¹⁹⁾ S nezvyklým zobrazením módního oděvu v deskové malbě se setkáme na Votivní desce Jana Očka z Vlašimi.²⁰⁾ Mladý Václav IV. zde obléká velmi krátkou přiléhavou suknicí s úzkými rukávy končícími až za hranici zápěstí, s hermelínovými pachy splývajícími z ramen. Mladíkovy boky obepíná široký ozdobný opasek, za nímž je upevněna falická dyka. Nohy mladého krále halí červené přiléhavé punčochy se všítymi podrážkami. Z dalšího vynikajícího cyklu, Třeboňského

oltáře, upozorněme alespoň na vojáka, marně střežícího Kristův hrob z výjevu Zmrtvýchvstání.²¹⁾ Voják v popředí vlevo má například zvláštním způsobem upevněnou dýku, další zajímavostí jeho výstroje je pak hledí přílby. Tento typ se podle tvaru nazývá rybí kost a nezobrazuje jej žádný jiný pramen české provenience.

Oproti malbě deskové se maleb nástěnných dochovalo více. Oba tyto typy maleb spolu úzce souvisejí, neboť deskovou i nástěnnou malbu často tvořil tentýž umělec. Na rozdíl od malby deskové může být námětem nástěnné malby i světské téma, neboť nástěnné malby nenacházíme jen v kostelech či kláštorech, ale také na hradech, tvrzích i v městských palácích a měšťanských domech. Problém tak netkví v kvantitě, ale v kvalitě dochování. Řada z nich je dnes již jen špatně čitelná nebo fragmentární.

V ikonografické analýze tak může být problematická již první fáze rozpoznání motivu díla. Některé z těch „šťastnějších“ nástěnných maleb se již dočkaly svého restaurování. Zde však hrozí další potíž. Bylo-li dílo v průběhu staletí někdy i vícekrát obnovováno, mohlo dojít k jeho zkreslení, ke špatné interpretaci některých částí.²²⁾ Příkladem v minulosti nešťastně restaurovaných a zkreslených nástěnných maleb mohou být ty, které zdobí stěny kostela svatého Jakuba Většího ve Slavětíně. K podivnému zkreslení jistě došlo například ve scéně Klanění tří králů.²³⁾ Červený plášť s pachy vlevo stojícího krále původně tyto visuté rukávy takřka jistě neměl. Jde tedy zřejmě o dezinterpretaci nařaseného pláště snad v kombinaci s pachy, náležejícími ke spodní vrstvě oděvu. Podobně jak to obléká kyperský král Petr Luisignan na známé ostatkové scéně z kostela Panny Marie na Karlštejně.²⁴⁾ Samozřejmě i mezi nástěnnými malbami nalézáme řadu velmi kvalitních uměleckých děl. A nenacházejí se všechny jen na zmiňovaném Karlštejně. Pro jeden příklad unikátní malby se vydejme na jihovýchod Čech, konkrétně do gotického paláce jindřichohradeckého hradu. Cyklus znázorňující legendu o svatém Jiří představuje první malířský celek s církevním obsahem užitý při výzdobě světských prostor.²⁵⁾ Spatřujeme zde rytíře v kroužkové zbroji a v dlouhém varkoči se znakem na hrudi a princeznu oděnou do červených šatů, zeleného surcote a modrošedého pláště s ozdobnou sponou.

Posledním typem malby, avšak nikoliv co do významu, je malba knižní, která má opět svá specifika. Oproti malbě deskové a nástěnné, které jsou určeny širšímu obecnému, je malba knižní záležitostí poněkud více soukromou. Další a mnohem zásadnější rozdíl tkví ve velikosti. Iluminace, ať už jde o miniatury přímo v textu nebo o malby v bordurách, dosahují rozměru jen několika centimetrů čtverečních. Nemohou tedy zachycovat drobné detaily jako vzor látky či způsob zapínání bot. Jedná-li se o miniatury v zrcadle textu, námět a obsah iluminací logicky vychází z textu, jež doprovázejí, a mnohdy jako by se snažily děj psaného příběhu převyprávět. Mnohem rozvolněnější malby pak nacházíme v bordurách, které zrcadlo textu lemují. Setkáme se tu s nestvůrami, divými lidmi a nejrůznějšími dalšími figurkami, které jsou v nějaké vzájemné interakci, nejčastěji spolu bojují. Nicméně i iluminace v bordurách bývají protkány symbolikou odkazující jak k textu, tak například k člověku, pro nějž byla daná kniha vyrobena. Knižní malba je poměrně hojným pramenem, učiňme však na zbývajícím prostoru opět jen tři zastávky u některých z těch nejvýznamnějších.



Obr. 12: Narození Samsonovo, Narození Samuelovo; Bible Václava IV., svazek II., fol. 17v; Tamtéž, svazek II., fol. 34r (převzato z faksimile, viz pozn. 32).

Nejprve nahlédneme na stránky Pasionálu abatyše Kunhuty, abychom si zde povšimli jakési unisex módy počátku 14. století,²⁶⁾ kdy princ i princezna oblékají takřka stejný oděv. Princova suknice je jen o málo kratší než ta princeznina. Jeho hlavu pak pokrývá věnec květin. Hlavním znamením, podle něž zde rozeznáme muže od ženy, jsou tak princovy kratší vlasy.

Druhou naší zastávkou na naší expresní cestě po iluminovaných rukopisech bude Velislavova bible. Tato na počet iluminací přebohatá obrázková bible je zajímavá hned v několika ohledech. Setkáváme se zde s historizací, kdy malíř obléká některé biblické postavy do románských oděvů s širokými lemy kolem rukávů, výstřihů a rozparků. Zároveň se zde v českém prostředí naposled setkáváme s mužskou variantou svrchníku surcote – zřejmě též v rámci historizace. Na stránkách téhož kodexu, dokonce ve stejných biblických knihách pak nacházíme i postavy oblečené dle nejnovější módy. Vidíme zde dámy v surcotech s průramky hlubokými, sahajícími až k bokům a s hlavami zahalenými do velmi módního škrobeného šlojře typu kruseler.²⁷⁾

Bezesporu nejbohatším a nejvýznamnějším českým iluminovaným rukopisem z období vlády Lucemburků pak je Bible Václava IV., dnes uchovávaná v Rakouské národní knihovně. Dnes ji tvoří šest svazků, na jejichž stránkách nalezneme celkem více než 650 iluminací, které zachycují lidi všech vrstev společnosti v nejrůznějších situacích. Jde tedy svého druhu o nejkompletnější sondu do odívání středověké společnosti. Přesto však zůstává opředena řadou otazníků. Problému datace tohoto iluminovaného rukopisu se věnovala Hana Hlaváčková, která jej nyní posouvá již do 80. let 14. století.²⁸⁾ Právě Bible Václava IV. je oním manuskriptem, jehož iluminace v bordurách jsou protkány jen těžko uchopitelnou symbolikou, která je úzce svázána zejména s osobou samotného krále, ale i s textem, jež doprovází. Pavučinu symbolů jako jsou diví muži, postava muže uvězněného v písmenech W a E, lazebnice a ledňáčka úspěšně rozplétali Josef Krása a Hana Hlaváčková.²⁹⁾

Pro dějiny odívání je pak zajímavé sledovat rozdílnost oděvů různých vrstev společnosti či různé starých postav či kochat se módními výstřelky krále Václava,³⁰⁾ jenž tu bývá spodobněn v těsných kabátcích, někdy vycpávaných na hrudi, v pestrobarevných přiléhavých punčochách s dlouhými špičkami i v lázni svlečeného do pouhých hací. A právě lázeň a sličné lazebnice jsou tím, co na tomto kodexu (a dalších z Václavovy knihovny) zajímá badatele nejvíce. Typická košílka lazebnic postrádá dosud běžné rukávy a má pouze úzká ramínka, nejčastěji má bílou barvu, typickou pro spodní prádlo, jímž zřejmě také byla.³¹⁾ To, že se pravděpodobně jedná o původně spodní a noční prádlo dokládají také dvě scény z porodu Samsona a Samuela, v nichž obě matky oblékají právě takové košílky s úzkými ramínky.³²⁾

Proletli jsme tedy vybranými malbami, které zobrazují lidi a jejich oděvy a které vznikly v době vlády Lucemburků nad českým královstvím. Ukázali jsme si, čím mohou být pro dějiny odívání zajímavé a přínosné a neopomněli jsme zdůraznit, že je třeba je vždy posuzovat v širokém kontextu doby a společnosti.

Poznámky

- 1) Z jejich prací např.: *Nina Bažantová – Milena Bravermanová – Alena Samohýlová*, Korunovační roucha českých panovníků, *Umění* 42/1994, s. 288–307; *Milena Bravermanová*, Historický textil na Pražském hradě, *Zprávy památkové péče* II. 65/2005, s. 113–125; *Milena Bravermanová*, Pohřební oděv Jana Zhořeleckého z královské hrobky v katedrále sv. Víta na Pražském hradě, *Archaeologia historica* 31/2006, s. 403–412; *Milena Bravermanová*, Pohřební roucho Karla IV. z královské krypty v katedrále sv. Víta, *Archaeologia historica* 30/2005, s. 471–496; *Milena Bravermanová – Michal Lutovský*, Hroby, hrobky a pohřebiště českých knížat a králů. Praha: Libri 2001.
- 2) *Jan Lehár*, Česká středověká lyrika. Praha: Vyšehrad 1990, s. 243.
- 3) *Eduard Petřů – Dagmar Marečková* (ed.), Rytířské srdce majíce. Česká rytířská epika 14. století. Praha: Odeon 1984, s. 107.
- 4) *František Heřmanský – Zdeněk Fiala* (ed.), Kronika zbraslavská.

Chronicon Aulae Regiae. Praha: Melantrich 1952, s. 660–661; *Marie Bláhová a kol.* (ed.), *Kroniky doby Karla IV.* Praha: Svoboda 1987, s. 107.

- 5) *Čeněk Zíbrt*, Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské. Praha 1892, s. 296, 301, 303, 312, 320, 323, 331.
- 6) „Dovzdělali jsme se..., že ty svými šaty, které nosíš příliš krátké a těsné, nezachováš onu vážnost, kterou vyžaduje vrchol důstojnosti císařské a že se proti slušnosti této důstojnosti účastníš klání a turnajů. Nad tím jsme se my, kteří z otcovské lásky toužíme po rozmnožení tvé cti, podivili a důrazně tvou jasnost žádáme, abys v budoucnosti nosil oděv volný a dlouhý, který prozrazuje zralost...“, převzato z: *František Heřmanský* (ed.), Čtení o Karlu IV. a jeho době. Praha: Melantrich 1958, s. 168–169.
- 7) *Antonín Matějček*, Česká malba gotická. Praha: Melantrich 1938.
- 8) *Jaroslav Pešina*, Česká gotická desková malba. Praha: Odeon 1976.

- 9) Albert Kutal, České gotické umění. Praha: Obelisk 1972.
- 10) Zejména: Jan Royt, Středověké malířství v Čechách. Praha: Karolinum 2002.
- 11) Zejména: Milena Bartlová, Poctivé obrazy. Praha: Argo 2000.
- 12) Erwin Panofsky, Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon 1981, s. 33–51.
- 13) Srov. obr. 1. Samson a Dalila; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Codex 2759–2764 (dále jen *Bible Václava IV.*), datace sporná 80./90. léta 14. století, svazek II., fol. 21r (převzato z faksimile: Horst Appuhn (ed.), *Wenzelsbibel: König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel I–VIII*, Dortmund 1990).
- 14) Pierre Francastel, Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století. Praha: Odeon 1984.
- 15) Tamtéž, s. 57.
- 16) Tamtéž, s. 48.
- 17) Tamtéž, s. 179.
- 18) Umberto Eco, O zrcadlech a jiné eseje. Praha: Mladá fronta 2002, s. 428.
- 19) Srov. obr. 2, Zmrtvýchvstání – detail; Národní galerie v Praze, Vyšebrodský oltář, před rokem 1350 volně dostupné na https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Meister_von_Hohenfurth_001.jpg.
- 20) Srov. obr. 3: Václav IV; Národní galerie v Praze, Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, před rokem 1371 (volně dostupné na https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Votivni_obraz_Ocko_-_Vaclav_IV.jpg).
- 21) Srov. obr. 4: Zmrtvýchvstání – detail; Národní galerie v Praze, Třeboňský oltář, kolem roku 1380 (volně dostupné na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Wittingauer_Altars_-_Auferstehung_Detail.jpg).
- 22) Jan Royt, Restaurování nástěnných maleb. Historik umění a restaurování, 2008; <http://www.mc-galerie.cz/restauratori/clanky/restaurovani-nastennych-maleb-historik-umeni-a-restaurator.html> [22. 1. 2012]
- 23) Srov. obr. 5: Klanění tří králů; Slavětín u Loun, Kostel svatého Jakuba Většího, poslední čtvrtina 14. století (volně dostupné na [http://www.proglas.cz/fotogalerie/fotogalerie.html?galleryID=226#prettyPhoto\[gal\]/6/](http://www.proglas.cz/fotogalerie/fotogalerie.html?galleryID=226#prettyPhoto[gal]/6/)).
- 24) Srov. obr. 6: Ostatková scéna; Karlštejn, kostel Panny Marie, kolem roku 1357 (převzato z <http://www.hradkarlstejn.cz>).
- 25) Srov. obr. 7: Svatojiřská legenda; Jindřichův Hradec, gotický palác, 1338 (převzato z <http://www.zamek-jindrichuvhradec.eu/zajimavosti/legenda-sv-jiri/>).
- 26) Srov. obr. 8: Zasnoubení rytíře s nevěstou; Národní knihovna ČR, Pasionál abatyše Kunhut, signatura XIV.A.17, 1313–1321, fol. 3v.
- 27) Srov. obr. 9: Sára v domě faraónově; Národní knihovna ČR, Velislavova bible, signatura XXIII.C.124., 1335–1345, fol. 13r (převzato z http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR__XXIII_C_124_37V71H4-cs#search).
- 28) Hana Hlaváčková, Kdy vznikla Bible Václava IV.?, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (eds.), *Ars longa*. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy, Praha: Artefactum 2003, s. 65–79.
- 29) Josef Krása, Rukopisy Václava IV., Praha: Odeon 1971.
- 30) Srov. obr. 10: Václav IV; Bible Václava IV., svazek I., fol. 166r (převzato z faksimile).
- 31) Srov. obr. 11: Lazebnice; Bible Václava IV., svazek II., fol. 108r (převzato z faksimile).
- 32) Srov. obr. 12: Narození Samsonovo, Narození Samuelovo; Bible Václava IV., svazek II., fol. 17v; Tamtéž, svazek II., fol. 34r (převzato z faksimile).

Figürliche Malerei der Luxemburger Zeit als eine Quelle für die Geschichte der Bekleidung

Das Ziel dieser kleinen Studie ist die Kunstwerke der Maler aus der Zeit der Regierung der Luxemburger Herrscher im Böhmischem Königreich als eine Quelle für die Geschichte der Bekleidung darzustellen, und das zusammen mit der grundlegenden methodologischen Basis, die zu ihrer richtigen Interpretation nötig ist.

Die Studie rekapituliert schrittweise alle Typen der Quellen, aus den man die Erkenntnis über die historische Kleidung schöpfen kann, sie fasst konkrete Beiträge und Nachteile der Ausnutzung dieser einzelnen Typen der Quellen zusammen, wobei der Hauptnachdruck gerade auf die Malerei gelegt wird, und das auf die Tafelmalerei als auch auf die Wandmalerei und Buchmalerei. Der Text betont die Notwendigkeit des kritisch-analytischen Herantretens an Quellen und der Kenntnis des Kontextes für die Richtigkeit der Interpretation der abgebildeten Gegenstände. Es wird hier besonders die Methode der ikonographischen Analyse angewendet, die Erwin Panofsky formulierte, die Studie widmet sich gleichfalls der Frage der Semiotik, wo sie besonders aus Arbeiten von Pierre Francastel und Umberto Eco hervorgeht.

Als Beispiele sind hier immer drei Vertreter der einzelnen Typen der Malereien ausgenützt. Erkenntnisse für die Geschichte der Kleidung finden wir so wie auf Altartafeln, als auch auf den Mauern der Kirchen und Burgen und zum Schluss auch auf Seiten der Handschriften und wir versuchen sie richtig zu interpretieren. Die Studie bietet so einen methodologischen Grund, der zum Ausgangspunkt für weitere Forschung werden kann.

Umění a oděv, oděv a umění

Príspevek k diskusi o soše Madony z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci

Antonín Kadlec

Ač se laikovi mohou zdát muzea a galerie plná uměleckých předmětů, i on si uvědomuje, jak málo toho je v porovnání se skutečnou produkcí dané doby. Jak málo střípků nám předcházející generace zanechaly a že čím dále do minulosti jdeme, tím méně toho máme k dispozici.¹⁾ Toto platí dvojnásob o předmětech denní potřeby. Ty sice nepodléhaly cíleným útokům jako některá umělecká díla, ale jejich majitelé často čerpali z jejich vlastnictví až do (mnohdy doslovného) roztrhání. Nálezů je tak v poměru k jejich skutečnému množství nepatrný počet a z přímých hmotných pramenů bychom se o těchto předmětech dozvěděli jen pramálo. Pokud se chceme zabývat přímo středověkým oděvem, mají předměty denní potřeby, které se nám dochovaly, většinou velmi smutnou historii.

Nacházíme je ležet spolu s mrtvými v hrobových jámách, ale též bažinách, ve kterých nezřídka našel smrt i jejich majitel. Jindy se jedná o pohřební roucha vlivných osob své doby a jen těžko můžeme soudit, zda pohřební šat mohl odpovídat i šatu všednímu. Takřka zázrakem dochované doplňky oděvů se pak do muzeí dostávají spleťmi cestami a není možné říci, kolik částí historických oděvů podlehl zubu času mimo zraky odborníků na odívání.

Výše řečené naznačuje, že ač máme k dispozici přímé doklady o oděvech z různých období, k vyskládání lépe uchopitelné mozaiky je toho zapotřebí mnohem více. Dějiny reálií tak nutně musejí využívat dalších, tzv. sekundárních pramenů pro poznání předmětů, šatů a střihů dávno zapomenutých. Jedním z mnoha pramenů je pak sochařská tvorba, dovolující svému pozorovateli poodhalit některé detaily, jež jiné prameny poznat neumožňují, jelikož sochař nepracuje s plochou jako malíř iluminací či jiných maleb, ale zpracovává hmotu, která dovoluje poodhalit detaily předmětů, hloubku a záhyby, které by jinak zůstaly skryty oku badatele.

To, že bývají sochařská díla hojně využívána k poznání dějin odívání, dokládá řada publikací věnovaných jak dějinám reálií v obecném měřítku, tak studie sledující konkrétní detaily oděvů a jejich doplňků.²⁾

Pozastavme se ovšem nad možnostmi do nedávna více méně opomíjenou a sledujme, jak znalost předmětu může hovořit o vlastním uměleckém díle. Nejedná se o přístup zcela nový, již Erwin Panofski upozorňuje na nutnost zkušenosti s konkrétními předměty,³⁾ jejichž správné určení může identifikovat scénu či světce. Kdybychom nedokázali identifikovat lahev s masťou v rukách světice, jen těžko bychom v ní mohli poznat svatou Marii Magdalénu, kdyby svatý Václav postrádal svou čapku, kopí, meč i orlici, byl by jen postavou muže. Zkušenost s předměty je tak nutná k poznání uměleckého díla a toho co představuje. Bez znalostí o dávno nepoužívaných předmětech a jejich formách bychom se jen těžko mohli v některých případech dopátrat smyslu výjevu. Většina zobrazených předmětů však není figurou, tak jak to popisuje Francastell⁴⁾ a zřejmě vnímal i Panofski, není však pravda, že by nemohly o uměleckém díle něco říci.

Soška s výstřihem

Socha Madony z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci může ve sklepení muzea olomoucké diecéze působit nenápadně. Kolem ní stojí řada dalších soch znázorňujících Pannu Marii a mnohé z nich lákají oko diváka pro své líbezné tváře a krásné oděvy pokryté zlatem či zbytky pigmentu mnohem více než na dřevo „oholená“ postava. Právě ona však bude tentokrát stát v popředí našeho zájmu, a to pro zvláštní detail, tím je hluboký, až pod prsa sahající a jen jednoduše lemovaný výstřih ve tvaru V, poodhalující bohatě řasený spodní oděv. Výstřih sahá téměř až k pasu, který pevně objímá tělo světice těsně pod drobnými prsy, cudně skrytými pod těžkým oděvem svrchním. (obr. 1) Na popisce identifikující sochu je uvedena informace, že Madona pochází z konce století čtrnáctého. Vzhledem k dataci však působí výstřih Madony znepokojivě a je nutné si položit následující otázky: Je možné, že socha z konce 14. století může být „vybavena“ takovýmto výstřihem? Pokud ano, je to obvyklé? Pokud nikoliv, ze které doby tedy soška Madony pochází?

Stejně jako o dalších podobných artefaktech, ani o sošce Madony z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci nemáme mnoho zpráv. Údaje, které badatelé podává Jana Hrbáčová ve svém popisku, informují o pravděpodobném původním umístění sochy, totiž v zaniklém minoritském klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie. Dokončení stavby kostela je datováno k roku 1383 a i sošku jako takovou Hrbáčová, podobně jako i další, datuje do druhé poloviny 14. století, nejčastěji pak právě do let osmdesátých.⁵⁾ O uctívání této sochy máme zprávy až pro 16. století. K roku 1722 byla přemístěna do nového barokního kostela Panny Marie Sněžné a nalézt ji bylo možné přímo na hlavním oltáři. Až v osmdesátých letech 20. století byla nahrazena kopií a restaurovaný originál byl přesunut do Arcidiecézního muzea v Olomouci.

Ani další literatura nám bohužel neposkytuje mnoho informací a je nutné říci, že soše samotné v literatuře nikdy nebyla věnována větší pozornost.⁶⁾ Jedná se o Madonu toruňského typu, podobně jako nedaleká *Madona z Vroclavi*, která je sice typologicky obdobná, nicméně oděvem se tyto dvě sochy diametrálně odlišují a i samotná, dnes bohužel ztracená, *Madona Toruňská* svým oděvem neodpovídá námi sledované soše. Různí autoři hledají analogie v kličkovitých záhybech, v madonkách z *Tovačova*, *Lehnice*, *Madoně z farního kostela v Žebráku*, *Madoně ze Zahraňan*. Ježíška zase srovnávají s Ježíškem v rukách *Madony z Lutína* či z *Krakowa*. Ani jedna z madonek však svým typem oděvu neodpovídá námi sledované Madoně olomoucké. Výrazným impulzem k dalšímu bádání je pak nenápadná formulka A. Kutala, která nabízí možnost, že socha byla „v pozdní gotice patrně přerézána.“⁷⁾

Socha samotná je, jak již bylo řečeno, zpřístupněna v olomouckém Arcidiecézním muzeu. Její současný vzhled je výsledkem zásadního restaurátorského zásahu ze začátku 80. let.⁸⁾ K dispozici je však i zpráva z 29. července 1946 restaurátora Františka Kotrby. I v rámci tohoto zásahu byla socha značně upravena a domodelována, sám autor přiznává, že se nejednalo o „čistě museální restaurování“.⁹⁾ Vzhled sochy po tomto zásahu je zachován na původním místě, totiž v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci, v podobě kopie zhotovené na počátku 80. let 20. století před druhým zmiňovaným restaurátorským zásahem. Postavy Ježíška a Panny Marie nesou své tradiční atributy a jsou bohatě zdobeny polychromií. Ježíšek i Panna Marie mají na hlavách korunky, postava Madony v levé ruce třímá žezlo atd. (obr. 2) Panna Marie s Ježíškem prezentovaná v muzeu veškeré tyto doplňky postrádá.

Cílem posledního zásahu bylo odhalit „původní slohový charakter a výtvarnou úroveň“ sochy. Hamsík též používá slova „maximální možné obnovení gotického charakteru plastiky“. V praxi se tedy jednalo o odstranění veškerých vrstev zlacení, polychromie a „nepůvodních“ doplňků. Abychom autorovi nekřivdili, cílem bylo rovněž zajistit sochu proti další destrukci. Skulptura byla silně napadena dřevokazným hmyzem, části, především pak spodek sochy, byly již v 40. letech silně narušeny tlením.



Obr. 1: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, aktuální prezentace originálu (foto A. Kadlec, 2015).



Obr. 2: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, kopie v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci (foto A. Kadlec, 2015).



Obr. 3: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, detail odstrojených pozdějších doplňků (ilustrace převzata z restaurátorské zprávy M. Hamsíka, o. c. v pozn. 5).



Obr. 4: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, detail doplněné části hrudníku (ilustrace převzata z restaurátorské zprávy M. Hamsíka, o. c. v pozn. 5).

Poškozená místa jsou doplněná a vzhledem k rozsahu destrukce použité tmely, vosky, pryskyřice a laky z velké části zakrývají původní charakter lipové skulptury, viz restaurátorská zpráva z roku 1981. Součástí restaurátorského zásahu bylo kromě odstrojení „nepůvodních“ a „rušivých“ doplňků i navrácení sochy do co nejautentičtější podoby. (obr. 3) Jedním ze zásahů tak bylo navrácení hlavy sochy do původní polohy. Hlava Madony byla v minulosti zřejmě odřezána, vykloněna a vzniklý prostor byl vyplněn směsí z lněné cupaniny a křídý. Některé doplňky byly rekonstruovány (část ruky Ježíška), jiné ponechány či doplněny, jelikož tvoří „*nepostradatelnou součást celku*“. Jedná se o základnu a podstatnou část hrudníku

sochy. (obr. 4) Otevřenou otázkou je tedy: „Nakolik je možné dnešní stav sochy považovat za původní?“ respektive: „Nakolik socha odráží dobu svého vzniku?“

Již bylo naznačeno, že sochy z přelomu 14. a 15. století jsou si s Madonou z Olomouce v odění velice nepodobné. Existuje však několik málo exemplářů, které se v některých oděvních detailech sošce přibližují. Nejprve však sledujme oděv ženy konce 14. století. Ponechme stranou typ pramene, krásný sloh a styly mu předcházející, zabývejme se pouze zachyceným oděvem.

Forma sochy, konkrétně tedy její středová část, poskytuje celou řadu důvodů k pochybnostem. Mezi ty patří hloubka výstřihu, odhalená košilka, vysoký pas, ale i nevšedně tvarovaná ňadra. Ženské výstřihy *cotte* na konci 14. století totiž obecně nejsou příliš pestré, o čemž vypovídá rešerše zohledňující stovky iluminací, desítky žen z deskové či nástěnné malby a řadu sochařské produkce. Výstřihy oděvu na konci 14. století jsou v zásadě oválné, jejich velikost variuje mezi těsným výstřihem kolem krku a širokým okrouhlým výstřihem odhalujícím ramena.

Ty nejširší výstřihy je možné pozorovat v celé řadě pramenů. Nositelky takovýchto výstřihů jsou pak ženy nejčastěji buď s velmi nedobrou pověstí, nebo naopak dámy z nejvyšších společenských příček. Ramena odhalující oděv je pak často v kombinaci se specifickou pokrývkou hlavy, tedy kruselerem. Jinak jsou dívky prostovlasé, nebo nosí korunu. Mezi ženy neřestné tak patří především helmbrechtná panna z rukopisu Tomáše Štítného¹⁰⁾ a Samsonova svůdkyně v německé bibli Václava IV.¹¹⁾ Tímto typem výstřihu se pak honosí královny ve *Zbraslavské kronice*,¹²⁾ románu *Willehalm*,¹³⁾ *Vídeňském astronomickém sborníku*,¹⁴⁾ *Bibli Konráda z Vechty*¹⁵⁾ a dalších rukopisech. Kombinaci s kruselerem pak můžeme spatřit na nástěnných malbách ve Slavětíně, ale rovněž v knižní malbě, kupříkladu v *Bibli Ondřeje z Rakous* na postavě Judity s hlavou Holofernovou.¹⁶⁾

Těsné výstřihy se vyskytují téměř ve všech zmíněných rukopisech, ale běžné jsou i v deskové malbě, kde tento typ výstřihu má značná část světic. Viz např. *Madona z Kostela sv. Trojice v Českých Budějovicích*,¹⁷⁾ *Kateřina z dílny Mistra Třeboňského oltáře* na vyobrazení tří světic a mnohé další.¹⁸⁾

Odlišným typem jsou pak výstřihy halící ramena, které však již neobepínají těsně krk a spadají k hrudní kosti. Některé výstřihy pak sice ramena halí, ale spadají až pod tuto linii a odhalují vrchní část poprsí. Příkladem cudnějších výstřihů jsou například busty českých královen v chrámu sv. Víta¹⁹⁾ nebo Panna Marie z tympanonu chrámu Panny Marie před Týnem.²⁰⁾ Z deskové a knižní malby je pak možné zmínit například sv. Markétu z vyobrazení Tří světic od *Mistra Třeboňského oltáře*²¹⁾ nebo královnu Žofii z úvodní iniciály *Bible Václava IV.*²²⁾ Odvážnější výstřih tohoto typu je pak ke spatření například na šatu Panny Marie na vyobrazení Zasnoubení Panny Marie s Josefem z *Olomoucké bible*.²³⁾

Jak je patrné (kromě výjimky, o které bude řeč dále) výstřih ve tvaru V v sekundárních, ale i primárních pramenech ve sledovaném období konce 14. s přesahem do začátku 15. století nefiguruje. Hloubka výstřihu oděvu sledované *Madony z Olomouce* navíc sahá hluboko pod spodní linii prsou, což rovněž nemá ve sledovaném období analogii.

Odhalená košilka *Madony z Olomouce* rovněž budí pochybnosti, a to především pro své bohaté řasení. Spodní oděv, analyzovaný především skrze strohé odění vyobrazených lazebnic,²⁴⁾ které jsou pro přelom 14. a 15. století v našem prostředí časté, byl, ač přes svou relativní volnost, splývavý a těsný, nanejvýše jen lehce a přirozeně zřasený. Výraznější řasení je možné sledovat spíše ve spodních partiích, nikoliv ve vrchní části oděvu.

Pas *Madony* může pro konec 14. století rovněž budit určité podezření. Rušivě však působí především v kombinaci s hlubokým výstřihem V, který se linie opasku téměř dotýká. Nutno podotknout, že zvýšený pas především na přelomu 14. a 15. století není ničím zvlášť neobvyklým. Značná část zobrazovaných žen sice stále nechává opasek, pokud jej vůbec má, spadnout až na samotné boky. V některých, ne příliš četných případech je ale možné spatřit i pasy sepnuté přímo pod prsy zobrazovaných osob. Pěkným příkladem je *Judita z Litoměřicko-třeboňské bible*.²⁵⁾ Běžně je opasek nošený také sepnutý přímo v pase.

Výhrada k vyobrazení ňader rovněž může působit jako neopodstatněná. Především v rukopisné malbě je jim věnováno někdy mnoho pozornosti. V sochařských dílech sledovaného období je však postava Panny Marie téměř zbavena těchto vnějších ženských znaků, kterýmžto způsobem se dává najevo její nízký věk a čistota, a tak i drobnější, přesto však výrazné prsy *Madony z Olomouce* mohou působit rušivě a napovídat pravděpodobný zásah do samotné struktury sochy.

Jak bylo výše řečeno, tak hluboký výstřih odhalující spodní oděv nebyl na konci 14. století ani zdaleka běžný. Je však možné nalézt i některé analogie, které sice zcela přesně neodpovídají oděvu olomoucké *madonky*, ale v některých aspektech se jí mnohdy i velice blíží. Za povšimnutí pak stojí především tyto prvky: tvar a hloubka výstřihu, odhalený spodní oděv.²⁶⁾

V souvislosti s těmito detaily je nutné zmínit především dvě sochy, a to *Madonu z Údlíc* a *Pannu Marii s Ježíškem ze Zadní Lhoty u Těchlovic*.²⁷⁾

Obě pocházejí ze samotného přelomu 14. a 15. století, a jsou tedy patrně mladší než jejich olomoucký protějšek.

Údlická Madona je pak zajímavá především mělkým výstřihem ve tvaru V, ten zdá se, poodhaluje šat spodní. (obr. 5) Při bližším ohledání sochy je však zřejmé, že šat, poodhalený mělkým výstřihem ve tvaru V, je patrně navrch přes hypotetickou košilku nošené *cotte*, jelikož bílý oděv je ve skutečnosti pláštěm typu *hoike* přetahovaný přes hlavu, obdobný oděvnímu doplňku sv. Markéty ze zadní strany *Olivetské hory* od *Mistra Třeboňského oltáře*. (obr. 6) Ten, jenž sochu polychromoval, však střed pláště barevně sjednotil s rouchem, který jen zřídka vystupuje zespod bohatého pláště, což pozorovatele může na první pohled zmást. Toto barevné pochybení je pak nejvíce patrné na zadní straně sochy, kde je



Obr. 5: *Madona z Údlíc*, detail horní části s výstřihem (ilustrace převzata z: H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu*. Chomutov 2014, s. 135).



Obr. 6: Sv. Markéta od *Mistra Třeboňského oltáře: Třeboňský oltář, Tři světice*, zadní strana *Olivetské hory*, kolem 1380 (ilustrace převzata z: A. Matěječek, *Česká malba gotická 1350–1450*. Praha 1938, obrazová příloha č. 88).



Obr. 7: Madona z Údlíč, detail zadní části s rozdílně barevnými částmi pláště (ilustrace převzata z: H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu*. Chomutov 2014, s. 135).



Obr. 8: Madona ze Zadní Lhoty u Těchlovic, detail vrchní části s výstřihem (ilustrace převzata z: M. Ottová (ed.), *Gotika na Děčínsku*. Děčín 2014, s. 60).



Obr. 9: Panna Marie s Ježíškem z Veselí, kolem roku 1500 (ilustrace převzata z: L. Turčan (ed.), *Gotické umění na Ústecku*. Ústí nad Labem 2013, s. 40).

jeden ze záhybů pláště stále modrý, druhý však už záhadně získává bílou barvu spodního oděvu. (obr. 7) Interpretovat výstřih jako součást oděvu oblékaného přímo přes košilku by tedy bylo chybné, a oděv pod pláštěm tak nevybočuje z řady příkladů *cotte* s oválným otvorem pro hlavu.²⁸⁾

Velikou výjimkou je pak socha *Madony ze Zadní Lhoty u Těchlovic*. (obr. 8) Ta je halena do otevřeného pláště, pod kterým nosí roucho s relativně hlubokým výstřihem ve tvaru V, který se však v žádném případě neblíží ke spodním partiím prsou, natož aby tuto hranici překročil, a rovněž neodhaluje jakoukoliv košilku. Je v tuto chvíli na místě *Těchlovickou Madonu* vnímat jako výjimku, která může dokládat užívání výstřihu ve tvaru V i pro toto období, v zahraničí je tento tvar výstřihu běžnější, nicméně skutečně hodnověrné analogie lze nalézt až mnohem později. Je však zřejmé, že ač bylo této soše v poslední době věnováno relativně mnoho pozornosti, zaslouží si ji mnohem více.²⁹⁾

Nutno podotknout, že obě sochy jsou odborníky považovány za mnohem mladší, než je *Madona z Olomouce*. Jejich vznik není v současnosti kladen před rok 1400. Ani jedna ale neodhaluje spodní oděv a výstřihy odpovídají hloubce jinak běžných kruhových otvorů pro hlavu.

Opravdu analogické oděvy a jejich detaily jsou k nalezení až o století později, než do kdy je vznik sochy datován. Široký lem pod krkem *Sv. Anny Samotřetí z Jetřichovic* (1470–1480) napovídá existenci obdobného výstřihu,³⁰⁾ který je však úzce stažený, a neodhaluje tak spodní šat. Pružně zareagovala i desková malba a oděvy s V výstřihem odhalujícím spodní šat, lze je spatřit například na destičkách se *Světicemi ze Stvolínek* (po roce 1480).³¹⁾ Spodní šat však není výrazně řasen. Oděv tohoto charakteru je pak běžný na konci 15. století, například na *Světicích z Děčína*,³²⁾ *Sv. Anně Samotřetí z Dolních Zálezl* (vše konec 15. století),³³⁾ na těchto a mnohých dalších postavách můžeme nalézt jak vysoký pás, tak hluboký výstřih ve tvaru V sahající k prsům, který odhaluje spodní, avšak neřasený oděv. Obdobně řešený oděv nosí i *Panna Marie s Ježíškem z Veselí* (kolem 1500)³⁴⁾ (obr. 9) nebo *sv. Barbora z Chomutova* (původně nejspíše z Hasištejna),³⁵⁾ jejichž výstřihy už sahají až k samotnému vysoko položenému opasku. Přesto je takto hluboký výstřih zatím jen výjimkou a na počátku 16. století převládají výstřihy sahající do středu hrudníku. Co se týče lemování výstřihu, je možné nalézt zcela identický, nicméně stažený výstřih na postavě sv. Jana z *Oplakávání Krista* (1510).³⁶⁾ Obdobný, široce lemovaný výstřih sahající až ke zvýšenému opasku má i *Bolestná Panna Marie z Tušimic* (1510–20)³⁷⁾ (obr. 10), ten navíc částečně odkrývá i spodní košilku. Totožně lemovaný typ výstřihu sahajícího až pod prsa má i *Dvojice světic z Květnova* (1510–1520).³⁸⁾ Ten je však již otevřený a odhaluje

hladký spodní šat. Tyto typy oděvů se u dalších uměleckých děl velmi často opakují. Jinou pěknou ukázkou je oděv *sv. Barbory z oldáře sv. Barbory* od Hanse Hesse a dílny.³⁹⁾ Ve druhém desetiletí 16. století do hry konečně vstupují postavy s řasenými spodními košilkami. Příkladem je pak oděv *Panny Marie Ochránitelky z kostela sv. Anny v Annabergu-Buchholzi* (obr. 11) či *Panny Marie ze Zvěstování Panně Marii z Mariánské Týnice* (1. čtvrtina 16. století).⁴⁰⁾ Řasené košilky jsou pak zcela identicky lemované pruhem látky, podobně jako košilka a oděv sledované *Madony z kostela Panny Marie Sněžné z Olomouce*.

Pokud skutečně mělo dojít k nějakým změnám formy sochy, jeví se jako pravděpodobné, že tento zásah bude patrný ve struktuře odhaleného dřeva, dnes, jak bylo řečeno, zbaveného většiny pozdějšího doplnění.⁴¹⁾ Analýza torza sochy je ovšem náročná už jen z důvodů, že socha se v některých částech podobá spíše plastickému modelu než dřevěnému artefaktu. Z důvodu zachování původního materiálu, poničeného plísňemi i dřevokazným hmyzem, byla původní matérie doplněna o velké množství pryskyřic, vosků a laků, které dnes pokrývají větší část povrchu olomoucké *Madony*. Povrch sochy je z velké části jemně zbroušen, a zamezuje tak možnosti podrobnější analýzy stop po řezbářských nástrojích. Střed sochy je rovněž, jak bylo naznačeno, doplněn o velký kus nepůvodního dřeva. Přesto jsou však patrné určité indicie, které mohou napovídat, že na soše došlo k výrazným úpravám, a to právě v jejích středních partiích. Jedná se především o odlišné zpracování některých částí sochy v porovnání se zbytkem povrchu uměleckého předmětu a náhlé zlomy a ostré řezy v *Madonině rouchu*.

Odlišné zpracování hmoty dřeva je patrné především v hustých a velice hlubokých záhybech spodního roucha *Madony* vyplňujícího hluboký výstřih. (obr. 12) Záhyby samotné jsou pak v porovnání s obdobnými místy na soše velice hrubě odvedené a ztrácejí čistou a hladkou linii lomu *Mariina roucha* i preciznost zpracování v případě porovnání s vlnitými kadeřemi sledované sochy. I záhyby samotného šatu staženého opaskem se zdají zbytečně hluboké. Ty však na rozdíl od záhybů na spodním rouše alespoň „nedrásají“ samotné tělo sochy *Madony*.

Za pozornost rovněž stojí několik prudkých zlomů či řezů na *Madonině* plášti a těle. Velice neuměle vypadá například napojení krku na torzo sochy. Vzhledem ke kvalitě provedení složitějších součástí drapérie působí nedokonalý přechod mezi tělem *Madony* a jejím krkem nevěrohodně. Pochybnosti ale působí i další detaily. Jedním z nich je ostře seříznutá hrana pláště vystupující před levý prs sochy. (obr. 13) Linie okraje pláště, ale i záhyby drapérie jsou jinak na celé soše precizně



Obr. 10: Bolestná Panna Marie z Tušimic, 1510–1520 (ilustrace převzata z: H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu*. Chomutov 2014, s. 204).



Obr. 11: Panna Marie Ochránitelka, kostel sv. Anny v Annabergu-Buchholzi, kolem roku 1512 (ilustrace převzata z: H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu*. Chomutov 2014, s. 215).



Obr. 12: *Madona* z kostela Panny Marie Sněžné, detail střední části sochy (foto A. Kadlec, 2015).



Obr. 13: Madona z kostela Panny Marie Sněžné, detail seříznuté hrany pláště (foto A. Kadlec, 2015).



Obr. 14: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, detail drapérie (foto A. Kadlec, 2015).

vyvedené a téměř dokonale imitují sílu skutečné textilie. Tento detail navozuje myšlenku, že plášť byl v tomto místě takto násilně ukončen, jelikož by realisticky vyvedený záhyb opustil prostor původního materiálu. Nedaleko spadající kadeř vlasů je pak rovněž přerušena ve svém vlnivém pohybu, což budí dojem, že mezi pramenem vlasů a seříznutou hranou pláště původně ještě bývala nějaká hmota.

Možný zásah do hmoty sochy naznačuje i ostrá horizontální hrana oddělující plášť od opaskem zřaseného oděvu (obr. 14), který neodpovídá jinak plynulým a jemným záhybům doprovázejícím jednotlivé lomy na Madonině rouše. Těsně vedle této hrany se ve vzduchu vznáší noha malého Krista.

Tyto domněnky ovšem navozují potřebu hledání možného původního tvaru střední části sochy, tedy hledání pozůstatků po hypotetické hmotě, která snad tvořila prvotní vzhled sochy. Kromě zmíněných indicií, působících rušivě, jsou snad i tyto stopy patrné, a to především v prostoru dotyku drobného těla Ježíška a jeho matky. (obr. 15) Na druhou stranu je však nutné připomenout, že prostor mezi Ježíškem a Madonou patrně neměl být konzumentu umění příliš na očích a autor artefaktu nemusel těmto částem věnovat větší pozornost. Linie mezi kvalitně vyvedenou částí Ježíškova stehna a hrubě ořezaným zbytkem však při plynulém prodloužení vytváří reálně vzhlížející hypotetický obrys původní hmoty sochy, do které mohly být veškeré detaily, od naznačených řader po hluboké záhyby spodního roucha, vyřezány. Pokud si propojíme všechny zmíněné detaily, o kterých je možné mít pochybnosti, vznikne nám celkem podstatný prostor ve středních partiích sochy, který mohl být výrazně pozměněn. Tento prostor je zespoda ohraničený horizontálním zaříznutím pláště u nohy Ježíška, zleva nepřírozeň zploštělou hranou pláště a přerušenou kadeří vlasů, shora zlomem mezi krkem a trupem Madony a zprava hranicí mezi kvalitně a hrubě opracovaným stehnem Ježíška. Takto ohraničená střední část sochy rovněž odpovídá partiím skulptury, které se zdají být i na základě studia pramenů pro poznání dějin reálií rozporuplné. V samotném



Obr. 15: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, detail s naznačením linie původního (před pravděpodobným přezářáním) materiálu (foto A. Kadlec, 2015).

středu tohoto prostoru je řasený spodní oděv, ojediněle hluboký výstřih i nezvykle výrazně zachycené prsy. (obr. 16) Výtky se pochopitelně vztahují k detailům ve vztahu ke konci 14. století, do kterého je socha řazena.

Závěr

Socha datovaná do konce 14. století tedy ve své střední části vykazuje řadu anomálií. Především typ a hloubka lemovaného výstřihu spolu s řaseným spodním šatem poukazují na mnohem pozdější dataci. Především komparace těchto detailů se soudobými prameny užívanými pro studium dějin odívání, nepřinesla žádnou hodnověrnou oporu. Četné analogie naopak nalézají na přelomu 15. a 16. století.

Ve středové části sochy lze rovněž najít několik indicií, které by mohly myšlenku pozdějšího zásahu potvrdit. Jedná se především o ostře seříznuté kraje šatu, nepřirozené zlomy a v porovnání se zbytkem sochy hrubě vyvedené řasení spodního roucha. Situaci ovšem ztěžuje aktuální stav sochy, který nedovoluje podrobnější analýzu povrchu objektu, a to z důvodu zbroušení zevnější sochy a nánosů pryskyřice a vosku.

Tyto skutečnosti nabízejí pouze 3 možnosti řešení:

- A. Jedná se o originální sochu z konce 14. století se zcela unikátním a nevšedním oděvem pro dobu svého vzniku.
- B. Jedná se o pozdější devoční kopii starší sochy, poupravenou pro potřeby doby svého vzniku.
- C. Jde o sochu, která skutečně pochází z konce 14. století, ale v pozdější době byla upravená.

První z možností, kterou je hypoteticky možné eliminovat, je možnost B – pozdější datace vzniku sochy jako takové. Zbytek sochy, počínaje postavou Ježíška, konče kličkovitými záhyby Mariina roucha odborníci neoddiskutovatelně zasazují do poslední čtvrtiny 14. století. Pokud by socha vznikala až na počátku 16. století, nebylo by nutné ji ve střední části sochy složitě upravovat, jelikož starší forma by neexistovala a aktuální stav by bylo možné označit pochybným slovíčkem původní. Paradoxem je, že autor restaurátorského zásahu měl za úkol „původního“ charakteru sochy dosáhnout. K tomu však až dále.

Přijmeme-li názor, že socha je skutečně z konce 14. století, což splňují obě ze zbývajících možností, je nutné se vyrovnat s otázkou charakteru oděvu, který byl popisován, komparován, stylově analyzován a na základě tohoto postupu označen za zcela nevyhovující aktuálním představám o odívání konce 14. století, a to i s přesahem hluboko do století patnáctého. Hypotézu navíc podporují zmíněné indicie ve struktuře povrchu olomoucké Madony. Existence hodnověrné analogie ke sledované soše však nebyla i přes některé marginální podobnosti k přelomu 14. a 15. století s úspěchem dohledána.

V tuto chvíli tedy situace hovoří ve prospěch třetí možnosti, považující sochu za umělecký předmět vzniklý na konci 14. století, přesněji těsně před rozvojem krásného slohu, která byla „v pozdní gotice místy přerézána“. Tím bychom se však příliš nehnuli z místa, jelikož tato domněnka byla již dříve vyřčena.

Bližší datování zásahu do hmoty sochy doposud nebylo diskutováno a termín „*pozdní gotika*“ je příliš široký. Na základě studia analogií oděvu v umělecké produkci přelomu 15. a 16. století je však patrné, že lze přerézání sochy bez ostychu datovat do první čtvrtiny 16. století, snad až mezi léta 1510 a 1525.

Z různých důvodů byl předmětem kritiky i samotný restaurátorský zásah. Dovolil bych si však v tomto případě připomenout, že kritika samotné práce restaurátorovy je do jisté míry neoprávněná. Je zřejmé, že restaurátor dostal zadání, totiž odhalit původní podobu gotické sochy a snažil se toto zadání splnit. Svou snahu rovněž po-



Obr. 16: Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, vyznačení pravděpodobně přerézáných částí (foto A. Kadlec, 2015).

drobně popisuje v restaurátorské zprávě. K čemu se však nevyjadřuje a zde je vhodné tuto skutečnost zmínit, je nesplnitelnost zadání, které dostal. Původní podobu sochy, pokud přijmeme myšlenku pozdějšího radikálního zásahu do hmoty sochy, nebylo možné žádným restaurátorským zásahem dosáhnout. Značná část původní materie zkrátka chybí, a odhaleny tedy byly až pozdější zásahy. Kritiku si tedy zaslouží především chybné zadání, nikoliv pokus o jeho splnění. Součástí zásahu byla zároveň snaha konzervovat značně narušený materiál objektu a tento úkol se i přes drobné výtky podařil a je třeba jej ocenit. Díky tomu zásahu bylo nakonec možné studii provést. Velikým pozitivem zásahu v 80. letech 20. století je rovněž zhotovení kopie sochy, která dodnes plní funkci svého originálu v kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci.⁴²⁾

Poznámky

- 1) To samozřejmě nemusí být pravda, jedná se spíše o obecné tvrzení. Množství informací se proměňuje jak v čase, tak i prostoru a odráží celkovou historickou situaci, ale například i katastrofické události, jako požáry či různé geomorfologické jevy, které prameny tu odnášely, jindy konzervovaly, a přispěly tak k jejich zachování, a mnohé další.
- 2) L. Kybalová, Dějiny odívání. Středověk. Praha 2001; J. Petráň, Dějiny hmotné kultury I–II. Praha 1985–1997; E. Wagner – Z. Drobáná – J. Durdík, Kroje, zbroj a zbraně doby předhusitské a husitské. Praha 1956; E. Wagner – M. Mudra, Středověk – Doba předhusitská a husitská – Oděvy, zbroj, zbraně. Praha 2006; Č. Zíbrt, Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské. Praha 1892. Z periodik například: Sborník semináře historie odívání, v zahraničí například periodikum Zeitschrift für historische Waffen und Kostümkunde a mnohé další, za zmínku bezpochyby stojí dlouholetá práce Institutu pro výzkum reálií v Kremži.
- 3) E. Panofski, Význam ve výtvarném umění. Praha 1981, s. 33–52.
- 4) P. Francastel, Figura a místo – vizuální řád v italském malířství v 15. století. Praha 1984.
- 5) M. Hamsík, Restaurátorská zpráva, český mistr kolem 1370, Madona s dítětem, kostel P. Marie Sněžné, Olomouc, 1981, Národní památkový ústav, úop v Olomouci (datace 1370); Kol., České umění gotické 1350–1420. Praha 1970, kat. č. 161 (datace 1380), Aktuálně používaný popis – v katalozích olomouckého muzea soše nebyl věnován žádný prostor (kol. 1380); A. Kutal, České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962, s. 150. (kolem 1380).
- 6) Kol., České umění, kat. č. 161, A. Kutal – A. Matějček – D. Líbal, České umění gotické I. Praha 1949. A. Kutal, o. c. v pozn. 5, s. 150; Kol., Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s. 263. Socha předchází krásnému sloh, stejně jako vzniku toruňské Madony, označení tak pouze sleduje ponderaci.
- 7) A. Kutal, o. c. v pozn. 5, s. 150. Informaci opakuje i později: Kol., Dějiny ..., o. c. v pozn. 6, s. 263. Užívá pak slova: „v pozdní gotice přežezané. Její slohová situace je dosti nejasná...“
- 8) M. Hamsík, o. c. v pozn. 5.
- 9) F. Kotrba, Protokol o restaurování gotické madony z posádkového kostela v Olomouci. Praha 1946, Národní památkový ústav, úop v Olomouci.
- 10) Knížky šestery Tomáše Štítného, NKP, XVII A6, fol. 36v, Helmbrechtůna panna.
- 11) Bible Václava IV., Österreichische Nationalbibliothek Wien, Codex 2759–2764, svazek II., fol. 20r. Samson s nevěstkou; Bible Václava IV., svazek II., fol. 21r. Dalila stříhá Samsonovi vlasy.
- 12) Zbraslavská kronika, SOKA Jihlava, fol. 6v, Královny ve Zbraslavské kronice.
- 13) Román Willehalm, fol. 18r.
- 14) Vídeňský astronomický sborník, fol. 86r. Kolo štěstěny.
- 15) Bible Konráda z Vechty, s. 72, Všimněte si postavy královny. Dnes uchovávaná v muzeu Plantin Moretus v Antverpách.
- 16) Bible Ondřeje z Rakous, fol. 190v. Judita s hlavou Holoferna.
- 17) Madona svatotrojická, k nahlédnutí: A. Matějček, Česká malba gotická 1350–1450. Praha 1938, obrazová příloha č. 140.
- 18) Třeboňský oltář, Tři světice, zadní strana Olivetské hory, Národní galerie v Praze, kolem 1380.
- 19) Busty českých královen, Chrám sv. Víta, parléřovská dílna, asi 1375–1378, k nahlédnutí např.: P. Spunar, Kultura českého středověku. Praha 1985.
- 20) Panna Marie pod křížem, Tympanon severního portálu Panny Marie před Týnem. Dílo Parléřovské huti 1390–1340. Datuje např.: J. Spěváček, Václav IV. 1361–1419. K předpokladům husitské revoluce. Praha 1986, s. 478.
- 21) Třeboňský oltář, Tři světice, zadní strana Olivetské hory. Praha, Národní galerie, kolem 1380.
- 22) Bible Václava IV., svazek I., Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cod. 2760, fol. X. Královský pár.
- 23) Bible olomoucká, svazek II., fol. 170v. Zasnutí Panny Marie s Josefem.
- 24) Lazebníci a jejich oděvy se mimo jiné věnují např.: J. Krása, Rukopisy Václava IV. Praha 1971, s. 80 an; I. Kočová, Žena a oděvní kultura v době lucemburské ve světle iluminovaných rukopisů biblí, Diplomová práce, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2012, s. 69 n; O. Šroňková, Gothic woman's fashion. Praha 1954, s. 149.
- 25) Bible Litoměřicko-třeboňská, svazek III., fol. 1r. Judita s hlavou Holoferna.
- 26) Přelomové období v mezi tzv. gotickou a renesanční módou popisují ve svých monografiích např.: Z. Saftalová, Oděv, schránka lidského těla i duše, Ústí nad Labem 2010; A. Nachtmannová, Mezi tradicí a módou. Praha 2012.
- 27) Madona z Údlíc: H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), Všem světu na útěchu. Chomutov 2014, s. 134–137, Kol., Ad gloriam Dei. Litoměřice 2015, s. 70, 71, Madona ze Zadní Lhoty u Těchlovic: M. Ottová (ed.), Gotika na Děčínsku. Děčín 2014, s. 60; L. Turčan, Gotická madona ze Zadní Lhoty u Těchlovic ve světle nových faktů, in: Monumentorum custos 2011, Ústí nad Labem 2012, s. 61–68.
- 28) H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), Všem světu, o. c. v pozn. 27, s. 134–137, Kol., Ad gloriam, o. c. v pozn. 27, s. 70, 71.
- 29) L. Turčan, Gotická madona, o. c. v pozn. 27, s. 61–68; M. Ottová (ed.), Gotika, o. c. v pozn. 27, s. 60, 61.
- 30) Sv. Anny Samotřetí z Jetřichovic, k nahlédnutí: M. Ottová (ed.), Gotika, o. c. v pozn. 27, s. 64–66.

- 31) Svěťice ze Stvolínku, k nahlédnutí: *Kol.*, Středověké umění na Českolipsku. Česká Lípa 2012, s. 154.
 - 32) Svěťice z děčínského muzea, k nahlédnutí: *M. Ottová* (ed.), *Gotika*, o. c. v pozn. 27, s. 83.
 - 33) Sv. Anna Samotřetí z Dolních Zálezel, k nahlédnutí: *L. Turčan* (ed.), *Gotické umění na Ústecku. Ústí nad Labem 2013*, s. 33.
 - 34) Panna Marie s Ježíškem z Veselí, k nahlédnutí: *L. Turčan* (ed.), *Gotické umění*, o. c. v pozn. 27, s. 40.
 - 35) Sv. Barbora z Chomutova, k nahlédnutí: *H. Dáňová – R. Gubíková* (edd.), *Všemu světu*, o. c. v pozn. 27, s. 219.
 - 36) Mistr Oplakávání Krista ze Žebráka, Sv. Jan Evangelista, k nahlédnutí: *Kol.*, *Staré české umění*. Praha 1988, s. 93, obrazová příloha monografie č. 158.
 - 37) Bolestná Panna Marie z Tušimic, k nahlédnutí: *H. Dáňová – R. Gubíková* (edd.), *Všemu světu*, o. c. v pozn. 27, s. 204.
 - 38) Dvojice světic z Květnova, k nahlédnutí: *H. Dáňová – R. Gubíková* (edd.), *Všemu světu*, o. c. v pozn. 27, s. 250.
 - 39) Sv. Barbora z Oltáře sv. Barbory od Hanse Hesse, k nahlédnutí: *H. Dáňová – R. Gubíková* (edd.), *Všemu světu*, o. c. v pozn. 27, s. 295 n.
 - 40) Panna Marie Ochranitelka z kostela sv. Anny v Annabergu-Buchholzi (*H. Dáňová – R. Gubíková* (edd.), *Všemu světu*, o. c. v pozn. 27, s. 215.) či Panna Marie ze Zvěstování Panně Marii z Mariánské Týnice (*Kol. autorů*, *Staré české umění*, s. 92, obrazová příloha monografie č. 157).
 - 41) Některé části restaurátor nechal součástí sochy, jelikož její stav vypadal opravdu výrazně neutěšeně. Mezi tyto části patří i podlouhlý blok dřeva usazený diagonálně přes hrud sochy. Viz obr. č. 4.
 - 42) Rád bych poděkoval pracovníkům Národního památkového ústavu a Arcidiecézního muzea v Olomouci, kurátorovi sbírek starého umění doktoru Lubomíru Turčanovi ze Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích, restaurátorce Tereze Havelkové z Vyšší odborné školy restaurátorské v Písku, kolegyni Mgr. Ivaně Bláhové z Ústecké univerzity, bez jejichž pomoci, četných připomínek a rad by tento příspěvek nemohl vzniknout. Veliké díky si rovněž zaslouží docentka Michaela Ottová, která, ač nevědomky, během rozhovoru nad sledovanou sochou nechala semínko pochybnosti vyklíčit, a to vyrostlo do předkládané studie.
- Literatura**
- A. Kotal – A. Matěječek – D. Libal*, *České umění gotické I*. Praha 1949.
A. Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962.
A. Matěječek, *Česká malba gotická 1350–1450*. Praha 1938.
- A. Nachtmannová*, *Mezi tradicí a módou*. Praha 2012.
Č. Zíbrt, *Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské*. Praha 1892.
E. Panofski, *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33–52.
E. Wagner – M. Mudra, *Středověk – Doba předhusitská a husitská – Oděvy, zbroj, zbraně*. Praha 2006.
E. Wagner – Z. Drobná – J. Durdík, *Kroje, zbroj a zbraně doby předhusitské a husitské*. Praha 1956.
F. Kotrba, *Protokol o restaurování gotické madonny z posádkového kostela v Olomouci*. Praha 1946, Národní památkový ústav, úop v Olomouci.
H. Dáňová – R. Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu*. Chomutov 2014.
I. Kočová, *Žena a oděvní kultura v době lucemburské ve světle iluminovaných rukopisů biblí, diplomová práce*. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2012.
J. Krása, *Rukopisy Václava IV*. Praha 1971.
J. Petráň, *Dějiny hmotné kultury I–II*. Praha 1985–1997.
J. Spěváček, *Václav IV. 1361 – 1419. K předpokladům husitské revoluce*. Praha 1986.
Kol., *Ad gloriam Dei*. Litoměřice 2015.
Kol., *Bez hranic*. Praha 2015.
Kol., *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970.
Kol., *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984.
Kol., *Staré české umění*. Praha 1988.
Kol., *Středověké umění na Českolipsku*. Česká Lípa 2012.
L. Kybalová, *Dějiny odívání. Renesance*. Praha 2009.
L. Kybalová, *Dějiny odívání. Středověk*. Praha 2001.
L. Turčan (ed.), *Gotické umění na Ústecku. Ústí nad Labem 2013*.
L. Turčan, *Gotická madona ze Zadní Lhoty u Těchlovic ve světle nových faktů*, in: *Monumentorum custos 2011, Ústí nad Labem 2012*.
M. Hamsík, *Restaurátorská zpráva, český mistr kolem 1370, Madona s dítětem, kostel P. Marie Sněžné, Olomouc, 1981, Národní památkový ústav, úop v Olomouci*.
M. Ottová (ed.), *Gotika na Děčínsku*. Děčín 2014.
O. Šroňková, *Gothic woman's fashion*. Praha 1954.
P. Francastel, *Figura a místo – vizuální řád v italském malířství v 15. století*, Praha 1984.
P. Spunar, *Kultura českého středověku*. Praha 1985.
S. Czymmek, *Parléřovské umění v Porýní*. Praha 1983.
Z. Saffrtalová, *Oděv, schránka lidského těla i duše. Ústí nad Labem 2010*.

Kunst und Kleidung, Kleidung und Kunst. Ein Beitrag zur Diskussion über die Statue der Madonna aus der Maria Schnee Kirche in Olomouc/Olmütz

Der Beitrag Kunst und Kleidung, Kleidung und Kunst beschäftigt sich mit der Statuette der Madonna aus der Maria Schnee Kirche in Olomouc. Er verfolgt einen Kunstgegenstand als eine Quelle für die Erkenntnis der Geschichte der Realien (Bekleidung), aber gleichzeitig zeigt er an die Möglichkeit der Ausnutzung der Kenntnis der Geschichte der Realien für die tiefere Erkenntnis des Kunstwerkes selbst. Auf Grund der Analyse und der breiten Komparation der Statue mit ihren Analogien auch in anderen Typen der visuellen Kunst nähert er die Geschichte der Statue an, die wahrscheinlich am Anfang des Jahrhunderts, also offensichtlich mehr als nach hundert Jahren seit ihrer Entstehung, durch eine markante Änderung ihrer Form gegangen ist.

Die Studie zeigt auf dem Beispiel des konkreten Kunstwerkes an die Möglichkeit, dass der erfasste Gegenstand, in diesem Fall die Kleidung, in einigen Fällen einen wichtigen mitteilbaren Wert haben kann, der für die Interpretation des Kunstwerkes selbst sehr wichtig sein kann.

Vývoj stříhu a technologie užívané při výrobě oděvů na sklonku středověku a počátku raného novověku

Veronika Pilná

Technologie používaná při zhotovení oděvu v období pozdního středověku a raného novověku zasluhuje více pozornosti, než se jí dosud dostávalo. Badatele zajímaly především aspekty zachycené v ikonografických či textových pramenech. Způsob vypracování však měl přímý vliv na výsledný vzhled oděvu a způsob nošení. Téma, které se například ve spojitosti s lidovým krojem zdá naprosto přirozené a někdy v očích etnologů až zastaralé, neboť je až příliš „materiální“, bylo v souvztažnosti s historickými oděvy zkoumáno jen okrajově. V době, kdy se však vlivem nárůstu moderních technologií a přechodu světa do virtuálních rovin ztrácí samotná podstata řemesla, se zaznamenání historických technik všeobecně jeví jako velmi důležité. Tento příspěvek se pokusí stručně nastínit vývoj krejčovských technik a střihů užívaných v minulosti.

Výzkum technologických prvků zachovaných oděvů je náročný v mnoha ohledech. Kromě přirozené degradace samotného textilního materiálu se na dochovaných kusech může podepisovat nevhodný způsob prezentace bez náležitých světelných a klimatických podmínek, nedokonalé dlouhodobé uložení v depozitářích či již v podstatě historické opravy předmětu. Historický textil je křehkým materiálem, jehož pravá historická a kulturní hodnota není tak jasně deklarovatelná jako u jiných druhových skupin dochovaných předmětů, ztráty informací bývají zásadní.

Nepříznivý pro výzkum historické technologie byl také starý způsob restaurování dochovaných oděvů.¹⁾ V minulosti bylo běžným postupem, že se dochované stehy páraly a po čištění a opravě textilie se oděv znovu sešíval novým materiálem. Většina restaurátorů také tyto technologické detaily nezaznamenávala do restaurátorských zpráv, neboť je považovala za podřadné a nezajímavé informace. Nemůžeme tedy ani ověřit, zda byl kus znovu sešit stejným způsobem, jakým byl zpracován původně. Oděvy zachované památečným způsobem však mohly podstupovat „záchranné a vzhledové“ úpravy samozřejmě i dříve. Tak se může na jednom kusu nacházet i více oprav, které pocházejí z různých časových období včetně zásahů z doby, kdy se dostaly do sbírek.²⁾

Při archeologických nálezech se textilní fragmenty nejčastěji dochovávají jen se stopami po švech.³⁾ Ve vlněných nebo hedvábných fragmentech se tedy nacházejí jednotlivé dírky po stezích, ale nit již dochovaná není. To je dáno nižší trvanlivostí rostlinných materiálů, pro výrobu šicích nití velkou měrou používaných.

Stav bádání a literatura

V zahraničí byl vývoj střihové a krejčovské technologie sledován již v druhé polovině 19. století. Carl Köhler zařadil v roce 1871 střihové diagramy do své studie *Kostümkunde*, kterou ve dvacátých letech 20. století doplnila Emma von Sichart o fotografie dochovaných oděvů.⁴⁾ Graficky velmi nápaditě zpracované studie od Janet Arnold⁵⁾ a Norah Waugh⁶⁾ z šedesátých let, věnované jednotlivým dochovaným oděvům, se staly natolik populární, že podnítily další autory k práci s lokálními dochovanými textilními materiálem. Ve stejném období také došlo k rozvoji odborného restaurování textilu.

Souběžně se prohlubovalo poznání archeologického textilu. Zásadním souborem pro poznání technologie evropského typu oděvu na přelomu 14. a 15. století jsou vlněné oděvy, které byly nalezeny v oblasti vikinského osídlení v Grónsku během archeologického výzkumu Poula Nörlunda v roce 1921.⁷⁾ Herjolf-snaeský soubor je velmi rozsáhlý a vyžádal si další podrobné rozbory moderními metodami. Výsledkem průzkumů z devadesátých let bylo zpřesnění střihů, zaznamenaných již Nörlundem, a detailní rozbory užitých technologie. Závěry nového výzkumu s ukázkami několika střihů publikovala v roce 2004 Else Østergård pod názvem *Woven into the Earth*.⁸⁾ Herjolf-snaeské střihy byly souborně prezentovány až později v roce 2011 trojicí autorek Lili Fransen, Anna Nørgaard a již zmíněnou Else Østergård ve specializované publikaci nazvané *Medieval Garments Reconstructed – Norse Clothing Patterns*.⁹⁾

Z dalších děl a autorů je nutné zmínit Johannese Pietsche a Karen Stolleis, kteří vydali v roce 2008 dílo *Kölner Patrizier – und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts*,¹⁰⁾ věnující se střihové a krejčovské technologii a rozboru textilního materiálu na kolekci dámských živůtků a pánských kabátů ze sbírek Hessischen Landesmuseum v Darmstadtu. Pod patronací Abegg-Stiftung vyšel stejně podrobný rozbor kompletního oděvu kurfiřta Mořice Saského (1521–1553) od Bettiny Niekamp a Agnieszky Woś-Jucker.¹¹⁾ V roce 2010 byla vydána publikace *Kleidung im Mittelalter: Materialien – Konstruktion – Nähtechnik* od Katrin Kania.¹²⁾ Původně disertační práce je zaměřena na krejčovskou techniku, užívané střihové řešení a další technické detaily. Navíc byla doplněna katalogem dochovaných středověkých oděvů. V anglosaském prostředí se v současné době prosazují badatelé, jejichž zájem o historický oděv a jeho konstrukci je spojen s praktickou aplikací poznatků v praxi při tvorbě funkčních modelů určených jak pro klasické instituce prezentující kulturní dědictví, tak pro obdobu českých archeoparků, známou v Británii jako tzv. „open air“ muzea. Z popularizační činnosti vznikla publikace dvojice autorek Ninya Mikhaila a Jane Malcolm-Davies, věnovaná rekonstrukcím anglických oděvů 16. století s názvem *The Tudor Tailor*,¹³⁾ a v roce 2013 společně s Jane Huggett vydala Ninya Mikhaila obdobně koncipovanou knihu, zaměřenou na oděv dětí, pod názvem *The Tudor Child*.¹⁴⁾

V českém prostředí se informace ohledně historické krejčovské technologie nacházejí především v jednotlivých rozbořích konkrétních zachovaných kusů. Technologické informace tohoto typu se objevily například v článcích Mileny Bravermanové věnovaných souboru pohřebních oděvů z Pražského hradu.¹⁵⁾ Významným příspěvkem k užívaným střihovým řešením na českém území je publikace Martina Šimši *Knihy krejčovských střihů v českých zemích v 16. až 18. století*.¹⁶⁾ Martin Šimša navázal na článek Jitky Staňkové z roku 1970¹⁷⁾ a výrazným způsobem rozšiřuje fakta o dochovaných střihových albech. Šimša se rovněž v některých odborných článcích pokusil komparovat některé historické oděvní součástky s etnografickým materiálem.¹⁸⁾ Technologii, užitou na konkrétním zachovaném kuse, se věnovaly rovněž příspěvky k pohřebním výbavám rodu Gryspeků z Griesbachu či Bohunky ze Šternberka.¹⁹⁾

Několik poznámek k výzkumnému materiálu

Informace o historickém střihu a technologii lze získat ze dvou zdrojů. První velkou skupinu materiálu tvoří dochované oděvy, a to archeologickým či „památečním“ způsobem. Památeční textil byl uchováván jako vzpomínka na významnou osobnost či pro svou výjimečnost. Nejčastěji se takto dochovaly oděvy šlechty a královských rodin, například v britských či švédských muzejních sbírkách. Oblíbené bylo uchovávání oděvů světců v rámci katedrálních pokladů jako formy relikvií. Pro rozbor drobných technologických prvků jsou důležité také fragmenty oděvů s konstrukčními prvky, které se nacházejí jako archeologický materiál. Množství fragmentů se zachovanými technologickými detaily z období středověku bylo nalezeno na několika lokalitách, především v Londýně,²⁰⁾ Grónsku,²¹⁾ Tartu²²⁾ či Lenbergu.²³⁾

Druhým důležitým zdrojem informací jsou střihová alba²⁴⁾ a odborné profesní příručky krejčovských cechů. V kresebné, rukopisné formě se vyskytují od konce 15. století. V roce 1589 vyšla ve Španělsku první známá tištěná příručka Juana de Alcega,²⁵⁾ která se stala ve své době velmi oblíbenou, a formu, kterou byla koncipována, pak následovali další autoři.

Zapojovat další klasické zdroje využívané při zkoumání dějin módy je interpretačně velmi problematické. Ikonografie nás názorně informuje o výsledném tvaru oděvu a způsobu nošení, ale střih bez průzkumu analogií ve střihových knihách a mezi dochovanými kusy nelze jasně určit. Ikonografii je nutné podrobit kritickému zkoumání kvůli metodě průzkumu. Velikost, technika, dovednost autora a další faktory ovlivňují „čitelnost“ každého prvku, který se na zobrazeném oděvu vyskytl. Dojmu, že můžeme s přesností říci, o jaký střih se jednalo, nahrává vysoká míra realistického pojetí, kdy se umocňuje zobrazený objekt vykreslením detailů, kterých by si oko pozorovatele ve skutečnosti všimlo jen v malé vzdálenosti od objektu. Typickým prvkem, který byl k tomuto efektu na některých dílech využit, jsou často právě naznačené švy na oděvech postav. Tento způsob byl užívaný již v deskové malbě 15. století například Rogierem van der Weyden²⁶⁾ či Jeanem Fouquetem.²⁷⁾

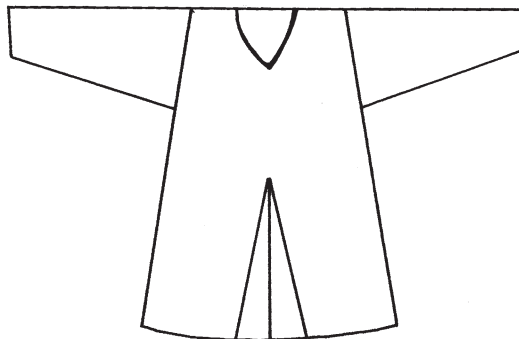
V dochovaných textech můžeme pro potřeby zkoumání autentické krejčovské technologie najít například použitý materiál. Při výzkumu středověkých textilních fragmentů z Londýna byly nalezeny některé kusy s rozpadlými

švy. Badatelský tým provedl při vyhodnocování průzkum účtů tzv. „královské garderoby“ a podle častého nákupu lněných šicích nití ve stejném období potvrdil, že se s největší pravděpodobností jednalo právě o len.²⁸⁾

Dochované názvosloví je jednou z možností, jak dochované kusy pojmenovat, ale nutně nemusí užití jiného výrazu znamenat použití jiného střihu. Tato tendence je patrná právě u dříve zmíněných krejčovských knih,²⁹⁾ kde stejné střihové řešení může být ve dvou různých knihách označeno jinými názvy a naopak rozdílná střihová řešení pojmenována stejně.

Stručný přehled vývoje střihu ve středověku a raném novověku

Původní košilový šat *tunika* měl od antiky do středověku tu nejjednodušší podobu. Nejstarší varianta bez tvarovaných průramků byla také společná pro různé kultury a shodné rysy jednoduchého oděvu nalezneme v mnoha konkrétních orientálních oděvech. Nejpozději v 10. století se v Evropě začíná tento střih transformovat. Jednoduché geometrické tvary projektované do dvou rozměrů byly výhodné, neboť minimalizovaly odpad při střihání náročně vyráběných textilií. Díly byly koncipovány tak, aby maximálně využily plochu materiálu. Pro vytvoření jednoduchých střihových dílů nebylo nutné používat přesně střihající nůžky, neboť v případě nouze šla textilie i utrhnout po niti.³⁰⁾ Takový přístup velmi dobře ilustruje například dochovaná tunika sv. Ludvíka, kde středový díl pro trup zahrnoval celou šíři látky o rozměru 56 cm.³¹⁾ (obr. 1)



Obr. 1: Střih tuniky sv. Ludvíka (nákres V. Pilná podle Anderlini, T. 2015).

Používáním silných vlněných materiálů, typických pro evropskou středověkou textilní produkci, a vrstvení takto vyrobených oděvů přispělo k pokusům, jak střih přizpůsobit lidskému tělu, aby oděv byl při pohybu pohodlnější.³²⁾ Při srovnání s asijskými oděvy, kde tato transformace neproběhla, je z konstrukčního hlediska důležitá především odlišná paleta textilních materiálů. V Asii dostupnější hedvábné látky vysoké kvality se snadno vrstvily. Jejich zpracování bylo v případě čistých geometrických tvarů také mnohem jednodušší. Byly to právě pevné a méně poddajné vlněné látky, které umožnily evropským krejčím inovativní tvarování. Méně přizpůsobivý materiál bylo třeba k dosažení požadovaného efektu natvarovat střihem a tělu přizpůsobit sešitím. Vlněné materiály byly také po sešití odolnější. Správně provedené švy ve vlněném materiálu vydržely větší zatížení při pohybu než v jemnějších tkaninách. Navíc nevyžadovaly tak precizní způsoby začistění, neboť kraje vlněných látek se netřepí natolik výrazně jako u materiálů z ostatních textilních surovin.

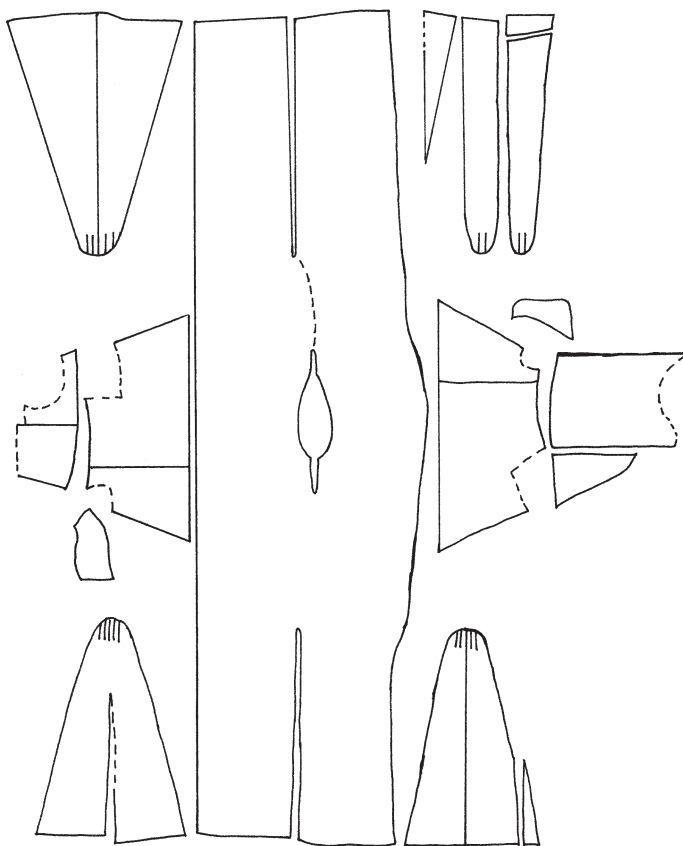
Počátky anatomického tvarování jsou patrné především v řešení dolní části tunik a oblasti průramků. Klíny trojúhelníkového tvaru rozšiřovaly dolní část od pasu či celou šířku oděvu. Všívaly se do bočního švu či do rozstřížení na předním a zadním dílu. Vkládání do prostřihu bylo náročné. Zároveň bylo důležité, aby horní okraj prostřížení byl začistěn a během nošení se textilie nezačala v této oblasti poškozovat. Na příkladu nálezů z dánské oblasti Kragelund³³⁾ můžeme vidět, že klíny byly v horní části zaobleny a pro zvětšení množství vloženého materiálu zde opatřeny i několika sklady. (obr. 2) Z 12. a 13. století jsou na dochovaných oděvech z různých částí Evropy známa střihová řešení s klíny vloženými jen v bočním švu nebo v bočním švu i ve středovém prostřihu.³⁴⁾ Klíny vložené v bočním švu se nalézaly na dochovaných řádových oděvech světců nebo oděvech určených zřejmě až jako další vrstva.

Výraznou změnou prošel od 10. století postupně průramek a rukávová hlavice. Na dochovaných oděvech nacházíme varianty spojení dvou zcela rovných okrajů až po takřka moderní pojetí spojení tvarovaného průramku i hlavice. Archaický způsob řešení, typický pro pravěké, antické a raně středověké oděvy, byl nalezen ještě na tunice z norského Skjoldelhamnu, datované kolem roku 1000, a na tunice z lokality Kragelund přibližně z období mezi lety 1045 a 1155.³⁵⁾ Sešívání rovných krajů se dále ustálilo pro spodní vrstvy zhotovované ze lnu, jako v případě

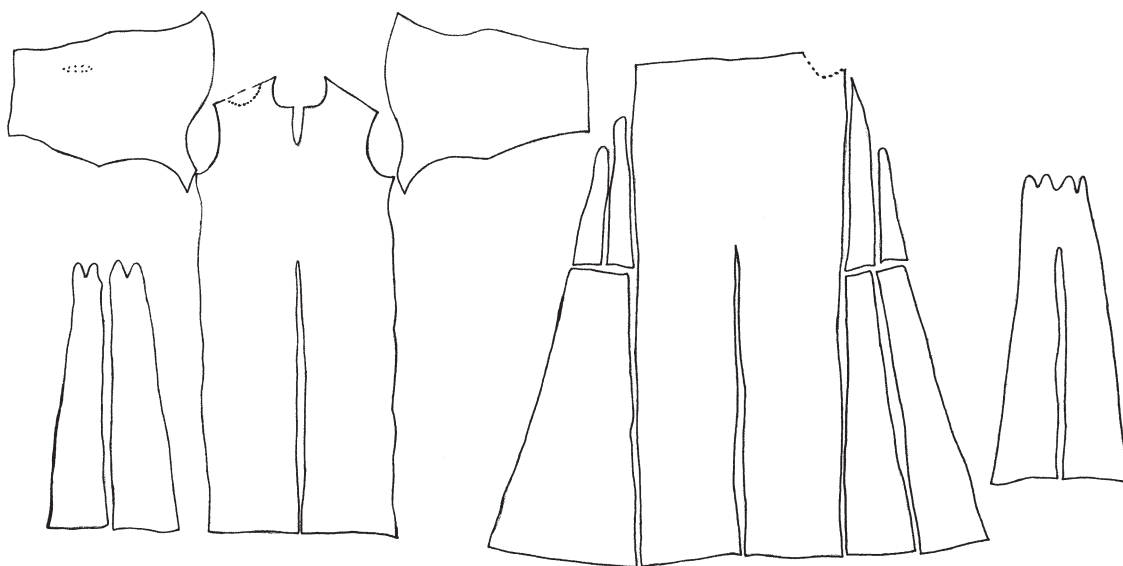
dochované spodní tuniky španělské infantky Marie, datované před rok 1235.³⁶⁾

Od 11. do počátku 14. století bylo používáno souběžně několik dalších způsobů. Průramek byl tvarován pomocí vložených bočních klínů, které dosahovaly od okraje suknice až do oblasti prsních svalů. V této oblasti hroty klínů přidávaly potřebný objem a zároveň částečně tvarovaly. Takové řešení známe z dochovaných oděvů Filipa Švábského z 12. století či Cangrade I. della Scala, datovaného před rok 1321. Natvarovaný průramek v kombinaci s rovným okrajem rukávové hlavice byl identifikován na košili sv. Ludvíka z katedrálního pokladu v chrámu Notre-Dame, datované rokem 1280³⁷⁾ nebo na tunice z nálezů v Bockstenu ze 14. století. Z dnešního pohledu velmi zajímavým řešením byla kombinace tvarování průramku jen na předním díle určeném pro trup a tvarované rukávové hlavice. Takové řešení bylo identifikováno na nálezů tuniky z lokality Moselund (obr. 3), datovaného do rozmezí let 1050–1155, a na dochovaném oděvu sv. Kláry (obr. 4) z období před rokem 1235.³⁸⁾

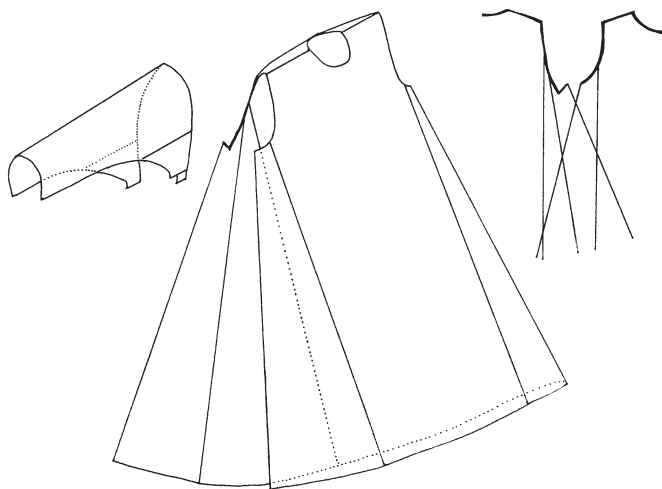
Posledním způsobem, který evokuje již moderní anatomické tvarování průramku i rukávové hlavice, bylo natvarování obou částí. Průramek byl prostřižen do obloučku a rukávová hlavice více či méně zaoblena. Takové řešení



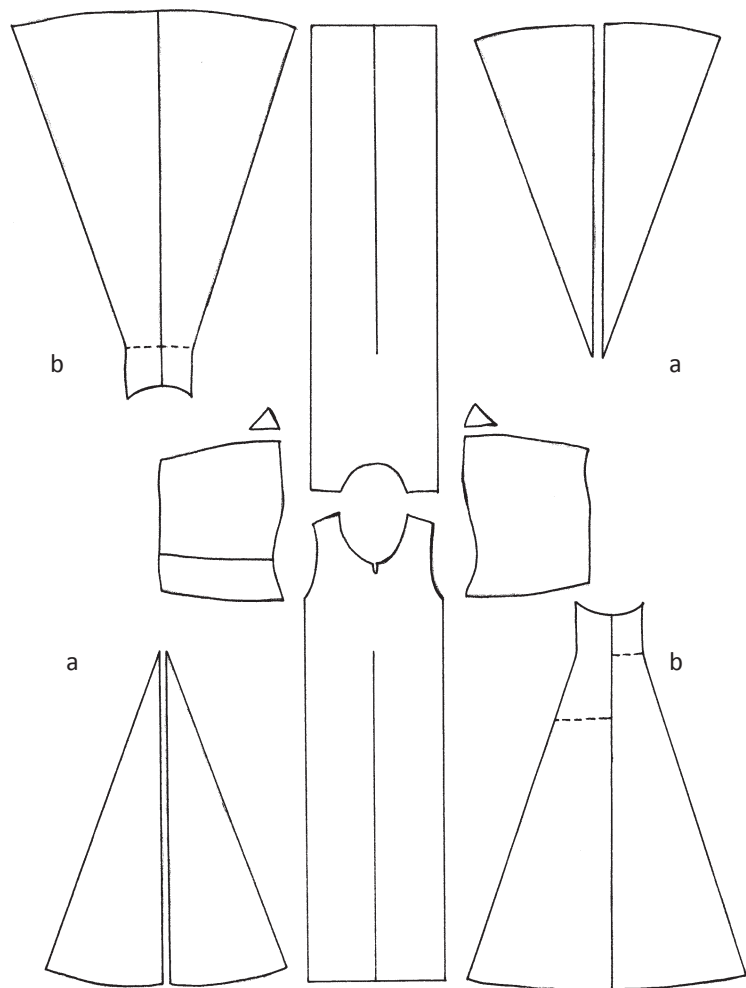
Obr. 2: Střih tuniky z Kragelundu, 1045–1155 (nákres V. Pilná podle Østergård, E. 2004).



Obr. 3: Moselund (nákres V. Pilná podle Østergård, E. 2004).



Obr. 4: Stříhové řešení suknice sv. Kláry, před 1235 (nákras V. Pilná podle Kania, K. 2010).

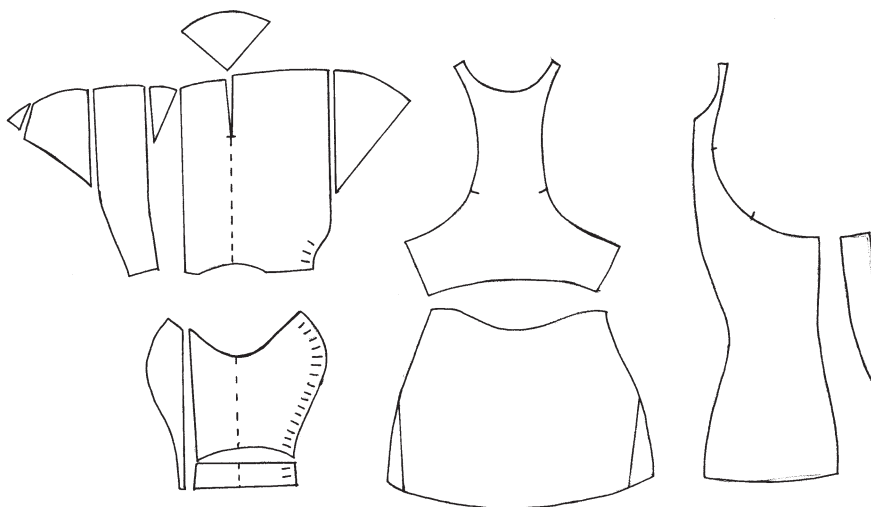


je známo například z nálezů z Grónska.³⁹⁾ (obr. 5)

Jmenované varianty se vyskytovaly v období od 10. do 14. století paralelně. Vzhledem k jedinečnosti nálezů, vzdálenosti jednotlivých lokalit a časovému rozpětí nelze vyvozovat, jak vývoj stříhových řešení přesně postupoval. Různé varianty vedle sebe dlouhou dobu koexistovaly a byly zřejmě využívány v závislosti na účelu oděvu a zručnosti jeho tvůrce. S intenzivnější profesionalizací zhotovování oděvů se v druhé polovině 14. století objevují z našeho pohledu i velmi kuriózní řešení zvané „grandes assiettes“, kdy se rukávová hlavice nadměrně rozšiřuje a zapadá do hluboce vystřiženého průramku. Na akceleraci stříhového vývoje působila v tomto období ve Francii probíhající stoletá válka a rozvoj nových stylů vatovaných ochranných částí zbroje. Jedno z dochovaných řešení „grandes assiettes“ známe právě z vatovaného kabátce typu *pourpoint* Karla z Blois z období před rokem 1364.⁴⁰⁾ (obr. 6) Druhým známým dochovaným oděvem s nadměrnými průramky je oděv z irského Moy, pocházející pravděpodobně z 15. století.⁴¹⁾ Díky podrobným dobovým kresbám, jako v případě skicáře z hradu Wollfegg,⁴²⁾ je patrné, že tento způsob byl užíván a na pánských i dámských oděvech a oblíbený i během celého 15. století. (obr. 7)

Těsnější siluety dosahovali krejčí v některých případech natvarováním horní části klínů do úzkého pruhu a v některých případech i znásobením počtu klínů. Takové řešení dokládají oděvy z archeologických nálezů severských osad v Grónsku.⁴³⁾ Na lokalitách Herjolfsnes, Brattahild a dalších byly nalezeny vlněné oděvy s obdobným stříhovým řešením. Na stranách byly rozšířeny klíny, které byly protaženy po délce celého boku až k průramkům, ale největší podíl na objemu trupové části oděvu tvořil stále základní obdélníkový díl. (obr. 5)

Obr. 5: Stříhové řešení suknice D10581 z Grónska: a – středové klíny, b – boční klín (nákras V. Pilná podle Fransen, L. – Nørgaard, A. – Østergård, E. 2011).



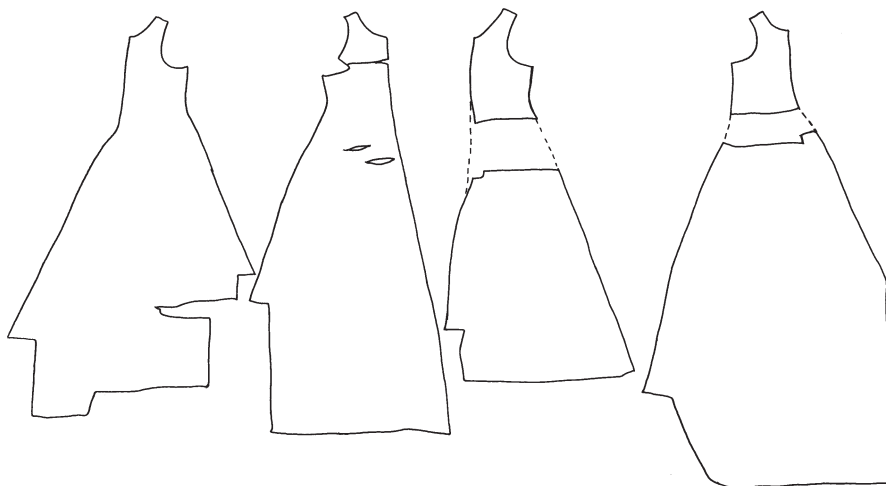
Obr. 6: Střihové řešení pourpointu Karla z Blois, před 1364 (nákres V. Pilná podle Véniet, F. 2008).



Obr. 7: Řešení rukávů s velkými průramky, Zrozenci Slunce (detail), Skicář z hradu Wolfegg, 14r, (převzato z: Wikimedia Commons).

Inovativní způsob pro vytvoření střihu pro trup bylo v druhé polovině 14. století jeho rozčlenění čtyřmi švy na bocích a uprostřed trupové části. Nejstarší známé použití tohoto principu pochází z vatovaných pánských kabátců *wamsů*. Boční a středové švy byly nalezeny na *wamsu* připisovaném Karlu VI. Francouzskému⁴⁴⁾ i *wamsu* prince Eduarda zvaného „Černý princ“.⁴⁵⁾ Z 15. století se dochovaly oděvy řešené pomocí čtyřdílného střihu pro trup mnohem častěji. Například mezi léta 1411 až 1431 jsou datovány zlatohlavové šaty královny Margaret dochované v katedrálním pokladu ve švédské Uppsale.⁴⁶⁾ (obr. 8) Střih trupu byl sestaven ze čtyř dílů, které byly v horní části lehce tvarované a v dolní části rozšířené pro sukni. Již ustálený čtyřdílný střih na pánském oděvu nacházíme na fragmentech italských oděvů. Na kabátcích Pandolfa Malatesty z období před rokem 1427⁴⁷⁾ a Sigismonda Malatesty, který je datován před rok 1468,⁴⁸⁾ je použité dělení do čtyř dílů a oddělení v pase. (obr. 9) Pandolfův i Sigismondův oděv podle zrekonstruovaného střihu představuje typ módního upnutého kabátce s nabíranými rukávy. Na fragmentech dolního okraje se zachovaly i šité dírky pro navázání nohavic. Na hedvábné sukni z bernského muzea,⁴⁹⁾ pocházející z konce 15. století, byl užit čtyřdílný střih pro trup společně s našívanou delší sukénkou. Tento oděv byl zřejmě nošen na spodní *wams*. Typově tyto kabátce a suknice připomínají některé módní oděvní kusy známé z ikonografie z českého prostředí, například na freskách ze Smíšovské kaple z chrámu sv. Barbory v Kutné hoře či ilustracích z Kutnohorského graduálu.⁵⁰⁾

Vrapování bylo zřejmě poslední variantou, jak trup oděvu více tvarovat. Především pro malé množství dochovaných dokladů se jedná o téměř

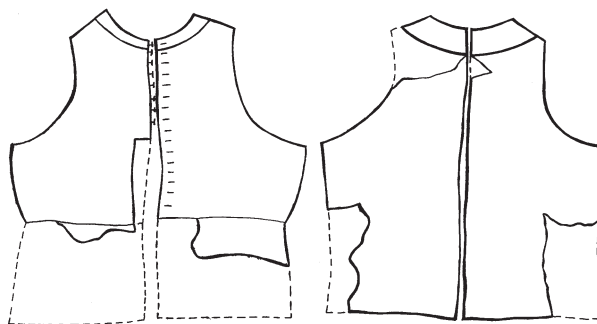


Obr. 8: Střihové řešení oděvu královny Margarety, 1411–1431 (nákres V. Pilná podle Kania, K. 2010).

neprozkoumanou oblast. Pomocí drobných, vedle sebe těsně řazených skladů byla tvarována suknice z grónských nálezů.⁵¹⁾ (obr. 10) Na ikonografii byly v několika případech naznačeny pravděpodobně takovéto drobné sklady na trupech sukní. Například na postavě mladé dívky z vyobrazení tance venkovanů v ilustrovaných *Hodinkách* Karla d'Angoulême byly tvůrcem naznačeny drobnými tahy od prsou k pasu jemné pravidelné záhyby.⁵²⁾ (obr. 11) Podobný detail byl zachycen také na výjevu Samaritánky a Krista u pramene od Bernata Martorella.⁵³⁾ (obr. 12) Postava Samaritánky byla vyobrazena ve žlutém svrchním oděvu s naznačenými drobnými sklady a s výstřihem do V, který je znám v kombinaci se sklady rovněž z grónského nálezů.

První doklady o stříhovém oddělení živůtku a sukně v rámci jednoho oděvního kusu máme z druhé poloviny 14. století. Tento prvek byl objeven na několika fragmentech a jednom torzálně dochovaném oděvu z tohoto období.⁵⁴⁾ Část zadního dílu živůtku a na něj připojené plisované sukně byla identifikována ve fragmentu vlněného pohřebního ženského oděvu z Uvdalu.⁵⁵⁾ Plisovaný fragment vlněné sukně byl vyjmut společně s dalšími textiliemi a oděvy během výzkumů středověkého osídlení v Grónsku.⁵⁶⁾ Unikátní doklad tohoto stříhového řešení byl zachován v pohřebních výbavách českých královen na Pražském hradě.⁵⁷⁾ Z hedvábného oděvu připisovanému Anně Falcké se dochoval přední díl a část zadního dílu, které jsou zakončeny rovným zastřížením v oblasti boků⁵⁸⁾, kde byla zřejmě připojena sukně.

V období 15. století došlo k výrazné akceleraci změn ve stříhové konstrukci oděvu. Dílem zasáhly nejspodnější vrstvy oblečení, které již byly chápány jako prádlo. Archaické řešení pomocí obdélníků a klínů bylo uplatňováno při výrobě košil.⁵⁹⁾ Nejradiálnější proměna proběhla pochopitelně ve vrchní oděvní vrstvě. Plně se prosadilo a roz-



Obr. 9: Přibližný stříh kabátce z pohřební výbavy Pandolfa Malatesty, před 1427 (náčr. V. Pilná podle fotodokumentace Museo Civico, Fano).



Obr. 10: Sklady na Grónském nálezů (reprofoto Østergård, E. 2004).



Obr. 11: Venkovský tanec. Heures de Charles d'Angoulême. 15. století (dnes: Paris, Bibliothèque nationale, sig. MS. 873, fol. 21r, reprofoto Østergård, E. 2004, s. 143).



Obr. 12: Martorell, Bernat. Samaritánka a Kristus u pramene. 1445–1452. Katedrála sv. Kříže a sv. Eulálie, Barcelona, detail (reprofoto z www.religious-art.org).

šířilo stříhové oddělení dílů pro horní část trupu a rozšířené části sukně pokrývající boky, které je známé z již zmíněných dochovaných oděvů Pandolfa Malatesty, Sigismonda Malatesty či na hedvábné sukni z bernského muzea.⁶⁰⁾ Velmi pěkným příkladem stříhového oddělení je také dětský oděv z muzea ve Valladolidu.⁶¹⁾ Mužský oděv byl od části sukně během 16. století zcela nebo alespoň částečně oproštěn. Malá rezidua byla zachována v podobě šůsků. Během 15. století byla obě řešení stříhu trupu, s přestřižením i bez, používána souběžně podle typu a funkce oděvu.

Zhruba v polovině 16. století bylo kopírování přirozeného tvaru těla opuštěno a naopak začalo být módním oděvem přizpůsobováno určitému ideálnímu obrazu podle dobového vkusu. Stříh kabátců a živůtků zohledňoval nejen tvar lidského těla, ale také tvarovací pomůcky, jako byly nejrůznější typy vycpávek, výztuží a v případě žen nově vzniklý korzet. Nejstarší známý dochovaný exemplář korzetu byl nalezen v pohřební výbavě Dorothee Sabiny von Neuburg.⁶²⁾ Aby byla úzká linie pasu zvýrazněna, byl tento efekt podpořen detaily na svrchních vrstvách oblečení. Původně rovné či lehce zkosené boční švy se posunuly více do oblasti zad, kde vytvářely tvar písmene V. Pro druhou polovinu 16. století byl tento stříhový způsob volen při výrobě dámských živůtků i pánských kabátců a byl typickým řešením pro Alcegovu stříhovou knihu *Libro de Geometrica, Pratica, y Traca*, která vyšla v roce 1589.⁶³⁾ (obr. 13) V českém prostředí bylo stříhové řešení zakresleno například v knihách stříhů cechu krejčích z Těšína⁶⁴⁾ či Českého Krumlova.⁶⁵⁾ Tento posun je lehce patrný i na dochovaných kabátcích z Pražského hradu z pohřebních výbav Ferdinanda I. a Maxmiliána II.⁶⁶⁾ Nové řešení stříhu kabátců a živůtků bylo doprovázeno i použitím dvojdielného stříhu rukávů, které mohly být nad to tvarovány do výraznějšího prohnutí než současný moderní typ. V druhé polovině 16. století vedle sebe existovaly různé varianty řešení celkově tvarovaných i netvarovaných rukávů, formovaných do nízkých hlavic.

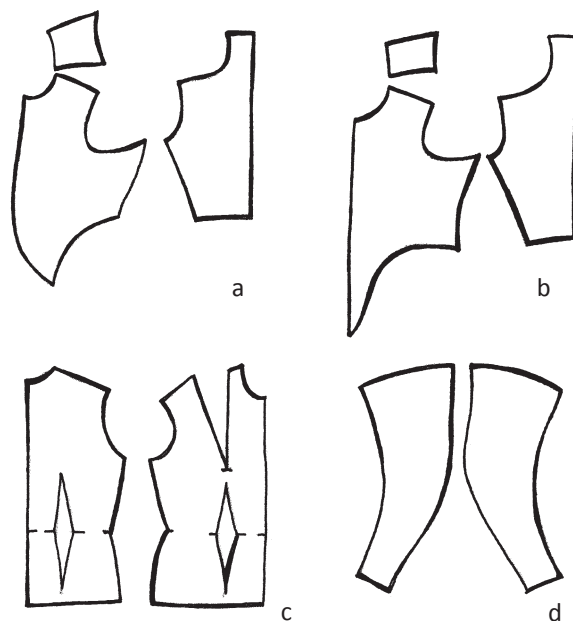
Ve 40. letech 17. století se u pánského kabátce zjednodušila forma a častější byly wamsy volné, bez vypasování, s rovným pasem či zcela bez přestřižení. Neobvyklé řešení s trupem rozděleným do šesti dílů bylo analyzováno J. Pietschem na hnědém kabátci s lemem z černé krajky ze sbírek muzea v Darmstadtu.⁶⁷⁾ Obliba zužujícího se zadního dílu přetrvala až do 60. let 17. století, kdy se objevovalo častěji řešení se švy v bocích, neboť rovný tvar pánského kabátce typu „innocente“ zužující se linie na zadním díle již nutně nevyžadoval. Řešení stříhové konstrukce se zúženým zadním dílem však vždy existovalo paralelně s dalšími variantami.

Dámský živůtek se v šedesátých letech 17. století začal vypracovávat velmi důmyslným způsobem až z devíti dílů. Ve srovnání s pánským kabátcem byl živůtek naopak dlouhý, od přirozeného pasu se klenutě rozšiřoval. Při jeho šití bylo třeba několika vrstev výztuh. Opticky rozšiřoval ramena, zvedal poprsí a zužoval pas. Drobné šůsky v pase zabráňovaly vzniku otlaků na těle během nošení.

Geometrické řešení stříhových dílů se stále užívalo při šití prádla, především košil, a neposunutě boční švy se objevovaly na svrchních plášťových a volných typech oděvu.

Ruční výroba oděvů – šití

Při současném rozšíření konfekční výroby oděvů a užívání šicího stroje při zakázkové výrobě si již málo uvědomujeme, nakolik odlišná byla konstrukce oděvu šitého výhradně ručně. Vynález šicího stroje v 19. století nena-



Obr. 13: Alcegovy stříhy pro trup: a – stříh mužského wamsu, b – stříh dámského živůtku, c – současný stříh základní dámské halenky, d – Alcegovy verze dvojdielných rukávů (náčrty V. Pilná podle de Alcega, J. /1589/ 1999).

hradil technicky jen dosud užívané stehy za strojový vázaný steh, ale změnil kompletně celý technologický postup. Na dochovaných oděvech byly nalezeny způsoby sešití jednotlivých vrstev, které využívaly důmyslné možnosti ručního šití.⁶⁸⁾

Na příkladech použitých švů na středověkých oděvech bylo patrné, že navazovalo na archaické způsoby sešívání kůží, které pracovaly s textilním materiálem, jenž jakoby postrádal jednu ze svých zásadních vlastností, kterou je třepivost stříhových okrajů. Ruční šití bylo velmi variabilní díky citlivé lidské ruce. Jednalo se o důmyslné propojení textilního materiálu, šicího materiálu a zkušenosti tvůrce. Ruční šití umožňovalo plynule přecházet na jednom švu mezi různými typy stehů podle jejich umístění.⁶⁹⁾ V namáhaných místech byly voleny odolnější typy stehů, které snášely větší zatížení v konkrétní oblasti. Také bylo možné postupně našívat jednotlivé části oděvu na sebe či přes sebe, aniž by byly prošity naráz všechny vrstvy jako v případě použití šicího stroje. Zhotovitel poznal podle hmatu, kolik vrstev látky naráz propichuje a zda špičkou jehly zcela neprorazil na opačnou stranu. Některé detaily na dochovaných oděvech byly zhotoveny natolik specifickým způsobem, že dnes je za použití současné strojové technologie není vůbec možné napodobit. Asi nejnázorněji byla tato možnost popsána na dochovaných dámských živůtcích ze třicátých let 17. století uchovávaných ve sbírkách Victoria and Albert Museum.⁷⁰⁾ Na střížích a technologických postupech, které analyzovala Jenny Tiramani a Luca Costigliolo, je patrné, že módní rozšířené rukávy nebyly po celé délce všity do průramků, ale v dolní části byly přichyceny do plochy živůtku, aby tvarově podpořily zužování zadního dílu a optické zúžení pasu.⁷¹⁾

Důležitou roli hrálo začistění švů, na které byla při použití některých typů stehů přenesena část odolnosti švu. Podobně v některých případech fungovaly i ozdobné prvky umísťované na švy na lícové straně. Tkané borty sloužily nejen jako dekorace pohledové strany oděvu, ale současně zpevňovaly švy,⁷²⁾ či také pomáhaly částečně oděv tvarovat.⁷³⁾ Tato funkce byla využívána společně s oblibou mnohočetného lemování od druhé poloviny 16. století. Lábek zmiňoval překrytí švu staženého obnitkovacím stehem okraj k okraji právě tkanou bortou na pohřebním oděvu Bohunky ze Šternberka. Na plášti typu hazuka, ve kterém byla uložena do kralovické krypty Rosina Hölzin ze Silianu, bylo použito zmnožení bort na lícové straně límce, aby byl celkově pevnější, a zřejmě tak poskytoval oporu dalšímu límci s krajkou, o kterém se zmiňoval po svých návštěvách v 19. století v kralovické kryptě Fischer.⁷⁴⁾ (obr. 14) Dnes se ozdobný límec v pohřební výbavě již nenachází. Obdobně byl pošit bortami stojací límec hazuky z pohřební výbavy Markéty Františky z Lobkovic, roz. Ditrichštejnové.⁷⁵⁾

Šicí materiál

Při ručním šití byl důležitý také správný výběr šicího materiálu, neboť měl vliv na výslednou trvanlivost sešití. Šicí nitě byly samy o sobě významnou surovinou, kterou bylo třeba šetřit.⁷⁶⁾ Na dochovaných oděvech a fragmentech byl často identifikován přední steh, který vyjma rychlosti při šití je i méně náročný na spotřebu šicí nitě. Pevný a kvalitní šicí materiál vyžadoval mnohem pečlivější zpracování než nitě určené ke tkaní. Šicí nit musela být pevnější a v ideálním případě bez kazů, neboť ty by ji oslabovaly a způsobovaly její častější trhání. Spředená vlákna musela vydržet zátěž během protahování textilním materiálem a tlak v očku jehly. Vyšší pevnost byla výsledkem dovednějšího zpracování i vyšší kvality výchozí textilní suroviny. Vlněné nitě byly užívané od pravěku.



Obr. 14: Řešení límce Rosiny Hölzin ze Silianu, 2. polovina 16. století (foto V. Pilná, 2012).

Ve středověku byly používány nižšími vrstvami, jak je známo z nálezů v Londýně,⁷⁷⁾ nebo v lokalitách, kam byl přísun jiného materiálu omezen, jak bylo analyzováno na nálezech z Grónska.⁷⁸⁾ Lněné šicí nitě byly nejrozšířenější a používaly se k sešívání všech typů oděvů. Z textových pramenů je známo, že se rovněž barvily.⁷⁹⁾ Bavlněné šicí nitě jsou doložené z textových pramenů kupříkladu z Anglie. Víme ale, že bavlna byla dovážena i do Čech a že ji české ženy dovedly spřádat.⁸⁰⁾ Hedvábné nitě se užívaly seskané i ve formě příze. Využívaly se ke zdobení i sešívání jako v případech reprezentativních oděvů či luxusního spodního prádla.⁸¹⁾ Velmi typické bylo po celé sledované období užití hedvábných nití pro obšití knoflíkových dírek.⁸²⁾ Při šití byly voleny takové metody, které spotřebu nití zmenšovaly a také urychlovaly celý postup. Při spřádání šicích nití se užívalo zákrutu S i Z a možné byly i jejich kombinace u seskaných vícevláknových materiálů.⁸³⁾

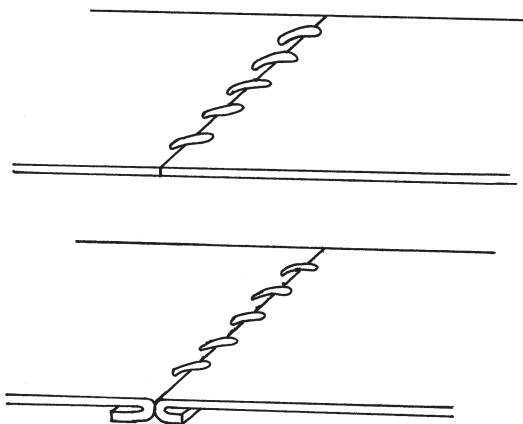
Varianty spojů

Způsoby, jak spojit dva stříhové díly k sobě, byly velmi různorodé. V některých typech švů přežívaly stále archaické přístupy, které připomínaly sešívání kůží. K vytvoření dotykového švu, sešití dvou okrajů položených vedle sebe, se využíval nejčastěji obnitkovací steh. Byl nalezen například na dětském křestním oblečku na Pražském hradě⁸⁴⁾ či jej zmiňoval Lábek jako neobvyklý způsob spojení dvou tkaných okrajů na oděvu Bohunky ze Šternberka, který pozoroval během prvních restaurátorských prací v roce 1924 na Bohunčině plášti.⁸⁵⁾ (obr. 15)

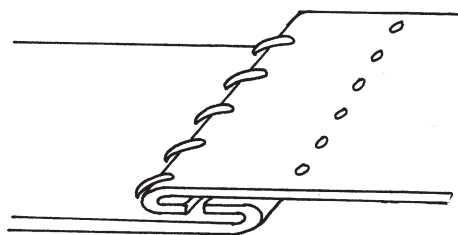
Velmi rozšířené byly švy vypracované z pohledu dnešní technologie jako švy ploché. Spojení dvou okrajů do plochého švu využívalo různé kombinace stehů. Jednalo se o našívání založených okrajů přes sebe, kdy se používal obnitkovací či přední steh. Buď byl použit jen čistě jeden z nich pro všechny švy, nebo se při vypracování podle potřeby kombinovaly.⁸⁶⁾ Takové prošíití a začištění dvou okrajů položených na sebe připomíná současnou techniku protizahnutého švu. Nejčastěji se užívalo vytvoření konstrukčního švu předním stehem, jelikož byl časově nejúspornější. Přední steh byl však málo odolný na zátěž při nošení, a proto byla nutná kombinace se začištěním, která zvyšovala odolnost sešití, jak bude popsáno v následující části.

Začištění

Začištění různých míst na oděvu bylo prováděno s pomocí dalšího materiálu či bez něj. Bez přidaného materiálu byly například švy našívány přes sebe již založenými okraji, a vytvářely tak překrytý protizahnutý šev spojený obnitkovacím stehem.⁸⁷⁾ (obr. 16) Švové přídatky mohly být také jednoduše přišity volné či založené k jednomu ze spojených stříhových dílů. Tento způsob byl identifikován například na nálezech z Grónska,⁸⁸⁾ fragmentech z Londýna,⁸⁹⁾ na oděvu Mořice Saského⁹⁰⁾ či arcikněžny Eleanory z kolekce na Pražském hradě.⁹¹⁾ Volné okraje látky byly zpevňovány pomocí jednosmyčkového obnitkovacího stehu, či půlsmyčkového stehu.⁹²⁾ Užíváno bylo také dodnes vytvářené dvojité založení okraje oděvu podehnutím a jeho následné prošití.⁹³⁾ Specificky se provádělo u jemných hedvábných tkanin, kdy se okraj sroloval a prošil.⁹⁴⁾



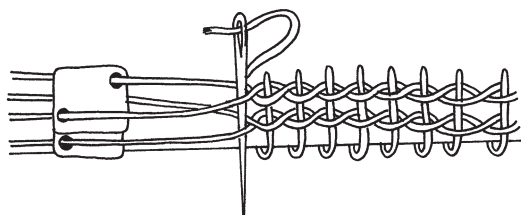
Obr. 15: Dotykový šev spojený obnitkovacím stehem, dvě různé varianty (nákres V. Pilná). U křestního oblečku se našla další varianta s podehnutými záložkami (více: Bravermanová, M. 2013).



Obr. 16: Překrytý protizahnutý šev spojený obnitkovacím stehem (nákres V. Pilná).



Obr. 17: Příklad začistění přidaným materiálem pohřební výbavy příslušníků rodiny Gryspeků z Griesbachu, 2. polovina 16. století (foto V. Pilná, 2012).



Obr. 18: Přitkávané obruby (náčrtek V. Pilná podle Østergård, E. 2004; Zimmerman, H. 2007).



Obr. 19: Využití pevného kraje na límci, Klatovy, 2. polovina 17. století (foto V. Pilná, 2011).

K začistění s přidaným materiálem byly používány rovné proužky textilie, tvarované pravděpodobně z odpadu vzniklého při střihání oděvu.⁹⁵⁾ Mimo londýnské nálezy byl podobný detail nalezen například v estonském Tartu na fragmentu průkrčníku začistěným proužkem hedvábného plátna a tkaným páskem.⁹⁶⁾ Přes namáhané okraje byly našívány rovněž proužky textilní⁹⁷⁾ či usňové jako v případě dochovaného korzetu z Westminsteru, datovaného do roku 1603.⁹⁸⁾ (obr. 17) Z dnešního pohledu byl velmi neobvyklý způsob, kdy se ke střihovým okrajům našívala další příze či se přímo na oděv přitkávaly obruby. (obr. 18) Začistění pomocí techniky tkaní na karetkách na krajích i okrajích vnitřních záložek bylo identifikováno na nálezech z Grónska.⁹⁹⁾ Na nálezech z Londýna byla tímto způsobem přitkána obruba k okraji s knoflíkovými dírkami.¹⁰⁰⁾ Útkem byla v takových případech použita šicí nit. S rozvojem podšívání oděvů byl tento způsob začistění střihových okrajů u oděvů opuštěn. Nejmladší známé použití bylo identifikováno na okraji plstěného klobouku z nálezu v Groningenu, datovaných do 17. století.¹⁰¹⁾

Pokud bylo možné využít pevného tkaného okraje, který zaručoval značnou odolnost a pevnost, byl použit i na viditelných místech. Například límec na dochované košili z Klatov byl situován tak, aby vnější okraj byl v celé své délce zpevněný.¹⁰²⁾ (obr. 19)

Dírky, knoflíkové dírky a knoflíky

Důležitými funkčními prvky užívanými na oděvu byly po celé sledované období drobné dírky, knoflíkové dírky a samotné knoflíky. Kruhové dírky byly určeny ke šněrování a navazování jednotlivých oděvních součástí k sobě, aby například kabátec a nohavice pohodlně seděly během nošení. Okraje technických dírek byly obšívány buď jednoduše obnitkovacím stehem, či půlsmyčkovým. Půlsmyčkový steh byl identifikován například na nálezu ze středověkého londýnského souboru.¹⁰³⁾ Hladce provedené obšití se vyskytovalo na dírkách pánských kabátců z druhé poloviny 16. a počátku 17. století v pohřebních výbavách Gryspeků z Griesbachu.¹⁰⁴⁾

K obšívání knoflíkových dírek se od středověku používaly varianty smyčkového stehu. Knoflíkové dírky ze středověkých fragmentů z Londýna i estonského Tartu ze stejného období byly obšity půlsmyčkovým stehem až po prostřižení otvoru, neboť nit těsně na-

léhala na kraje textilního materiálu. Z českého prostředí byl nalezen dosud neanalyzovaný fragment s dírkami mezi souborem textilních fragmentů z Prahy.¹⁰⁵⁾ Na dochovaném oděvu Pandolfa Malatesty byly dírky obšity hustě vedle sebe kladeným jednosmyčkovým stehem. V 16. století se jednalo o naprosto samozřejmý prvek na různých typech oděvů. Lze tedy mezi sebou porovnávat knoflíkové dírky z dochovaných oděvů z celé Evropy. Obšití bylo prováděno nejčastěji jednosmyčkovým stehem, který vytvářel na okrajích jemné uzlíky zpevňující obšití. V druhé polovině 16. století a první polovině 17. byla pro zpevnění okraje knoflíkových dírek a k dekoraci našívána podél zapínání na každé straně tkaná borta. Módní lemování bylo rozšířeno opět po celé Evropě. Tento prvek byl proveden i na krátkém zeleném kabátci z mobiliárního fondu Český Krumlov.¹⁰⁶⁾ Ve dvacátých a třicátých letech 17. století byly okraje knoflíkových dírek zpevňovány drobnými šitými spojkami provedenými rovněž jednosmyčkovým stehem. Tento detail byl identifikován například na dochovaném modrém plášti či pleteném kabátku ze sbírek muzea v Norimberku.¹⁰⁷⁾ Stejným způsobem byly zpevněny okraje knoflíkových dírek na kabátu ze zeleného kompletu z Českého Krumlova.¹⁰⁸⁾

Zajímavým detailem, jistě zhotovovaným krejčími během výroby oděvu, byly látkové knoflíky. Z dochovaných středověkých oděvů i fragmentů jsou známy ve dvou podobách. První variantou jsou drobné látkové kuličky přišité na hranu oděvu pomocí šité spojky, které byly nalezeny na fragmentech v Londýně, v Tartu či na dochovaném *pourpointu* Karla z Blois. Druhou podobou byly kruhové látkové disky připojené k oděvu stejným způsobem jako kulaté knoflíky. Tento typ byl zhotoven například na dochovaném kabátci Pandolfa Malatesty.

Závěr

V předloženém příspěvku byl proveden pokus zachytit nejzásadnější konstrukční změny ve střihovém řešení pro trup, který postupoval od středověkých jednoduchých tunik po raně novověké kabátce. Rozsah textu však nedovolil zahrnout všechny známé střihové varianty pro jednotlivé oděvní kusy, které byly dosud badateli zkoumány.¹⁰⁹⁾ Druhá část příspěvku byla věnována stručnému nástinu historické technologie šití, neboť dosud byly tyto informace v českém prostředí zmiňovány výhradně jako součást rozboru dochovaných oděvních kusů.

Vzhledem k unikátnosti nálezů textilních památek, vzdálenosti jednotlivých lokalit a časovému rozpětí, kdy byly nalezené oděvy a fragmenty zhotoveny a používány, nelze podrobněji stanovit, kdy konkrétní proměna střihového či technologického řešení přesně nastala. Z dochovaného materiálu je však patrné, že různé varianty řešení vedle sebe dlouhou dobu koexistovaly a byly využívány v závislosti na účelu oděvu. Vliv na výslednou kvalitu měl samozřejmě i původ oděvu, zda byl zpracován profesionálním řemeslníkem či podomácku.

Definitivní odklon od geometrického zpracování nastal v druhé polovině 14. století. Lze zjednodušeně říci, že tato proměna umožnila, aby lidské tělo bylo od druhé poloviny 16. století oděvem tvarováno. Jeho jednotlivé části se dostávaly do popředí zájmu, byly zvýrazňovány, nebo naopak potlačeny. Oděv se uměle přizpůsoboval společenskému ideálu a módnímu vzhledu. Už nezáleželo výhradně na biologických předpokladech krásy a krásného vzhledu. Pomocí odpovídajících oděvních částí, jako byly korzety, vhodně zvolené výztuhy či vycpávky, bylo tělo ovlivňováno, aby na pohled vykazovalo krásný tvar. Tento přístup, podmíněný změnami v konstrukci oděvu na sklonku středověku a počátku raného novověku, se v evropském oděvu a oděvním módě udržel až do počátku 20. století.

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Mileně Bravermanové za poskytnutí materiálů k dochovaným oděvům z Pražského hradu, paní restaurátorce Vendulce Otavské ak. mal. za přístup k jejím konzervátorským zprávám, Mgr. Danu Sosnovi Ph.D. za materiály k nálezům z Tartu, Anně Boubelové za poznámky k současné technologii, Mgr. Kateřině Cichrové a týmu pracovníků SHZ Český Krumlov.

Poznámky

- 1) Jako v případě dochovaného oděvu Anny Jagellonské. Podrobně situaci rozebírá: *Bravermanová, M. – Kobrlová, J. – Samohýlová, A.* 1994: Textilie z hrobu Anny Jagellonské z Colinova mauzolea v katedrále sv. Víta na Pražském hradě: Textilien aus der Grabstätte der Anna Jagellone. *Archaeologia historica*, s. 437–461.
- 2) Myšleno nejčastěji z 19. století.
- 3) *Březinová, H.* 2007: Textilní výroba v českých zemích ve 13.–15. století. Poznání textilní produkce na základě archeologických nálezů. Praha – Brno: Ústav pro pravěk a ranou dobu dějinnou FF UK a Ústav archeologie a muzeologie FF MUB, s. 10.
- 4) *Köhler, C. – von Sichart, E.* (1928) 1963: *History of Costume*. New York: Dover Publikations.
- 5) Díla Janet Arnold chronologicky dle vydání: *Arnold, J.* 1966: *Patterns of Fashion 2. Englishwomen's dresses and their construction c. 1860–1940*. London: Macmillan Publishers; *Arnold, J.* 1984: *Patterns of Fashion 1. Englishwomen's dresses and their construction c. 1660–1860*, přepracované vyd. London: Macmillan Publishers; *Arnold, J.* 1985: *Patterns of Fashion 3. The cut and construction of clothes for men and women c1560–1620*. London: Macmillan Publishers; a posmrtně: *Arnold, J.* 2008: *Patterns of Fashion 4. The cut and construction of linen shirts, smock, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540–1660*. London: Macmillan Publishers.
- 6) Díla Norah Waugh chronologicky dle vydání: *Waugh, N.* 1964: *The Cut of Men's Clothes 1600–1900*. London a Boston: Faber and Faber Limited; *Waugh, N.* 1968: *The Cut of Women's Clothes 1600–1930*. New York: Theatre Arts Books.
- 7) *Nörlund, P.* 1924: Buried Norsemen at Herjolfsnes: an archaeological and historical study. (in) *Meddelelser om Gronland: Udgivne af Kommissionen for ledelsen af de geologiske og geografiske undersøgelser i Gronland*. Kobenhavn: C. A. Reitzel.
- 8) *Østergård, E.* 2004: *Woven into the earth: textiles from Norse Greenland*. Aarhus: Aarhus University Press.
- 9) *Fransen, L. – Nørgaard, A. – Østergård, E.* 2011: *Medieval garments reconstructed: norse clothing patterns*. Aarhus: Aarhus University Press.
- 10) Původně se jednalo o disertační práci Johannese Pietsche. *Pietsch, J. – Stolleis, K.* 2008: *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- 11) *Niekamp, B. – Woß-Jucker, A.* 2008: *Das Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521–1553) in der Dresdner Rüstkammer*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- 12) *Kania, K.* 2010: *Kleidung im Mittelalter: Materialien – Konstruktion – Nähtechnik: ein Handbuch*. Köln: Böhlau.
- 13) *Malcolm-Davies, J. – Mikhaila, N.* 2006: *The Tudor Tailor. Reconstructing sixteenth-century dress*. London: Bratsford.
- 14) *Malcolm-Davies, J. – Hugget, J. – Mikhaila, N.* 2013: *The Tudor Child. Clothing and Culture 1485 to 1625*. London: Fat Goose Press.
- 15) Například v článku *Bravermanová, M.* 2013: Křestní obleček novorozence z tumbly Břetislava II. v chrámu sv. Víta. (in) *Epigraphica & Sepucralia*, sv. 4. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií. Praha: Artefactum, s. 23–54.
- 16) *Šimša, M.* 2013: *Knihy krejčovských stříhů v českých zemích v 16.–18. století: Tailor's pattern books in the Czech Lands in the 16th–18th centuries*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- 17) *Staňková, J.* 1970: *Rukopisné knihy krejčovských stříhů, Český lid 57*, Praha, s. 203–233.
- 18) *Šimša, M.* 2008: Soukenné nohavice na Moravě – rozbor existujících stříhů a nastínění vývojových tendencí, in: *Textil v muzeu – identifikace historického oděvu a textilií (sborník z konference)*. Brno: Technické muzeum v Brně, s. 69–73; *Šimša, M.* 2009: Spodky – málo známá součást mužského oděvu českého středověku, in: *Křížová, A.: Ornament. Oděv. Šperk. Archaické projevy materiální kultury českého středověku*. Brno: Masarykova univerzita, s. 107–121.
- 19) *Pilná, V. – Schmollová, J.* 2014: Pohřební výbava Bohunky Lobkovické ze Šternberka ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni, *Archeologie západních Čech 8*, Západočeské muzeum v Plzni, Plzeň, s. 155–169; *Pilná, V.* 2015: Pohřební výbavy příslušníků šlechtického rodu Gryspeků z Griesbachu. Příspěvek k poznání odívání elit přelomu 16. a 17. století v západních Čechách, *Zprávy památkové péče 75*, č. 2. Národní památkový ústav, Praha, s. 157–167; *Pilná, V.* 2016: *Oděv a jeho vývoj v západních Čechách 15. až 17. století*, disertační práce. Západočeská univerzita. Filozofická fakulta. Katedra antropologie.
- 20) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011: *Textiles and Clothing 1150–1450*. Woodbrige: Boydell Press.
- 21) *Østergård, E.* 2004.
- 22) *Rammo, R.* 2012: *Fragments of clothing from medieval Tartu (Estonia): achaeological sources*. (in) *Medieval Urban Textiles in Northern Europe*. Muinasaja Teadus 22. Tartu: Tartu Linna-museum, s. 125–146.
- 23) Zpracovává Beatrix Nutz, Univerzita Innsbruck, oddělení archeologie.
- 24) *Šimša, M.* 2013.
- 25) K dispozici reprint s anglickým překladem: *de Alcega, J.* (1589) 1999: *Libro de Geometrica, Pratica, y Traca*. 1589. Reprint Taylor's patternbook 1589, Hollywood: Costume & Fashion Press.
- 26) U van der Weydena se jedná o typický prvek. Př. *Van Der Weyden, Rogier*. Snímání z kříže. Kolem 1435–1440. Tempera na dřevě, 220 × 262 cm, dnes Madrid, Museo del Prado.
- 27) Například na Fouquetově obrazu Madony s dítětem nacházíme naznačené švy na oděvu Madony způsobem, který není znám z dochovaného materiálu. *Fouquet, Jean*. Madona s dítětem, Melunský diptych, levá tabule. kol. 1450. Tempera na dřevě, rozměry 91 × 81 cm, dnes Antverpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 28) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 151.
- 29) Srov. se *Šimša, M.* 2013.
- 30) Stříhy projektované do dvou rozměrů jako evropské stříhy do středověku jsou využívány dodnes při výrobě tradičních orientálních oděvů a oděvů Dálného východu. Na udržování této tradice mělo vliv několik aspektů: vliv filosoficko-náboženských směrů a silný důraz na tradici, která se promítá i do odívání; odlišné estetické vnímání lidského těla, módy a krásna; odlišná paleta textilních materiálů a tím dané specifické možnosti konkrétních řešení. Srov. například: *Winkelhöferová, V.* 1999: *Dějiny odívání*. Japonsko. Praha: NLN; *Jiroušková, J.* 2007: *Dějiny odívání*. Severní Afrika. Praha: NLN; *Heroldová, H.* 2010: *Dějiny odívání*. Čína, země hedvábí. Praha: NLN.
- 31) Košile sv. Ludvíka. Okolo 1280, lněné plátno, dnes katedrální poklad chrámu Notre-Dame, Paříž; více: *Burnham, D. K.* 1973: *Cut my Cote*. Toronto: Royal Ontario Museum, s. 12; *Kania, K.* 2010, s. 251–252; *Anderlini, T.* 2015: *The Shirt Attributed to St. Louis*, in *Medieval Clothing and Textiles 11*. Rochester: Boydell Press, s. 49–78.
- 32) *Tarrant, E. A. N.* 2010: "Cut your Coat to Suit your Cloth", in *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.

- 33) Tunika z Kragelundu. 1045–1155 (podle C14), vlněný kepr, dnes Dánské národní muzeum, Copenhagen. *Kania, K.* 2010, s. 277.
- 34) Oděv sv. Alžběty. 1. třetina 13. století, vlněný kepr, dnes kostel sv. Martina, Rheingau, více *Kania, K.* 2010, s. 286–289; Kutna sv. Františka. Před 1226, vlněný kepr, dnes Sacro Convento, Assisi, více *Kania, K.* 2010, s. 282–283; Suknice sv. Kláry. Před 1235, vlněný kepr, dnes lokace neznámá, více *Kania, K.* 2010, s. 289; Tunika Cangrade I della Scalla. Před 1321, hedvábný lampas, dnes Museo di Castelvecchio, Verona, více *Kania, K.* 2010, s. 298–300.
- 35) Tunika ze Skjoldelhamn. 995–1029, vlna, dnes Bergen, Museum, více *Kania, K.* 2010, s. 275–276.
- 36) Spodní sukně infantky Marie. Před 1235, bavlna, lněná a hedvábná nitě, dnes Museo del Traje, Madrid, více *Kania, K.* 2010, s. 250–251.
- 37) Viz pozn. 31.
- 38) Suknice sv. Kláry. Před 1235, vlněný kepr, dnes lokace neznámá, více *Kania, K.* 2010, s. 289.
- 39) Radiokarbonovou metodou byly nálezy nově datovány nejčastěji do období 1280 až 1400. *Østergård, E.* 2004.
- 40) Pourpoint Karla z Blois. Před 1364, hedvábí, bavlna, dnes Musée des Tissus, Lyon. *Véniel, F.* 2008: Le costume médiéval de 1320 à 1480. Bayeux: Heimdal. s. 106; *Kania, K.* 2010, s. 306–307.
- 41) *Dunlevy, M.* 1989: Dress in Ireland. London: Batsford; On-line: <http://www.personal.utulsa.edu/~marc-carlson/cloth/moy.html>.
- 42) Skicář z hradu Wollfegg. Po 1480, 63 listů, 25 × 15 cm, více *zu Waldburg-Wolfegg, Ch.* 1997: Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. München: Prestel.
- 43) *Østergård, E.* 2004.
- 44) Vatovaný kabátec „wams“ Karla VI. Francouzského. Přibližně 1350–1353, hedvábí, len, bavlněná vycpávka, dnes Chartres, Museum, více *Kania, K.* 2010, s. 307–310.
- 45) Vatovaný kabátec „wams“ prince Eduarda zvaného „Černý princ“. Před 1376, hedvábí, bavlněná vycpávka, lněné vrstvy, zlaté nitě, dnes katedrála v Canterbury, více *Kania, K.* 2010, s. 313–316.
- 46) Lze je označit za „cotehardie“. Šaty královny Margaret. 1411–1431, hedvábí, lněná podšívky, dnes chrámový poklad katedrály, Uppsala, více *Kania, K.* 2010, s. 319–325.
- 47) Kabátec z pohřební výbavy Pandolfa Malatesty. Před 1427, hedvábný samet, konopí, bavlna, dnes Fano, Museo Civico, více *Kusch, C. – Mignani, P. – Pozzi, R.* 2009: Ritorno alla luce. Il restauro del farsetto di Pandolfo III. Malatesti, (in) *Redire 1427–2009*, „I Quaderni del Museo“, n. 02/2009. Rivista del Museo Civico di Fano, Sat, Pesaro.
- 48) Kabátec Sigismonda Malatesty. Před 1468, hedvábný aksamit, dnes Tempio Malatestiano, Rimini, více *Kania, K.* 2010, s. 330–332.
- 49) Pánská suknice z Bernu. Pozdní 15. století, hedvábný atlas, lněná podšívka, dnes Bern, Historické muzeum, inv. č. 20a, více *Flury-Lemberg, M.* 1988: Textile Conservation and Research. Bern: Schriften der Abegg-Stiftung. s. 156–157; *Kania, K.* 2010, s. 332–334.
- 50) Kutnohorský graduál. 1470–1471, rukopis, místo: Národní knihovna ČR, Praha, sig. XXIII A2; Výmalba Smíškovské kaple. Kolem 1490, Kutná hora, Chrám sv. Barbory.
- 51) Suknice s množstvím prošívání skládů (Norlund č. 58). 1300–1410 (pomocí C14), vlněný kepr, nález Grónsko, dnes Copenhagen, Národní muzeum, inv. č. D10590, více *Østergård, E.* 2004, s. 185–188.
- 52) Venkovský tanec. Heures de Charles d'Angoulême. 15. století, dnes Paris, Bibliothèque nationale, sig. MS. 873, fol. 21r.
- 53) *Martorell, Bernat.* Samaritánka a Kristus u pramene. 1445–1452. Katedrála sv. Kříže a sv. Eulálie, Barcelona.
- 54) Katrin Kania uvádí podrobný soupis fragmentů se sklady nalezených v Evropě pro období středověku. Vzhledem k tomu, že v katalogu chybí údaje o současném uložení těchto nálezů, zmiňuji v textu jen datovatelné a dohledatelné kusy, více *Kania, K.* 2010, s. 370–373.
- 55) Fragment ženského oděvu z Uvdalu. 14. století, vlna, dnes Oslo, Norsk Folkemuseum. více *Vedeler – Nielsen, M.* 1998: Gravdrakt i østnorsk middelalder. Et eksempel fra Uvdal. *Collegium Medievale* 11, s. 69–85.
- 56) Plisovaný fragment inv. č. D6473. 1300–1370, vlněný kepr, dnes Dánské národní muzeum, Copenhagen, více *Østergård, E.* 2004, s. 189.
- 57) *Bravermannová, M. – Leppin, B. – Otavská, V.* 2011: Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta. *Archaeologia Historica* 36, s. 593–624.
- 58) Rozměry předního dílu 57 cm (délka) × 41 cm (šířka), délka odpovídá přibližně výšce boků na postavě vel. 155–164. *Bravermannová, M. – Leppin, B. – Otavská, V.* 2011, s. 600.
- 59) Rozbory střihových řešení dochovaných košil: *Arnold, J.* 2008.
- 60) Viz poznámky 40, 41 a 42.
- 61) Dětské šaty. Polovina 15. století, hedvábný aksamit, lněná podšívka, dnes Valladolid, muzeum, více *Kania, K.* 2010, s. 329–330.
- 62) Korzet – vyztužený spodní živůtek z pohřební výbavy Sabiny Dorothee von Neuburg. Před 1598, hedvábí, len, velrybí kostice, dnes München, Bayerisches Nationalmuseum. Rozbor publikovala: *Arnold, J.* 1985.
- 63) *de Alcega, J.* (1589).
- 64) Kniha střihů cechu krejčích z Těšína. (1564) 1686. Těšín, Książnica Cieszyńska, Sig. TL 6748, Fol 19r, více *Šimša, M.* 2013, s. 81.
- 65) Kniha střihů cechu krejčích z Českého Krumlova. (poč. 17. století) 1704. SOA Český Krumlov, fond C-6, inv. č. 4, Fol. 14r, více *Šimša, M.* 2013, s. 151.
- 66) Zadní díly obou kabátů mají jen lehce zkosené boky, boční švy však v obou případech nebyly posazené přesně na bok. Rekonstrukce střihů v: *Súkeník, J.* 2013: Pohřební textilie Ferdinanda I., Maxmiliána II., Anny Jagellonské a Eleonory z jejich hrobů v katedrále sv. Víta a rekonstrukce jejich střihů. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Fakulta filozofická. Katedra Archeologie ZČU. Plzeň. Vedoucí práce: PhDr. Milena Bravermanová.
- 67) Hnědý kabátec lemovaný krajkou. 1640–1645, hedvábí, len, dnes Darmstadt, Hessischen Landesmuseum, inv. č. KG78:7, více *Pietsch, J. – Stolleis, K.* 2008, s. 266–275.
- 68) *Kania, K.* 2010, s. 89–104.
- 69) *Kania, K.* 2010.
- 70) Kabátek vyšívání střihovými nitěmi. 30. léta 17. století. Provenience: Anglie, dnes London, Victoria and Albert Museum, inv. č. T. 70-2004. Saténový živůtek s prostrihy. 30. léta 17. století. Provenience: Anglie, dnes London, Victoria and Albert Museum, inv. č. 172-1900. *Nort, S. – Tiramani, J.* (ed.) 2011: Seventeenth-Century Women's Dress Patterns. Book one. Londýn: Victoria and Albert Museum. s. 70–87.
- 71) Rozbory publikovány: *Nort, S. – Tiramani, J.* (ed.) 2011, s. 60–87.
- 72) *Lábek, L.* 1924: Šternberská kaple v Plzni. Plzeň: vlastním nákladem; *Pilná, V. – Schmollová, J.* 2014.
- 73) *Pilná, V.* 2015.
- 74) *Pilná, V.* 2015.

- 75) *Otavská, V.* 2006: Restaurátorská zpráva souboru textilií z rakve Markéty Františky Dietrichsteinové z počátku 17. století. 2 díl. Černošice.
- 76) *Kania, K.* 2010. s. 86.
- 77) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 151.
- 78) *Østergård, E.* 2004.
- 79) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 151.
- 80) *Pilná, V.* 2016.
- 81) Mezi nálezy v Londýně byly nalezeny fragmenty spojené hedvábnou nití a použití tohoto materiálu jako šicího bylo doloženo i pro zhotovování oděvů anglické královské rodiny. *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 151; V případě spodního prádla se jednalo o lněné košile a spodní kalhoty hedvábnou přízí vyšité i sešíváné. Tyto kusy jsou uváděny nejčastěji v souvislosti s italskou či britskou proveniencí, více *Arnold, J.* 2008.
- 82) Na oděvech velmi častý jev. Výběrově zmiňuje na příklad: *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 151; *Pietsch, J. – Stolleis, K.* 2008; *Niekamp, B. – Woš-Jucker, A.* 2008; *Pilná, V.* 2015.
- 83) Více *Kania, K.* 2010. s. 88.
- 84) *Bravermanová, M.* 2013.
- 85) *Lábek, L.* 1924: Šternberská kaple v Plzni. Plzeň: vlastním nákladem; *Pilná, V. – Schmollová, J.* 2014.
- 86) Příklady na raně novověkých oděvech: *Nort, S. – Tiramani, J.* (ed.) 2011; *Nort, S. – Tiramani, J.* (ed.) 2012: Seventeenth-Century Women's Dress Patterns. Book two. London: Victoria and Albert Museum.
- 87) *Arnold, J.* 2008; *Kania, K.* 2010, s. 95.
- 88) *Østergård, E.* 2004.
- 89) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 155.
- 90) *Niekamp, B. – Woš-Jucker, A.* 2008. s. 141.
- 91) *Nordfjel, U.* 1996: Konservierung und Dokumentation der Textilfunde aus dem Grab der Eleonora, Tochter Kaiser Maximilians II. aus dem Veitsdom in Prag. Restaurátorská zpráva. Riggisberg, Abegg-Stiftung.
- 92) *Kania, K.* 2010, s. 89–101.
- 93) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 158; *Rammo, R.* 2012. s. 133.
- 94) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 157.
- 95) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 158–159.
- 96) *Rammo, R.* 2012. s. 139.
- 97) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 159.
- 98) *Nort, S. – Tiramani, J.* (ed.) 2012, s. 10–11.
- 99) *Østergård, E.* 2004.
- 100) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 161.
- 101) *Zimmerman, H.* 2007: Textiel in context. Een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e-eeuws Groningen. Groningen: Studio van Stralen, s. 256–258.
- 102) *Pilná, V.* 2016.
- 103) *Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011, s. 164.
- 104) *Pilná, V.* 2015.
- 105) Zpracovává PhDr. Helena Březinová Ph.D., AV ČR.
- 106) Zelený kabátec. Kolem 1610, hedvábí, len, kovové nitě, dnes SHZ Český Krumlov.
- 107) Modrý filcový plášť. 1620–1630, vlna, hedvábí, dnes Nürnberg, Germanisches National Museum, více *Zander-Seidel, J.* (ed.) 2015: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock. Nürnberg: Germanisches National Museum.
- 108) Komplet zeleného kabátce a kalhot. 1620–1630, hedvábí, len, kovové nitě, dnes SHZ Český Krumlov.
- 109) Ať už se jedná o dochovaný stříh objevený M. Šimšou k řešení dámské sukně typu „robe“ z konce 15. století ve stříhové knize z Tachova či experimentálně ověřované řešení raglánového nasazení rukávů na sukni typu „cottehardie“ interpretované S. Thurnsfield rozbořem ikonografických pramenů z přelomu 14. a 15. století. *Šimša, M.* 2013, s. 62.

Literatura

- de Alcega, J.* (1589) 1999: Libro de Geometrica, Pratica, y Traca. 1589. Reprint Taylor's patternbook 1589. Hollywood: Costume & Fashion Press.
- Anderlini, T.* 2015: The Shirt Attributed to St. Louis. (in) Medieval Clothing and Textiles 11. Rochester: Boydell Press, s. 49–78.
- Arnold, J.* 1966: Patterns of Fashion 2 Englishwomen's dresses and their construction c. 1860–1940. London: Macmillan Publishers.
- Arnold, J.* 1984: Patterns of Fashion 1 Englishwomen's dresses and their construction c. 1660–1860. přepracované vyd. London: Macmillan Publishers.
- Arnold, J.* 1985: Patterns of Fashion 3 The cut and construction of clothes for men and women c. 1560–1620. London: Macmillan Publishers.
- Arnold, J.* 2008: Patterns of Fashion 4 The cut and construction of linen shirts, smock, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540–1660. London: Macmillan Publishers, 2008.
- Bravermanová, M. – Kobrlová, J. – Samohýlová, A.* 1994: Textilie z hrobu Anny Jagellonské z Colinova mauzolea v katedrále sv. Víta na Pražském hradě: Textilien aus der Grabstätte der Anna Jagellone. Archaeologia historica, s. 437–461.
- Bravermanová, M. – Leppin, B. – Otavská, V.* 2011: Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta. (in) Archaeologia Historica 36, s. 593–624.
- Bravermanová, M.* 2013: Křestní obleček novorozence z tumbly Břetislava II. v chrámu sv. Víta. (in) Epigraphica & Sepucralia, sv. 4. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií. Praha: Artefactum, s. 23–54.
- Březinová, H.* 2007: Textilní výroba v českých zemích ve 13.–15. století. Poznání textilní produkce na základě archeologických nálezů. Praha – Brno: Ústav pro pravěk a ranou dobu dějinnou FF UK a Ústav archeologie a muzeologie FF MUB.
- Burnham, D. K.* 1973: Cut my Cote. Toronto: Royal Ontario Museum.
- Crowfoot, E. – Pritchard, F. – Staniland, K.* (1992) 2011: Textiles and Clothing 1150–1450. Woodbrige: Boydell Press.
- Dunlevy, M.* 1989: Dress in Ireland. London: Batsford.
- Flury-Lemberg, M.* 1988: Textile Conservation and Research. Bern: Schriften der Abegg-Stiftung.
- Fransen, L. – Nørgaard, A. – Østergård, E.* 2011: Medieval Garments Reconstructed. Norse Clothing Patterns. Aarhus: Aarhus University Press.
- Hamžík, P. – Galusek, D. – Hamžík, P.* 1986: Oděvní názvosloví. Praha: Nakladatelství technické literatury.
- Heroldová, H.* 2010: Dějiny odívání. Čína, země hedvábí. Praha: NLN.
- Jiroušková, J.* 2007: Dějiny odívání. Severní Afrika. Praha: NLN.
- Kania, K.* 2010: Kleidung im Mittelalter: Materialien – Konstruktion – Nähtechnik: ein Handbuch. Köln: Böhlau, 2010.
- Köhler, C. – von Sichart, E.* (1928) 1963: History of Costume. New York: Dover Publikations.
- Kusch, C. – Mignani, P. – Pozzi, R.* 2009: Ritorno alla luce. Il restau-

- ro del farsetto di Pandolfo III Malatesti. (in) *Redire 1427–2009*, „I Quaderni del Museo“, n. 02/2009, Rivista del Museo Civico di Fano, Sat, Pesaro.
- Lábek, L. 1924: Šternberská kapse v Plzni. Plzeň: vlastním nákladem.
- Malcolm-Davies, J. – Mikhaila, N. 2006: *The Tudor Tailor. Reconstructing sixteenth-century dress*. London: Bratsford, 2006.
- Malcolm-Davies, J. – Hugget, J. – Mikhaila, N. 2013: *The Tudor Child. Clothing and Culture 1485 to 1625*. London: Fat Goose Press.
- Niekamp, B. – Woß-Jucker, A. 2008: *Das Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521–1553) in der Dresdner Rüstkammer*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Nordfjel, U. 1996: *Konservierung und Dokumentation der Textilfunde aus dem Grab der Eleonora, Tochter Kaiser Maximilians II. aus dem Veitsdom in Prag*. Restaurátorská zpráva.
- Riggisberg, Abegg-Stiftung.
- Nort, S. – Tiramani, J. (ed.) 2011: *Seventeenth-Century Women's Dress Patterns. Book one*. London: Victoria and Albert Museum.
- Nort, S. – Tiramani, J. (ed.) 2012: *Seventeenth-Century Women's Dress Patterns. Book two*. London: Victoria and Albert Museum.
- Nörlund, P. 1924: *Buried Norsemen at Herjolfsnes: an archaeological and historical study*. (in) *Meddelelser om Gronland: Udgivne af Kommissionen for ledelsen af de geologiske og geografiske undersøgelser i Gronland*. København: C. A. Reitzel.
- Otauská, P. 2006: *Restaurátorská zpráva souboru textilií z rakve Markéty Františky Dietrichsteinové z počátku 17. století. 2 díl. Černošice*.
- Østergård, E. 2004: *Woven into the earth: textiles from Norse Greenland*. Aarhus: Aarhus University Press. Dunlevy, Mairead. *Dress in Ireland*. London: Batsford, 1989.
- Pietsch, J. – Stolleis, K. 2008: *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Pilná, V. – Schmollová, J. 2014: *Pohřební výbava Bohunky Lobkovické ze Šternberka ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni*. (in) *Archeologie západních Čech 8/2014*, Západočeské muzeum v Plzni, Plzeň, s. 155–169.
- Pilná, V. 2015: *Pohřební výbavy příslušníků šlechtického rodu Grypsků z Griesbachu. Příspěvek k poznání odívání elit přelomu 16. a 17. století v západních Čechách*. (in) *Zprávy památkové péče 75/2015 č. 2*. Národní památkový ústav. Praha, s. 157–167.
- Pilná, V. 2016: *Oděv a jeho vývoj v západních Čechách 15. až 17. století*. (disertační práce) Západočeská univerzita. Filozofická fakulta. Katedra antropologie.
- Rammo, R. 2012: *Fragments of clothing from medieval Tartu (Estonia): archaeological sources*. (in) *Medieval Urban Textiles in Northern Europe*. Muinasaja Teadus 22. Tartu: Tartu Linnamuseum, s. 125–146.
- Staňková, J. 1970: *Rukopisné knihy krejčovských stříhů*. (in) *Český lid 57*. Praha, s. 203–233.
- Sukentík, J. 2013: *Pohřební textilie Ferdinanda I., Maxmiliána II., Anny Jagellonské a Eleonory z jejich hrobů v katedrále sv. Víta a rekonstrukce jejich stříhů*. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Fakulta filozofická. Katedra Archeologie ZČU. Plzeň. Vedoucí práce: PhDr. Milena Bravermanová.
- Šimša, M. 2008: *Soukenné nohavice na Moravě – rozbor existujících stříhů a nastínění vývojových tendencí*. (in) *Textil v muzeu – identifikace historického oděvu a textilií (sborník z konference)*. Brno: Technické muzeum v Brně 2008, s. 69–73.
- Šimša, M. 2009: *Spodky – málo známá součást mužského oděvu českého středověku*. (in) Křížová, A.: *Ornament. Oděv. Šperk. Archaické projevy materiální kultury českého středověku*. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 107–121.
- Šimša, M. 2013: *Knihy krejčovských stříhů v českých zemích v 16. až 18. století: Tailor's pattern books in the Czech Lands in the 16th–18th centuries*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Tarrant, E. A. N. 2010: *„Cut your Coat to Suit your Cloth“*. (in) *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*. Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Vedeler – Nielsen, M. 1998: *Gravdrakt i østnorsk middelalder. Et eksempel fra Uvdal*. (in) *Collegium Medievale 11*, s. 69–85.
- Véniel, F. 2008: *Le costume médiéval de 1320 à 1480*. Bayeux: Heimdal.
- zu Waldburg-Wolfegg, Ch. 1997: *Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg*. München: Prestel.
- Waugh, N. 1964: *The Cut of Men's Clothes 1600–1900*. London – Boston: Faber and Faber Limited.
- Waugh, N. 1968: *The Cut of Women's Clothes 1600–1930*. New York: Theatre Arts Books.
- Winkelhöferová, V. 1999: *Dějiny odívání. Japonsko*. Praha: NLN.
- Zander-Seidel, J. (ed.) 2015: *In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*. Nürnberg: Germanische National Museum.
- Zimmerman, H. 2007: *Textiel in context. Een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e-eeuws Groningen*. Groningen: Studio van Stralen.

On-line zdroje:

Popisy stříhových řešení vybraných středověkých oděvů
<http://www.personal.utulsa.edu/~marc-carlson/cloth/moy.html>

Die Entwicklung des Schnittes und der Technologie, die bei der Produktion der Bekleidung am Ende des Mittelalters und Anfang der frühen Neuzeit gebraucht wurde

Der Beitrag widmet sich dem kurzen Abriss der Entwicklung des Schnittes für den Rumpf vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit und den Schneidertechniken, die in dieser Zeit für Verfertigung der Bekleidung angewendet wurden. Die Entwicklung des Schnittes wird mit der Hilfe der Analyse der Schnittlösungen der einzelnen erhaltenen europäischen Bekleidungen seit dem 10. Jahrhundert verfolgt. Der den historischen Nähetechniken gewidmete Teil beachtet die Verschiedenheit der Handverarbeitung der Bekleidung. Er beschreibt die am öftesten angewendeten Typen der Stiche und Nähte und weitere Details an der Bekleidung als Löcher, Knopflöcher und Stoffknöpfe.

„Rukavice sv. Vojtěcha“ – vzácný příklad středověkého pletení

Sylvie Odstrčilová

Úvod

Po staletí je ve svatovítské pokladnici na Pražském hradě uchovávána pontifikální rukavice spojovaná se jménem sv. Vojtěcha. Ačkoliv vypadá nenápadně vedle třpytivé nádhery relikviářů a monstrancí, je svým způsobem mnohem vzácnější než ony, protože na rozdíl od stovek předmětů z drahých kovů se do dnešní doby zachovalo pouze několik málo středověkých pletenin. J. Braun považoval tuto rukavici dokonce za vůbec nejstarší dochovanou pletenou památku (*Braun 1907*) a ve své době mohl mít i pravdu, protože další rané pleteniny byly objeveny až díky archeologickým výzkumům v průběhu 20. století.

Jen část z již tak nepatrného množství zachovaných pletenin byla podrobena odbornému výzkumu, a pokud k tomu došlo, jedná se většinou o výzkum neúplný. Většina textilních historiků má o pletení jen povrchní znalosti, a proto se obvykle omezí pouze na konstatování, zda byl předmět upleten hladkým žerzejem nebo hladce i obrace, a podle (ne)přítomnosti švu odhadnou, jestli byla pletenina zhotovena plošně na dvou jehlicích a pak sešita, nebo do kruhu na několika jehlicích. Amatérští badatelé v oboru pletení dokážou z pleteniny vyčíst více, ale obvykle jsou jen úzce specializovaní a často jim chybí přehled o širších historických souvislostech a hlubší znalosti o soudobých tkaných textiliích. Přesto by jejich význam pro vědu neměl být podceňován. I světově nejuznávanější monografie o historii pletení (*Rutt 1987*) byla sepsána „amatérem“, bývalým anglikánským biskupem. Druhá nejvýznamnější monografie pochází z pera polské historičky (*Turnau 1991*), avšak obě díla jsou regionálně i tematicky selektivní a z dnešního pohledu částečně zastaralá. Většina novějších historicko-pletařských publikací se zabývá studiem pouze jednoho či úzké skupiny pletených předmětů nebo se soustředí na vývoj pletařství v určitém regionu (nejčastěji Britské ostrovy, případně jejich část). Do dnešní doby chybí ucelený průzkum středověkých pletených památek. Od smrti paní Turnau se také nikdo nevěnuje výzkumu historických pletenin ve střední Evropě.

V následujícím příspěvku bych chtěla na příkladu pražské „svatovojtěšské“ rukavice ukázat, jak může pohled pletaře obohatit dosavadní znalosti o této památce, a otevřít tak dveře ke spolupráci nad dalšími starými pleteninami.



Obr. 1: Pražská „svatovojtěšská“ rukavice z hřbetní strany. Šipky v oblasti prstů ukazují rozmístění přidávaných ok (všechny snímky a kresby S. Odstrčilová, 2015).

Shrnutí předchozího výzkumu

Dosud jediná odborná publikace zabývající se podrobněji pražskou „svatovojtěšskou“ rukavicí vznikla na základě průzkumu během jejího restaurování v 80. letech 20. století (*Bažantová – Stehlíková 1987*). Publikace podrobně rozebrala historii této rukavice i pontifikálních rukavic obecně, detailně se zaměřila na materiály použité k její výrobě a dodatečné zdobné prvky, avšak vlastní techniky pletení se dotkla jen letmo.

Podle výše uvedeného článku je rukavice upletená hladce z bílé (režné) lněné příze. Barevné pruhy na zápěstí jsou vypleteny z hnědého, modrého a zeleného hedvábí, doplněného v ornamentech stříbrnou lamelou obtočenou kolem hedvábné duše. Kolem palce a malíčku jsou našity prstence z plátna, ozdobené výšivkou z perí, perl a stříbrného dracounu a oboustranně lemované třásněmi. Další pruh plátna, dekorovaný stříbrnými dracouny a hedvábnými třásněmi, lemuje manžetu rukavice.

Na hřbetu rukavice je přišitá fibule (neboli monilie) ze stříbrného plechu, zdobená zlacením a emailem, znázorňující sv. Benedikta. Tato fibule byla vyrobena francouzsky orientovaným zlatníkem v okolí Kostnice v rozmezí let 1320–1340. Zatímco původ monilie byl určen s přesností na několik desítek let i kilometrů, o původu samotné rukavice se autorky vyjádřily velmi opatrně: Na základě kombinace použitých materiálů a srovnání vyplétaného vzoru se vzory na středověkých egyptských a íránských tkaninách a pleteninách se podle nich jedná pravděpodobně o arabskou práci z 13. století.

Současný popis na výstavě svatovítského pokladu je ještě opatrnější. Doba vzniku byla rozšířena od konce 12. století po 1. polovinu 14. století a k pravděpodobným místům původu byla přidána muslimská část Španělska (odkud pocházejí nejstarší známé příklady pletení na evropském kontinentu).

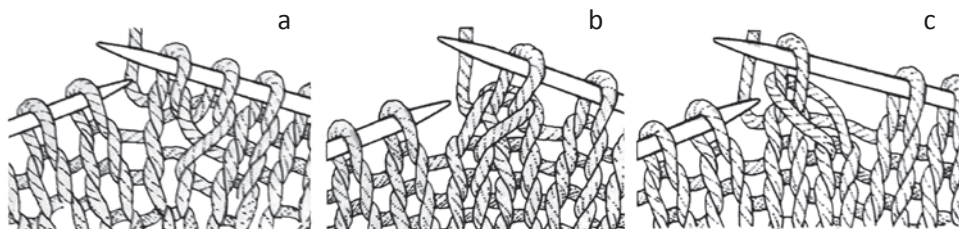
Analýza pletařských technik

Rukavice byla pletena dokola na několika jehlicích. Hustota pletení kolísá od 6–6,5 ok/cm a 8–9 řad/cm ve lněné části po 8 ok/cm a 9–10 řad/cm v oblasti barevných pruhů na zápěstí. (Podle mého experimentu tato hustota odpovídá použití jehlic o tloušťce 0,75–1 mm.)

Směr ok v barevném vzoru a pozice ubíraných a přidávaných ok sloužících k tvarování pleteniny ukazuje, že rukavice byla pletena od prstů směrem k zápěstí. Vzhledem k tomu, že se žádná ze špiček prstů nedochovala, nelze určit, jakým způsobem byla nahozena počáteční oka. Dále byly prsty podél celé své délky několikrát rozšiřovány. Pokaždé bylo přidáno symetricky jedno oko na dlaňové a jedno oko na hřbetní straně prstu, avšak rozestupy mezi rozšiřovacími řadami (koly) jsou nepravidelné. Oka byla přidávána upletením nového oka z oka o řadu níž (obr. 2a).

Prsty byly spojeny do dlaně následujícím způsobem: Nejprve byla upletena polovina ok z malíčku, přičemž poslední z této poloviny bylo spleteno dohromady s prvním okem prsteníčku. Pak byla upletena polovina ok z prsteníčku a poslední opět spleteno s prvním okem prostředníčku. To samé bylo provedeno mezi prostředníčkem a ukazováčkem. Po dopletení k poslednímu oku ukazováčku bylo toto oko spleteno s prvním okem druhé poloviny ok prostředníčku a tak dále až zpět k malíčku. Tento postup byl zopakován v sedmi kolech nad sebou.

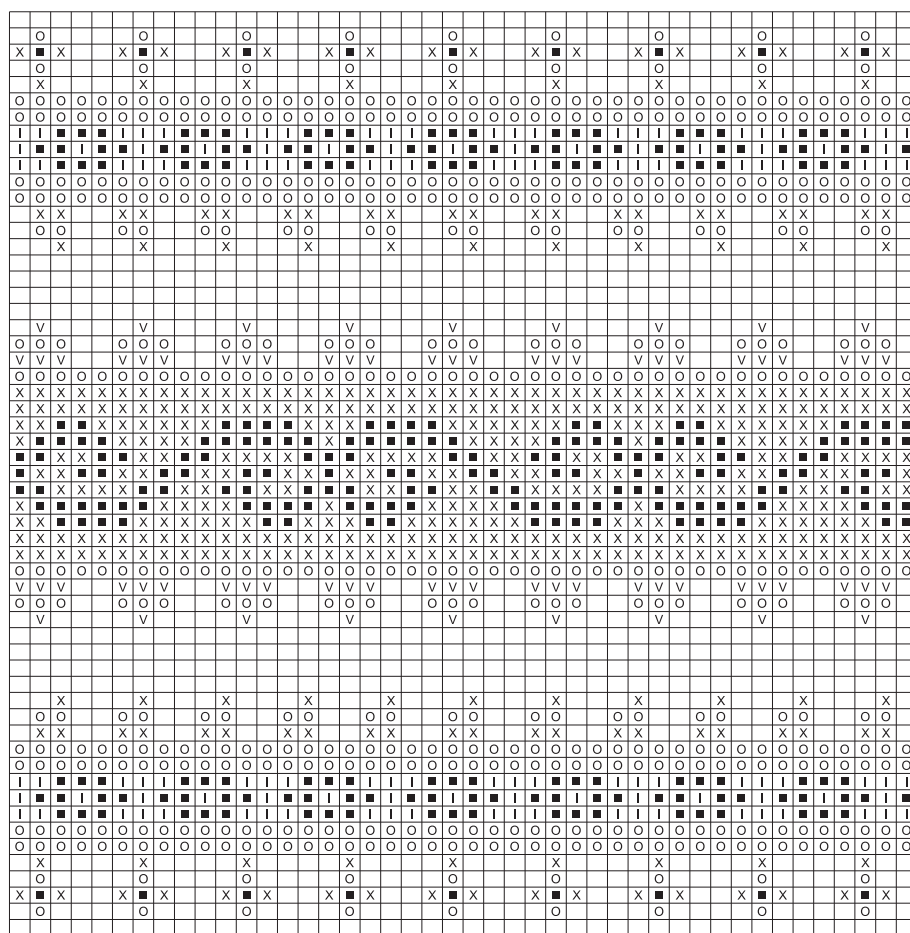
Obr. 2: Použité postupy při tvarování pleteniny:
a – přidání oka upletením oka z předchozí řady;
b – spletení dvou ok hladce;
c – spletení dvou ok přetažením prvního (sejmutého) oka přes druhé.





Obr. 3: Detail dlaňové strany pražské svatovojtěšské rukavice. (Šipky ukazují „schůdky“ na začátku kola v barevném vzoru.)

Dlaň byla pletena rovně bez tvarování až k místu, kde byl připojen palec. Podobně jako spojení prstů do dlaně v horní části ruky to bylo provedeno pomocí postupného splétání vždy jednoho oka z palce a jednoho oka z dlaně na hřbetní i břišní straně ruky v několika řadách nad sebou. Avšak zatímco linie splétaných ok v horní části ruky a na hřbetní straně palce směřují zleva doprava (/), na břišní straně palce tato linie míří opačným směrem (\), neboť zde nebyla splétána dvě oka hladce, tj. tak, že jsou obě oka nabrána na jehlici zároveň a upletena jako jedno (obr. 2 b), ale pomocí přetažení prvního oka přes druhé (obr. 2c). Tato technika, která je nezbytná, pokud chce pletař docílit symetrického vzhledu ujmání, se běžně začala



○ béžová
■ stříbrná
× zelená
| žlutá
| modrá

Obr. 4: Schéma barevného vzoru na zápěstí.

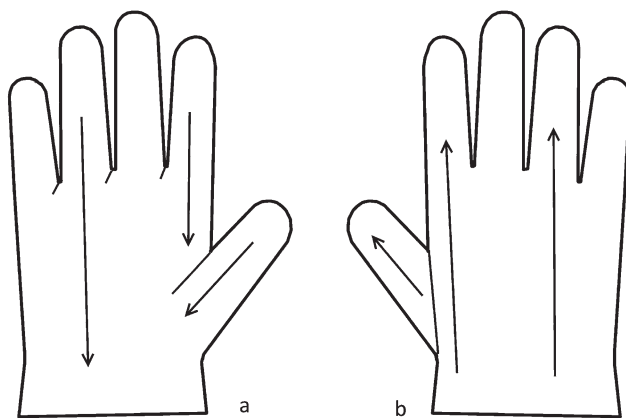
používat až ve 20. století. S výjimkou několika punčoch ze 17. století (C. Laning, *osobní sdělení*) je na naprosté většině dochovaných pletených objektů vidět pouze ujímání spletním dvou ok hladce bez ohledu na symetrický vzhled. Pražská „svatovojtěšská“ rukavice je proto v tomto ohledu naprosto unikátní.

Několik řad pod palcem začíná vzor vyplétaný barevnými hedvábnými příze (obr. 3, 4). Vzor je tvořen třemi barevnými pruhy, které se dále skládají z geometrických a rozvilinových vzorů na bílém nebo barevném podkladě a z celých kol pletených jednou barvou. Právě u těchto jednobarevných kol jsou poblíž malíkové hrany dobře vidět „schůdky“ ukazující střídání barev na počátku kola. Pletení

do kruhu totiž ve skutečnosti znamená pletení jediné nekonečné spirály, v níž se výměna jedné příze za jinak barevnou projeví takovýmto schůdkem. Jeho orientace ukazuje, že rukavice byla pletena hladce zprava doleva (neboli v případě pletení dokola po směru hodinových ručiček). Stejný způsob pletení převažuje v současnosti, avšak naprostá většina pletenin pocházejících ze středověkého Egypta má tyto schůdky obráceny opačně, což ukazuje, že tam tehdy buďto převládal způsob pletení hladce opačným směrem (proti směru hodinových ručiček), anebo se tam pletlo obrace rubovou stranou vně a teprve po dokončení byl hotový výrobek obrácen hladkou stranou na líc.

Nesrovnalost ve vzoru mezi dvěma krajními barevnými pruhy ukazuje, že někde ve špatně zachované bílé lněné části mezi nimi byla přidána tři oka. Další přidání oka těsně nad hranicí barevných pruhů svědčí o tom, že manžeta rukavice se dále lehce rozšiřovala.

Poslední řada pletení je zakryta našitým ozdobným lemem, a proto nemohla být prozkoumána metoda uzavření pleteniny.



Obr. 5: Schéma postupu pletení u: a – pražské rukavice; b – u španělské a staroboleslavské rukavice.

Srovnání s dalšími středověkými pletenými rukavicemi

Pár hedvábných rukavic s celoplošně vyplétaným vzorem v několika barvách byl nalezen ve Španělsku, v hrobě arcibiskupa Rodriga Ximeneze de Rada (†1245). Během restaurování jedné z těchto rukavic v Abegg-Stiftung ve Švýcarsku byl proveden rozbor materiálu a nákres vyplétaného vzoru (Flury-Lemberg 1988), analýza pletení však nikoliv. Nicméně na zvětšeninách fotografií pořízených během restaurování je beze všech pochybností vidět, že rukavice byla pletena od zápěstí k prstům, dokola po směru hodinových ručiček. V oblasti manžety byla rukavice dvakrát mírně zúžena pomocí splétání ok. Na rozdíl od pražské rukavice, kde oka palce plynule přecházejí do dlaně, je zde palec oddělen výraznou linií v ose dlaně (obr. 5). K přidání nových ok pro palec byla použita některá z technik neviditelného přidávání, patrně upletení nového oka z oka o řadu níže, stejně jako v případě pražské rukavice. Prsty nejsou na rozdíl od pražské rukavice zužovány pozvolna, ale najednou, přibližně v polovině své délky – pravděpodobně kvůli tomu, aby došlo k co nejmenšímu narušení barevného vzoru. Všechna ujímání byla zcela zřetelně provedena spletním dvou ok hladce.

Na našem území se dochovala ještě jedna středověká pontifikální rukavice (rovněž připisovaná sv. Vojtěchovi), v pokladnici kapitulního chrámu Panny Marie ve Staré Boleslavi. Tato rukavice byla přede mnou prozkoumávána dvakrát (Ryneš – Klosová 1966; Bažantová – Stehlíková 1987), ale stejně jako v případě pražské rukavice se obě publikace zabývají pouze historickým a nikoliv pletařským hlediskem. Staroboleslavská rukavice je celá upletená z bílé příze a doplněna manžetou vyšívanou zlatem a hedvábím na plátěném podkladě. (Podle stylu výšivky

usoudila N. Bažantová, že celá rukavice byla vyrobena v Itálii v 1. polovině 14. století, nicméně manžeta mohla být přišita k rukavici dodatečně – jak se domníval i V. Ryneš, považující výšivku za českou práci 2. poloviny 14. století –, takže původ pleteniny je nejistý.) Staroboleslavská rukavice je v mnohem horším stavu než pražská. Proto byla již v minulosti (19. století?) našita na novější, podobnou rukavici. Podle různých odstínů zašedlosti této podkladové rukavice je vidět, že destrukce středověké pleteniny nadále pokračovala i po tomto pokusu o záchranu. Dnes se z původní rukavice zachovaly pouze obtížně analyzovatelné fragmenty. Nicméně jedno ujmutí nalezené na hřbetní straně prsteníčku a napojení palce k dlani ukazují, že rukavice byla s největší pravděpodobností pletena od manžety směrem k prstům. Více bohužel nebylo možno zjistit.

Ačkoliv na základě barevnosti a vzorování vypadá pražská rukavice jako přechodový článek mezi těmito dvěma rukavicemi (staroboleslavská: celá bílá – pražská: převážně bílá s proužky barevného vzoru – španělská: celoplošně barevně vzorovaná), z konstrukčního hlediska vykazují španělská a staroboleslavská rukavice společné znaky a pražská se od nich výrazně liší. Avšak vzhledem k tomu, jak málo se zachovalo středověkých pletenin a ještě méně jich bylo podrobně studováno, nelze (zatím) určit míru signifikantnosti konstrukčních prvků či vzorů pro zpřesnění datace nebo místa původu.

Poděkování

Ráda bych poděkovala P. Vladimíru Kelnarovi z pražského arcibiskupství za možnost prozkoumat obě „svatovojtěšské“ rukavice a mou vděčnost má i Dr. Regula Schorta z Abegg-Stiftung za zapůjčení detailních fotografií rukavice arcibiskupa Rodriga Ximeneze de Rada.

Literatura

Bažantová, N. – Stehlíková, D. 1987: Pontifikální rukavice sv. Vojtěcha, Památky a příroda 7, 400–407.
Braun, J. 1907: Mittelalterliche Maschenarbeiten, Zeitschrift für Christliche Kunst 8, 243–252.
Flury-Lemberg, M. 1988: Textile Conservation and Research: A Documentation of the Textile Department on the Occasion of the Twentieth Anniversary of the Abegg Foundation.

Bern: Abegg-Stiftung.
Rutt, R. 1987: A History of Hand Knitting. London: Batsford.
Ryneš, V. – Klosová, B. 1966: Oprava tzv. rukavice sv. Vojtěcha, Památková péče 26, 272–275.
Turnau, I. 1991: History of Knitting before Mass Production. Warszawa: Polska Akademia Nauk.

The so-called st. Adalbertus glove – a rare example of medieval knitting

A single knitted glove, linked by tradition to St. Adalbert (Vojtěch in Czech) is kept in the treasury of St. Vitus Cathedral in Prague. According to the previous research which concentrated mostly on the historical aspects and used materials it was probably made in Egypt or Arabia in the 13th century.

The glove was knitted in stockinette at a very fine gauge (6–8 stitches/cm and 8–10 rows/cm), from white linen, with addition of multicolored silk and silver yarn in the wrist area. The knitting was done in the round, from right to left (clockwise) and from the fingers to the cuff. On the contrary, most of the knitted stockings from the same period found in Egypt were knitted counterclockwise. At least one of the two medieval gloves which were compared to the glove from Prague (a burial glove of Archbishop Rodrigo Ximenez de Rada from Spain and another relic glove linked to St. Adalbert from the town of Stará Boleslav) was knitted clockwise, but they were both knitted from the cuff to the fingers. However, the feature which makes the glove from Prague really unique is the use of symmetrical decreases at the base of the thumb – “knitting 2 stitches together” on one side and “slip slip knit” on the other –, which was rare before the 20th century.

Translation by S. Odstrčilová

Módní oděv raného novověku jako symbol společenského postavení

Alena Nachtmannová

Oděv sloužil ve všech hierarchizovaných společnostech jako symbol postavení, moci a bohatství. Výjimečnost nádherně oděných byla patrná na první pohled, osobní kontakt nebyl potřeba. Luxusní oděv šlechty i jeho doprovodu svědčil o téměř neomezeném přístupu k bohatství, ať už se jednalo o materiál, výzdobu (pracnost výšivek) nebo nákladnost zdobení (zlaté šperky, drahokamy a perly jako součást oděvu). Nositel svým oděvem projevoval vytříbený vkus, znalost módních novinek i vyspělé estetické citění. Oděv formoval postavu podle dobových estetických měřítek a šlechtic takto oděný se stával ztělesněním ideálu krásy. Muž i žena z nejvyšší společnosti



Obr. 1: Jakob Seisenegger: Adam I. z Hradce, 1529, novodobá kopie (NPÚ ÚPS ČB, zámek Jindřichův Hradec).



Obr. 2: Jakob Seisenegger: Anna z Hradce, rozená z Rožmitálu, 1529, novodobá kopie (NPÚ ÚPS ČB, zámek Jindřichův Hradec).



Obr. 3: Hans Wertinger, zv. Schwab: Král Alexandr a jeho lékař Filip, detail, 1517 (Národní galerie Praha, převzato z: L. Kybalová: Dějiny odívání. Renesance. Praha 1996, s. 57).

po celý raný novověk demonstrativní mrhání, které se projevovalo kromě jiných oblastí hmotné kultury i v odívání.²⁾ Nádhera a luxus v odívání byla pro aristokratické prostředí typická již od středověku, postupně se její pojetí měnilo, určité rysy ale zůstávaly společné. Sem patří hlavně nákladné a těžko dostupné materiály. Z textilií to bylo především hedvábí, dovážené ve středověku z Orientu, postupně vyráběné také v Itálii, kde se centry hedvábnictví od 14. století staly Florencie a Lucca. Od 17. století převzala tuto štafetu Francie. Po celý raný novověk byly nejvýše ceněné hedvábné brokáty, kde kombinace hedvábí a zlata či stříbra vyvolávala největší dojem luxusu. Vkus baroka a rokoka odpovídal více atlas, typický jemným leskem, lehkostí a splývavostí. Brokát však zůstal stále materiálem pro nejnákladnější oděvy užívané při velkých dvorských příležitostech. Samotná krása materiálu však nebyla zdaleka dostatečná: oděv se ještě zkrášloval nejrůznějšími výzdobnými technikami, jako byly porty, premování odlišným materiálem, výšivky, aplikace a krajky. Všechny tyto textilní techniky znal již středověk, v průběhu novověkého období však byly značně zdokonaleny. Mohlo jít o velmi nákladné výrobky, které kombinovaly textilní vlákno s drahým kovem, popř. drahými kameny a perlami (buillon, zlaté porty, krumplování apod.). Naproti tomu krajky se vyráběly z nejprostších materiálů (lněné nebo kopřivové vlákno), jemuž dodávala krásu a jedinečnost výhradně práce lidských rukou. Nedílnou součástí reprezentativního šlechtického oděvu byly také šperky. Kromě zkrášlení oděvu plnily funkci demonstrace bohatství nositele. V rámci reprezentace nebylo považováno za nevhodné jejich nadměrné užívání. Na pomezí šperku a výzdobného oděvního prvku pak stála různá spínadla a opasky, bez nichž oděv nemohl být správně oblečen, které však byly zhotoveny z drahých kovů, kamenů a perel a často tvořily s volným šperkem sadu. Po celé období od počátku novověku až do konce 18. století byla šlechtickému prostředí zcela cizí uměřenost v prezentaci nádhery v oděvu a šperku. Hlavním měřítkem byla krása materiálu i zpracování. Za krásné bylo považováno vše zajímavé, exkluzivní, a proto drahé, ne však pro cenu jako takovou, ale pro estetické hodnoty, které těmto předmětům šlechtické prostředí přikládalo. V dobové korespondenci čteme o potěše, jakou měly ženy, ale i muži z drahých kožešin, jemného hedvábí, lesku diamantů, barevné hry drahokamů. Dobová literatura od středověku po 18. století spojuje při popisu jednotlivých postav krásu člověka s krásou a nákladností jeho oděvu v jedno.³⁾ (obr. 1, 2, 4, 5)

museli splňovat nároky své třídy na krásu lidského těla, současně byli pro nižší vrstvy ztělesněním této krásy a dokonalosti.

Již od středověku a po celé období raného novověku byla zásadní součástí života šlechtice reprezentace. Šlechtic nežil svůj život jen jako jednotlivec, ale zejména jako člen své rodiny a rodu, článek v řetězu rodové posloupnosti. Čest a prestiž rodiny měly větší hodnotu než život jednotlivce a bylo jim podřízeno veškeré konání. Rod musel být náležitě reprezentován činy, chováním a vystupováním na veřejnosti i v soukromí.⁴⁾ K reprezentativnímu vystupování neoddelitelně patřil vhodný oděv, který nejen svou nádherou, ale také vhodností k určitému účelu demonstroval význam šlechtice a jeho příslušnost k elitě.

Součástí šlechtické kultury bylo



Obr. 4: Anonym: Alžběta z Rožmitálu, 3. manželka Jana z Kolowrat, 1585, olej na plátně (zámek Rychnov nad Kněžnou, Kolowratská rodová sbírka).

druhy kožešin, zejména beran, zajíc a králík byly znakem méně majetných a jejich užití bylo zcela utilitární – plnily funkci zateplení zimních oděvů. Naproti tomu kožešiny s exkluzivním vzhledem, dlouhým vlasem, popř. čistě bílé (sobol, hranostaj, popelka) se užívaly jako výzdobné prvky oděvů nošených ve dvorském prostředí bez ohledu na roční období. Zejména hranostaj (hermelín) se stal postupně i součástí ceremoniálních oděvů a je dodnes vnímán jako typický pro obřadní oděv panovníka, přestože po celé období raného novověku byl užíván jako součást luxusního módního oděvu veškeré aristokracie. (obr. 3)

Nádhera byla znakem oděvu špiček společnosti po celý středověk, aniž by se příliš měnil oděvní střih. Někdy v první polovině 14. století však došlo k výrazné proměně střihové konstrukce, kdy začaly být jednotlivé oděvní díly střihány s ohledem na prostorové tvary lidského těla a v návaznosti na to také s ohledem na individuální tělesné proporce jednotlivce. Vznikla složitá střihová konstrukce, která byla v následujících staletích rozvíjena a která



Obr. 5: G. Gower: Královna Alžběta po vítězství nad španělskou Armadou, kolem roku 1588, olej na panelu, Woburn Abbey (foto archiv autorky).

Distinktivním znakem byla i barva oděvu, protože barvení je nákladné finančně i časově a barevný oděv – zvláště světlý – se také snáze ušpiní a hůře udržuje. Stejnou roli hrály také bělené oděvy, náročné na práci jak při samotném vyhotovování běleného plátna, tak při následné údržbě. Primárně však nebyla jako hodnota vnímána vysoká cena barvené tkaniny, ale její estetická funkce. Barevné oděvy byly krásné, tmavé vnímané jako důstojné, vhodné pro významného člověka.⁴⁾ Přírodní barvy textilních materiálů: rezná, hnědá a zemité tóny vůbec nebyly pro svou nenápadnost mezi šlechtou oblíbené. Prostí lidé je nosili pro jejich nízkou cenu, a tím spíše nebyly tyto obyčejné barvy, popř. materiály vhodné pro oděv šlechty.

Podobnou roli hrály i kožešiny: snadno dostupné



Obr. 6: Lov na jeleny, vyobrazení z paměti Jindřicha Hýzrla z Chodů, počátek 17. století (knihovna Národního muzea, Praha).

umožnila vznik nepřeberného množství druhů oděvů a jejich variant. Byl tak položen technický základ vzniku módy jako společenského fenoménu. Příčiny jeho vzniku jsou však mnohem hlubší a souvisí s odlišným pohledem na jednotlivce a jeho význam ve společnosti, jak jej nastolil humanismus a počínající renesance. Móda vyrůstá ze stejné pudy jako potřeba zobrazovat jednotlivce v jeho individuálním vzhledu (první skutečné portréty se objevují v našem umění právě kolem poloviny 14. století). Mění se pohled na úlohu osobností ve společnosti – jev, který teoretik módy G. Lipovetsky nazývá „opojením jedinečnosti.“⁵⁾ U zrodu módy stála potřeba být sám sebou a podtrhnout vlastní výjimečnost či radost z vytváření vlastního vzhledu i možnost být pánem své existence. Na počátku novověku mizí postava aristokrata jako rytíře-bojovníka, který se prezentuje především svými činy, a na scéně se objevuje šlechtic-dvořan. Ať již se přímo podílí na moci výkonem dvorských či státních úřadů, nebo je pouze příslušníkem dvora a dodává svou přítomností lesku panovnickému majestátu, je součástí jeho každodenní existence reprezentace vizualizovaná vybraným chováním a vyjadřováním, sebeovládáním i dokonalou úpravou zevnějšku.⁶⁾ Renaissance navíc přinesla nový pohled na krásu lidského těla jako odrazu božské krásy duše. S tím, jak krása a dobro splynou v renesanční estetice v jedno, souvisí rehabilitace ženské krásy a ženy jako takové.⁷⁾ Na renesančních italských dvorech nejen muž, ale i žena musí být schopni vytříbeného chování, vzdělávat se a dbát o svůj vzhled. Poslední z těchto položek je nejen privilegiem lidí, kteří žijí bez hmotných starostí, ale přímo povinností těch, jejichž hlavním životním posláním bude reprezentace. Na těchto základech spočívá nesmírně složitý a mnohotvárný společenský jev, jakým móda bezesporu byla a zůstává dodnes. Není v našich možnostech na tomto místě zmapovat její vznik a vývoj, můžeme však říci, že do své plnosti se rozvinula na barokních a rokokových panovnických dvorech. Pojem „móda“ se poprvé objevuje v době třicetileté války a tehdy jí také přibyl základní atribut, bez něž si nelze skutečnou módu představit: rychlá a nikdy nekončící proměnlivost. Právě proměny módních vzorů se staly dalším distinktivním znakem, který po celý novověk rozhodujícím způsobem určoval vzhled oděvu i jeho nositelů a řadil je na první pohled do určité společenské vrstvy.

S důrazem na individualitu každého jedince přichází také důraz na individuálně utvářený oděv. Každý šlechtic musel znát panující oděvní styl a současně musel být schopen mu vtisknout něco ze své osobitosti. Vybalancovat jemnou rovnováhu mezi obecně panujícím vkusem, pevně danou oděvní etiketou a vlastní představou krásy však bylo velmi náročné a vyžadovalo cvičený estetický cit spolu s živým zájmem o módní změny. Baltasar Castiglione ve svém *Dvořanu* zdůraznil význam vkusného oblečení kavalíra, které odpovídá obecným zvyklostem dvora, na němž žije. V této době však ještě probíhaly módní změny poměrně pomalu a nebylo neobvyklé nosit jeden oděv delší dobu, nebo jej dokonce předávat potomkům. Na dvoře Ludvíka XIV. už byla situace poměrně odlišná. Oděv



Obr. 7: K. Kaulfersch: Albrecht Václav Eusebius z Valdštejna, asi 1626, olej na plátně (NPÚ ÚPS na Sychrově, zámek Frýdlant).



Obr. 8: Anonym: Marie Anna Braniborská, manželka Jana Antoinína z Eggenbergu, 3. čtvrtina 17. století, olej na plátně (NPÚ ÚPS ČB, zámek Český Krumlov).

začal být proměňován ze sezony na sezonu, stal se námětem debat a korespondence. Být oblečen přiměřeně znamenalo volit oděv módní, ale současně elegantní, nošený se šarmem a půvabem. Vysoko ceněni byli jednotlivci, kteří byli schopni vytvořit módní inovaci, neúspěšný pokus o módní posun však mohl vystavit šlechtice posměchu s fatálními následky.⁸⁾ Přestože středoevropská barokní dvorská kultura nebyla natolik striktní ve svých společenských pravidlech a nevázala aristokraty tak pevně ke svému prostředí jako francouzská, byl i zde šlechtic nucen podřídit se zvyklostem reprezentace.

Oděv neplnil pouze funkci zařazení jednotlivce do společenské vrstvy, k níž náležel původem i majetkem, plnil také distinktivní funkci směrem k níže postaveným. Je velmi pravděpodobné, že tato funkce byla vnímána pouze zdola, od měšťanů a venkovanů, kteří se snažili módní styl šlechty napodobit, a tím se společensky povznést v rámci vlastní třídy. V literatuře se objevuje názor, že dvorská aristokracie se stále snažila zvýšit svou prestiž obměnou módních stylů,⁹⁾ podle G. Lipovetského¹⁰⁾ je však tato stránka módy podružná. Jejím hlavním znakem je snaha podtrhnout vlastní individualitu, zdůraznit kvality vlastní osobnosti nositele. Velkou roli zde hraje i prostá radost z vytváření krásných věcí (byť ne nutně vlastníma rukama), již je v myšlenkově často nepřilíš boha-



Obr. 9: Anonym: Marie Justyna ze Schwarzenbergu, 3. čtvrtina 17. století, olej na plátně (NPÚ ÚPS ČB, zámek Český Krumlov).



Obr. 10. Anonym: Jan Antonín II. z Eggenbergu, přelom 17. a 18. století, olej na plátně (NPÚ ÚPS ČB, zámek Český Krumlov).

tém dvorském prostředí věnována neúměrná pozornost. Nelze na tomto místě hledat psychické důvody konání a vzniku názorů barokní aristokracie. Vzhledem k uzavřenosti barokní dvorské společnosti vůči níže postaveným společenským vrstvám a pevně ukotvenému pocitu výjimečnosti, pramenícímu z privilegovaného narození, však můžeme říci, že snaha zvyšovat svou prestiž vůči níže postaveným jí byla bytostně cizí.

Barokní panovnický dvůr lze přirovnat k divadelní scéně, na níž byli příslušníci dvora současně herci i diváky. Potřeba nechat se vidět a obdivovat, stejně jako sledovat a hodnotit, tvořila každodenní součást dvorského života. V takovém prostředí byla krása (samozejmě podřízená dobovému vkusu) imperativem. Oděv mohl velkou měrou přispět k dojmu dokonalé krásy a demonstroval zároveň vynikající vkus. Zejména ženy se snažily ze všech sil připodobnit ideálu krásy, jehož dosažení však bylo o to těžší, že znakem krásy byla vždy výjimečnost (neobvykle útlý pas v prostředí, kde ženy byly od raného věku téměř nepřetržitě těhotné, plavé vlasy v jihoevropském prostředí atd.).



Obr. 11: Anonym: Dívka s psíčkem, přelom 17. a 18. století, olej na plátně (NPÚ ÚPS ČB, zámek Český Krumlov).



Obr. 12: Anonym: Josef Vilém I. z Fürstenberka, 1733, olej na plátně (NPÚ ÚPS v Praze, hrad Křivoklát).

Vyspělá stříhová konstrukce umožnila odlišení střihu pánských a dámských oděvů, které pak zdůrazňovaly znaky typické pro to které pohlaví. Zatímco ve středověku se dámské a pánské oděvy lišily prakticky jen velikostí, ale ve střihu byly rozdíly minimální, během novověku se vyvinuly oděvy určené pouze pro jedno či druhé pohlaví. Vzhled oděvu mužů a žen se natolik vyhranil, že se některé oděvy staly přímo symbolickými a vstoupily i do obecně srozumitelných pořekadel (schovávat se ženě za sukně či dotaz, kdo v rodině nosí kalhoty).

S odlišením ženského a mužského oděvu důrazem na sekundární pohlavní znaky získal pozdně středověký a novověký oděv značnou erotičnost, která v některých obdobích působí poněkud prvoplánově (nadměrně veliké falicky tvarované poklopce španělské módy), v jiných obdobích má spíše nádech hry a frivolnosti (hluboké dekolty rokokových dámských oděvů zakrývané průhlednými mušelínovými šátky, nošení masek). Hravost barokní a rokokové módy se projevovala také vypůjčováním jednotlivých detailů pánské módy do dámského kostýmu nebo naopak napodobováním siluety ženských sukní širokými pánskými kabáty.

Nezůstalo pouze u zdůraznění tvarů typických pro mužské a ženské tělo. Postava začala být oděvem tvarována podle dobových estetických ideálů. Součástí dámského oděvu se stal korzet (epizodicky ve 2. polovině 16. století a pak již prakticky nastalo od poloviny století 17.), který měl zúžit pas a podepřít ňadra. Jeho tvar se lišil podle ideálu krásy od vysokého barokního korzetu, který zplošťoval celou přední část těla a zakrýval přirozené křivky, k nižšímu rokokovému, který především stahoval pas a podpíral ňadra, čímž vytvořil dojem bujného poprsí. Širokých boků bylo dosahováno vycpávkami připevňovanými v pase, náběry na sukních a bohatými spodničkami. Výsledkem byl oděv, který prakticky zakrýval a deformoval individuální tvary těla, takže skutečně viditelný zůstával pouze obličej, ruce a oblast dekoltu. Na tato místa se také soustřeďují dobové popisy ženské krásy a přitažlivosti.¹¹⁾ (obr. 4, 8, 9, 14, 15)

Mužský oděv zdůrazňoval zejména znaky síly a zdatnosti: široká ramena, výšku postavy, mohutnou hrud'. Dělo se tak většinou vycpávkami, širší střihu a vrstvením materiálu, teprve barokní a zejména rokoková móda nastolila nový ideál. Šlechtic zde byl především dvořanem vynikajícím uhlazeným chováním, jemností a dvorností. Celý mužský zjev se zjemnil a získal poněkud zženštilé rysy. Střih kabátů byl velmi úzký v ramenou i zádech, takže neumožňoval zcela volný pohyb paží a nutil muže k velmi uměřené gestikulaci. Běžné byly i světlé barvy a pastelové odstíny, které dnes považujeme za zcela nemožné.

Stále složitější společenské rituály si vyžádaly vznik oděvů určených jen pro jisté přesně vymezené příležitosti. Díky postupnému rozvoji krejčovského a modistického umění se od sebe jednotlivé typy oděvů začaly výrazně odlišovat ve střihu, zpracování i zdobení. Na počátku novověku se oděv pro denní nošení a pro sváteční příležitosti lišil především výzdobou, ve střihu byly odlišnosti jen minimální. Najdeme tak např. vyobrazení dam účastnicích se lovu v šatech s hlubokou dekoltáží a vysokým krajkovým límcem. (obr. 6) První výjimkou byl oděv španělského manýrismu, který byl pro svou značnou nepohodlnost a obrovskou nákladnost zřejmě používán pouze pro dvorské společenské příležitosti. Pokud sledujeme pozůstalostní inventáře českých šlechticů z přelomu 16. a 17. století, najdeme zde vedle španělských oděvů i další oděvy poplatné spíše německému či uherskému způsobu oblékání, které byly podstatně pohodlnější, či lépe chránily před chladem.¹²⁾ Také dobová žánrová vyobrazení ukazují, že zdaleka ne pro všechny příležitosti se ve středoevropském prostoru nosil španělský oděv, jaký známe z portrétů. Oblíbené byly jeho nejrůznější varianty pocházející od jiných evropských dvorů – např. pro dámy dekoltované měkčí živůtky a měkké bohatě řasené sukně s dlouhou vlečkou, páni se oblékali podle pohodlnější německé módy. Záleželo zatím zřejmě na preferencích každého nositele. Teprve v průběhu 17. století se začínají objevovat oděvy určené výslovně pro různé příležitosti a během 18. století byly oděvní zvyklosti v určitých společenských situacích propracovány v ucelený systém.

Nejnádhernejší byl oděv pro velké dvorské události (královské svatby, příjezdy císařských nevěst, gala, audience apod.), kde se mohl uplatnit veškerý dostupný luxus včetně množství drahých šperků. Imperativem tu byla módnost a estetické kvality, na prvním místě však přísná pravidla etikety. Oděv měl být reprezentativní, na pohodlí nebyl brán zřetel, důležité bylo zaujmout, ne však šokovat. Pro sváteční oděv platila přísná pravidla, a kdo nebyl ochoten se jimi řídit, nebyl do císařského paláce vůbec vpuštěn. Nešlo jen o sváteční oděv, ale určité doplňky mohly být znakem společenského postavení a nebyly dovoleny každému. Módní španělskou hůl tak ve 30. letech 18. století mohli nosit na gala slavnosti jen císařští polní maršálové, ostatní páni ji byli nuceni odložit, přestože jinak byla mezi aristokracií běžným doplňkem.¹³⁾

Módní oděv byl neprodyšný, těžký a těsný, vyžadoval dlouhé oblékání, které nebylo možné bez pomoci dalších osob. Obrovské účesy, oblíbené ve druhé polovině 18. století, se upravovaly i několik dní před plánovanou událostí a jejich ubohé nositelky byly pak nuceny spát vsedě a nošení takových účesů vyžadovalo šikovnost a cvik. Nepohodlné byly také rozměrné sukně podpírané konstrukcí z velrybích kostic. Problémem se v nich stávaly i zcela prosté úkony jako návštěva toalety. Ani zde se urozená dáma neobešla bez asistence komorné. K tomuto účelu byly vytvořeny zvláštní nádoby loďkovitého tvaru, tzv. bourdalou, do nichž bylo možno si ulevit i pod objemnou krinolínou.¹⁴⁾

Nejnádhernejší se oblékal samozřejmě panovník, jenž se sice musel řídit etiketou, současně si však mohl dovolit inovovat módu podle vlastního vkusu, totéž samozřejmě nebo spíše v první řadě platilo i pro jeho manželku. Panovnícký dvůr ve Vídni napodoboval módu vzniklou jinde, v 16. a 17. století ve Španělsku, od 17. století začala převládat móda francouzská. Španělský oděv však ještě dlouho patřil ke specifickým ceremoniálním příležitostem. Naproti tomu v 18. století, kdy zcela zavládl francouzský styl, preferoval panovník pro pobyt na venkově anglické obleky pro jejich větší pohodlnost. Panovníckému páru byl navíc vyhrazen veškerý dostupný luxus, zejména nošení výjimečně velikých a krásných drahokamů. Císař Josef I. prý velmi miloval nádheru a měl slabost pro drahokamy. Nosil prý prsten s velkým modrým diamantem, zbarveným sytě jako safír, který ho stál 60 tisíc zlatých.¹⁵⁾

I všednodenní oděv u dvora byl určen: při pobytu dvora ve Vídni platila striktní španělská etiketa, jíž se musel přizpůsobit i oděv dvořanů, zejména těch, kteří vykonávali úřady. Základní barva byla černá, materiál velmi

kvalitní sukno nebo hedvábí. Mimo Hofburg měli dvořané dovoleno se oblékat jednodušeji a hlavně pohodlněji a také etiketa nebyla tak přísně vyžadována. Zde byl prostor i pro odvážnější módní kreace, novinky a trochu hravosti. V Hofburgu nebylo např. ještě na přelomu 20. a 30. let 18. století dovoleno nosit paruky, které už dávno byly běžnou součástí pánského oděvu. Při pobytu dvora na venkově si je však dvořané dovolit mohli.¹⁶⁾

Na opačném konci oděvního spektra stálo tzv. negligé – domácí oděv, který byl vytvořen zejména proto, aby si aristokrat odpočinul od příliš těžkého a nepohodlného dvorského oděvu alespoň v soukromí. Negligé se objevuje v první polovině 17. století (popř. již dříve) a jeho hlavní součástí byl „*šlofpelc*“, později „*župan*“. Jednalo se o rozměrný plášť s rukávy podšívány kožesinou, často z luxusní hedvábné látky, užívaný zprvu zejména při vstávání a ukládání na lože v nevytápěných ložnicích. V průběhu 17. století se tento druh oděvu začal užívat jako domácí oděv, přičemž pán odložil ka-

bát a vestu a pod županem měl pouze košili a kalhoty. V době obliby velkých alonžových paruk si ji pánové mohli ponechat i při pobytu doma, později paruku ale odkládali a nahrazovali domácí čepičkou. (obr. 10)

Pro dámy bylo dlouho jedinou úlevou méně těsné šněrování korzetu a zástěrka, která měla chránit drahocenný oděv před zašpiněním. Ve druhé polovině 17. století se už objevuje i dámské negligé, sestávající z dlouhé košile, či spodních šatů a vrchních šatů podobných pánskému županu, obojí spíše volně aranžované. I v případě dam bylo nošení negligé natolik společensky přijatelné (samozřejmě pouze v intimitě domova), že se dámy nechávaly v tomto oděvu portrétovat. (obr. 11) Také dámy už v 16. století nosily „*šlofpelce*“, nejen jako teplejší přehoz přes noční košili při ukládání na lože, ale i jako domácí oděv v nedostatečně vytápěných zámeckých pokojích.¹⁷⁾

Od první poloviny 17. století se zvolna vyvíjely také další druhy oděvů. Ve všech případech však platí, že reprezentace a módní aktuálnost byla vždy na prvním místě. Střih oděvu byl jeho účelu zatím přizpůsoben jen málo,



Obr. 13: Antonie Pesne: Hraběnka Sofie von Voss, 1746–1751, olej na plátně (Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, převzato z: commons.wikimedia.org).



Obr. 14: A. R. Mengs: Maria Carolina, královna neapolská, asi 1768, olej na plátně (Prado Museum, převzato z: commons.wikimedia.org).

účelu oděvu byla podřízena hlavně volba materiálu a výzdobných prvků. Odlišné od dvorských i běžně nošených oděvů byly šaty cestovní, kde byl upřednostňován pevnější materiál, zejména kvalitní vlněné sukno, a oděv míval umírněnější barvy i zdobení. Podobně také oděv lovecký, který byl často, ne však výhradně, v zelených nebo zemitých odstínech. Dámské oděvy pro lov, jízdu na koni a cestování se často inspirovaly pánskou módou (kabáty typu justaucorps, kravaty, třírohé klobouky, šňůrování upomínající na uniformy apod.). Ústupek pohodlí či možnosti lépe se pohybovat však byl i v tomto případě jen nepatrný. Oděv musel být především krásný. I dámské jezdecké oděvy tak vyžadovaly nošení korzetu, hluboký dekolt byl zakryt pouze šátkem, lovecké dámské oděvy, v nichž se předpokládala nejen jízda na koni, ale i pěší pohyb v přírodě, měly stále dlouhou sukni podloženou krinolínou apod. (obr. 13)

Během raného novověku se také objevují oděvy přizpůsobené ročním obdobím. Zimní šaty zejména ze silných vlněných látek a podšívané kožešinou se samozřejmě objevují již dříve, od 17. století se však postupně setkáváme s větším přizpůsobením oděvu klimatickým podmínkám. Tato změna však probíhala jen velmi zvolna a spíše směrem k většímu zateplení oděvu. Škála ryze zim-

ních oděvů i nadále zůstávala velmi úzká: pánové nosili zimní pláště a kožichy – buď bezrukávové přehozy, nebo rozměrné rukávové pláště odvozené z některých druhů uherského oděvu. Tyto oděvy (renesanční šuba a její pokračovatelé dlouho do 17. století) však současně plnily funkci důstojného reprezentativního oděvu, který nebyl vázán pouze na chladné počasí. Výhradně k zimnímu období patřily rukávníky, kožešinové rukavice a čepice nošené dámami i pány.

Pro dámský oděv byl počínaje 17. stoletím typický poměrně hluboký výstřih nošený v zimě i v létě, pro zimní období byl pouze zakrýván rozměrnými límci, šátky, nebo šály. Pro zateplení se pod vrchní sukni přidávalo více spodniček, popř. se jako spodnička mohly nosit i původně vrchní sukni ze slabších vlněných látek. Ze soupisů luxusních dámských šatníků ke konci 17. století pomalu mizí pláště typu přehozů ve prospěch teplých plášťových šatů (manteau) a kabátků odvozených z pánské módy.

Naproti tomu přizpůsobení se teplému prostředí prakticky neexistovalo. Oděv musel pozůstat ze všech předepsaných vrstev, jediná úleva mohla spočívat v používání lehčích prodyšnějších materiálů, což ovšem neplatilo pro oděv dvorský. Dámy navíc v létě nosily šátky zahalující dekolt a rukavičky, kterými si chránily pleť před opálením. Jak už jsme několikrát zdůraznili, v módním oděvu byl vždy na prvním místě estetický účinek a vkusová pravidla; osobní pohodlí jim bylo nutno přizpůsobit. Po celé 16. století tak např. patřila k dámskému oděvu košile s dlouhými rukávy nošená celoročně, naopak ve století 17. a 18., do nichž spadá perioda chladného podnebí, se

dámské rukávy se zkrátily pod loket, protože jemná dámská ručka byla považována za velmi přitažlivou. Platilo to i pro zimní oděvy, které bylo nutno doplňovat dlouhými rukavicemi. Naopak manýristický oděv, sestávající z několika vrstev silných těžkých látek, upnutý od brady až po zem a ponechávající volný jen obličej a ruce, vznikl v horším Španělsku, aniž by měl nějakou odlehčenou variantu pro letní dny.

Nádherný a módně aktuální oděv však nebyl dostatečnou vizitkou příslušnosti k nejvyšší vrstvě. Bylo nutno se umět přiměřeně chovat a pohybovat. Velký důraz byl kladen na držení těla a užívání gest považovaných za vhodná. Šlechtici si od malička zvykali na nepohodlí těžkých těsných šatů, přičemž na nich byl požadován graciózní pohyb a vznosné držení těla i během dlouhého stání.

Dvornost a vybrané chování byly znamením šlechtice v každém období, jejich formy se ale s časem měnily. Od počátku 16. století se zostřovaly požadavky na osobní hygienu, sebeovládání a obecně chování ve společnosti. Toto postupné kultivování jednotlivce směřovalo k celkové estetizaci společenských kontaktů, neboť vedlo k omezení určitých, byť přirozených lidských projevů, které by však mohly ve společnosti působit rušivě, nebo přímo odpudivě (kašlání, smrkání, drbání se apod.). K nim patřilo i správné zacházení s oděvem, jenž měl působit, jako by byl součástí lidské bytosti. Střihu a tvarování oděvu se muse-

la přizpůsobit gesta i veškerý pohyb těla, vše však mělo působit naprosto přirozeně. Celková výchova mladého šlechtice ke společenskému životu měla za úkol potlačit původní přirozené projevy a nahradit je jinými, které se dlouhou každodenní praxí stávaly novou přirozeností. Od počátku 16. století vycházely knihy zabývající se pravidly etikety. Jejich návody odrážejí postupně se zpřisňující požadavky, které se nakonec v 18. století staly labyrintem, jímž mohl bezpečně projít jen člověk, který byl do jeho tajů uváděn od raného dětství.¹⁸⁾ O zájmu o tyto knihy svědčí i fakt, že byly vydávány stále znovu.¹⁹⁾ Netýkaly se zdaleka jen zacházení s oděvem, schopnosti přiměřeně a vkusně se oblékat, správně se ve dvorských šatech pohybovat byla jednou ze základních složek chování. Některé kusy oblečení získaly během novověku pro společenský kontakt zásadní význam: v případě pánů to byl klobouk, u dam kapesníček a později vějíř. Zacházení s kloboukem se dostalo do popředí společenských norem během 17. století. Snímání klobouku bylo projevem úcty a formou pozdravu, toto v podstatě prosté gesto však získalo postupně celou škálu symbolických odstínů. To, před kým a na jak dlouho pán smekne, vyznačovalo míru podřízenosti a úcty prokazované zdravenému a odráželo postavení obou mužů ve společenské hierarchii. Přesně však bylo určeno i odkládání klobouku při vstupu do domu (pokud se příchozí chtěl či nechtěl déle zdržet); nošení klobouku v ruce (vždy otevřen k tělu nebo dolů, nikdy ne obráceně). Veškerá neobratnost v těchto zvycích (a nejen



Obr. 15: Velká dvorská toaleta, módní list Francie 1777 (foto archiv autorky).

v zacházení s oděvem, ale ve společenském styku jako takovém) byla ve společenských katechismech přirovnávána k chování sedláků, žebráků nebo rovnou zvířat a vystavovala nositele opovržení.

Dámské doplňky – kapesníček a vějíř – naproti tomu hrály velkou roli v kurtoazní hře. Dáma jimi dávala jasné najevo své smýšlení o kavalírovi, či ho mohla taktí formou vyzvat k rozhovoru či flirtu. Prudké sklapnutí vějíře značilo nelibost, upuštění kapesníčku naopak výzvu k rozhovoru, který pán navázal tím, že kapesníček zdvihl a podal majitelce.

Vše, co jsme zmínili v předchozích odstavcích, nabírá na intenzitě v 18. století. V této době vytváří aristokracie jakousi paralelní společnost prakticky odtrženou od zbytku světa, v níž narůstá pocit vlastní vrozeně dané nadřazenosti. Vstupenkou do této společnosti je bezchybná znalost společenských kódů, kterou však nelze získat jinak než výchovou od nejranějšího dětství. Oděv této elity je skutečně přepychový, módní vzory se mění po sezónách, přičemž nošení zastaralého oděvu může znamenat společenské znemožnění. Garderoby šlechticů čítají desítky kusů pro nejrůznější příležitosti. Kromě výše uvedených oděvů určených pro jisté vymezené příležitosti se začínají objevovat i oděvy určené pro procházku, návštěvy, večerní příležitosti apod., takže začíná být běžné převlékat se několikrát denně. Řadu oděvů si ani při nejlepší vůli nemůže člověk obléci sám, je potřeba pomoci sluhů – někdy i několika, kteří jsou aristokratům (dámám i pánům) stále k dispozici. Distinktivní funkce oděvu zde dosáhla svého vrcholu. Aristokrat nádherou oděvu, jeho střihem a výzdobou i celkovým zjevem a chováním dává neustále najevo svou výjimečnost a nadřazenost.

Velkou změnu v tomto vnímání postavení šlechty přineslo 19. století se vzestupem měšťanstva a jeho hodnot. Muž je v této společnosti živitelem rodiny, podnikatelem, pro nějž není hanbou vydělávat peníze, který však usiluje budit dojem solidnosti, spolehlivosti a střídmosti. Dávat najevo luxus barevnými oděvy, šperky nebo extravagantními střihy se postupně stane nevhodným. Pro pány je nadále určena pouze nenápadná elegance spočívající v kvalitních materiálech a špičkovém krejčovském zpracování. Nádhra bude napříště vyhrazena pouze dámám, jež mohou nosit jasné barvy, jemné materiály, výšivky, krajky i šperky, jejich oděv bude také mnohem více než oděv pánský podléhat módním proměnám. Žena se na dalších sto let stane výkladní skříní manželova úspěchu a nejcennější dekorací jeho domu. Tyto hodnoty a oděvní zvyklosti převzalo i šlechtické prostředí, přestože zejména zjednodušení pánského oděvu ve dvorském prostředí probíhalo jen pomalu s tím, jak docházelo ke změnám některých dvorských ceremoniálů. Aristokraté si ovšem ponechali a ještě dále propracovali společenský systém, který vznikl po řadu předchozích staletí, včetně oděvních zvyklostí, jež byly inovovány a přizpůsobeny novým potřebám. Vstup do jejich společnosti byl nadále stejně nesnadný jako dříve, přestože řada průmyslníků a velko-statkářů, pocházejících původně z měšťanských rodin, oplývala mnohdy větším majetkem než staré šlechtické rody. Pro tuto nově vznikající elitu se živilo označení „druhá společnost“ a její možnost proniknout sňatkem nebo každodenními blízkými kontakty do aristokratických kruhů nebyla o mnoho větší než dříve. Kromě nedostatečného rodokmenu zde stále velkou roli hrálo právě vychování, neschopnost orientace ve společenských rituálech a nedostatečná elegance spolu s odlišným vkusem.

Poznámky

- 1) Ke šlechtické reprezentaci na konci středověku *R. Šimůnek*, Reprezentace české středověké šlechty. Praha 2013.
- 2) Více k tomu *J. Petrůň*, Dějiny hmotné kultury, díl II/1. Praha 1995, s. 98–112.
- 3) Z obrovského množství vyberme alespoň: Tristam a Izalda, ed. *Zdeňka Tichá*. Praha 1980, s. 36, kde se popisují urození mužové, kteří se sjíždějí na královský dvůr k turnaji; s. 68 – popis šlechticů žijících na královské dvoře a řada dalších. Srov. také Román o růži (*Guillaume de Lorris*, Román o růži, překl. Otto F. Babler. Praha 1977), kde jsou popisovány alegorické postavy Bohatství a Krásy jako krásné bohatě oděné ženy, zatímco alegorie špatných vlastností autor oblékl do hadrů. Z novější doby připomeňme alespoň Pohádky matky husy Charlese Perraulta

vydané poprvé v roce 1697 nebo Paměti z mého života Giacomu Casanovy napsané v Duchcově v letech 1795–1797. Vydány byly nesčetněkrát v řadě překladů, v češtině v kompletním znění naposled 1929–1930. O krásných oděvech, špercích a luxusním textilu v interiérech se ve svém cestopisu zmiňoval i Václav Šašek z Břkova. Podle jeho svědectví byly např. stěny paláce burgundského vévody pokryty zlatě vyšívaným sukem „*jak se sluší na vévodský dvůr*“. Z dobové korespondence např. *J. Simonides* (ed.), Král Jan III. Sobieski: Dopisy Maryšence. Praha 1974; *Z. Kalista* (ed.), Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic. Praha 1941.

- 4) *Baldasar Castiglione*, Dvořan, překlad Adolf Felix. Praha 1978, s. 127.

- 5) *G. Lipovetsky*, Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech. Praha 2010, zejména s. 81.
- 6) Více k tomu *N. Elias*, O procesu civilizace, díl I. Praha 2006, s. 119–154.
- 7) *B. Castiglione*, o. c. v pozn. 4, s. 323–327. K vývoji pohledu na krásu od středověku k renesanci U. *Eco*, Dějiny krásy. Praha 2005, s. 176–217.
- 8) Takovou situaci nejednou popisuje ve své korespondenci jízlivá komentátorka života na francouzském královském dvoře doby Ludvíka XIV. Marie de Sévigné: *M. de Rabutin Chantal Sévigné*, Rozhovory na dálku. Výbor z Dopisů, překlad. A. Hartmanová. Praha 1977, např. s. 81–82.
- 9) K tomu např. *J. Petráň*, o. c. v pozn. 2, s. 107.
- 10) *G. Lipovetsky*, o. c. v pozn. 5, s. 80–81.
- 11) Nevyčerpatelnou studnicí popisů krásných žen jsou Paměti z mého života G. Casanovy; ze starších jmenujme alespoň: *R. Krátký*, Galantní poezie. Praha 1968; *J. A Morsztyn*, Divy lásky. Praha 1983.
- 12) Více k tomu: *A. Nachtmannová*, Mezi tradicí a módou. Odívání v Čechách od renesance k baroku. Praha 2012, s. 42–51. Z reprezentativních inventářů jmenujme alespoň soupisy majetku členek rodiny z Lobkovic z konce 16. století Národní archiv, Fideikomisní spisy, sig. VII E 1, kart. 762.
- 13) *J. B. Küchelbecker*, Allerneuste Nachricht vom Römisch Kayserlichen Hofe. Nebst einer ausführlichen Beschreibung der kayserlichen Residenzstadt Wien. Hannover 1732, s. 390–391.
- 14) *L. Ruizová*, Realie k dějinám hygieny. Kolekce nádob osobní hygieny z fondů hradů a zámků. Praha 2008, s. 32–33; *táž.*, O čista těla i ducha. Tělesná hygiena v kulturní historii. Praha 2013, s. 84–87.
- 15) *F. Huss*, Vídeňský císařský dvůr. Kulturní dějiny od Leopolda I. po Leopolda II. Praha 2014, s. 246–247.
- 16) *F. Huss*, o. c. v pozn. 15, s. 214–215
- 17) K tomu více *A. Nachtmannová*, o. c. v pozn. 12, s. 80–85. K vývoji županů a badyanů podle orientálních vzorů viz studii L. Vaňkové Od badyanu po župan v tomto sborníku.
- 18) Detailně se proměnami pravidel chování zabýval zejména *N. Elias* v publikaci O procesu civilizace, o. c. v pozn. 6.
- 19) Základní spis o výchově šlechtických mladíků *De civilitate morum puerilium* Erasma Rotterdamského, vydaný poprvé v roce 1530, se do 18. století dočkal 130. vydání v řadě evropských jazyků (v češtině již v roce 1537). Za prakticky společenský katechismus dvorských mravů lze považovat několikrát citovaný spis B. Castigliona *Il cortegiano* (Dvořan), vydaný poprvé v roce 1528 v Benátkách. Do roku 1616 se dočkal 108 vydání a také adaptace pro poněkud odlišné prostředí polského dvora (Polský dvořan L. Gornického).

Modische Bekleidung der frühen Neuzeit als ein Symbol der gesellschaftlichen Stellung

Für das Adelsmilieu der frühen Neuzeit war die alltägliche Repräsentation ein Imperativ. In dieser Epoche begann der ehemalige Kriegsadel sich in den Hofadel zu ändern, dessen Hauptlebensgehalt die „Schaffung“ des Herrscherhofes war. In diesem Milieu spielte die repräsentative Kleidung eine unvertretbare Rolle. Schon auf mittelalterlichen Höfen war der Prunk in der Kleidung ein Bestandteil des alltäglichen Lebens. Teure Textilmateriale, lebhaft Farbigkeit, schwere Schmucke aus Gold und Edelsteinen waren eine Unvermeidlichkeit und sie wurden für schöne gehalten. Diese Geschmackregeln hat auch die Aristokratie der frühen Neuzeit angenommen. Die Kleidung selbst ist aber durch große Änderungen gegangen. In der Mitte des 14. Jahrhunderts ist zur grundsätzlichen Verwandlung der Schnittkonstruktion gekommen, die darauf die Entstehung einer Reihe der neuen spezialisierten Kleidung, als auch die schnelle Abwechslung der Modeverwandlungen ermöglichte. Immer schnellere Modeverwandlungen der Kleidung wurden während der frühen Neuzeit zum Bestandteil der gesellschaftlichen Regeln der Hofgesellschaft. Es entwickelte sich eine unermesslich anspruchsvolle Hofkleidung, die für feierlichste Gelegenheiten bestimmt wurde, die die Demonstration des Reichtums des Herrschers und einzelnen Mitglieder des Hofes ermöglichte. In der Anknüpfung danach entstanden nach und nach weitere Typen der Kleidung, die für spezifische Gelegenheiten bestimmt waren (Jagd, Reisen, Tanz, Aufenthalt zu Hause, später auch Spaziergänge, Besuche usw.). Die durchgearbeitete Schnittkonstruktion ermöglichte unterschiedliche Kleidung für beide Geschlechter zu schaffen, die die Schönheit des männlichen und weiblichen Körpers betonte. Die anspruchsvolle Kleidung erforderte aber auch die Kenntnis des richtigen Benehmens, der Gestikulation, der Körperhaltung usw. Ohne diese Kenntnisse konnte der Aristokrat in der Gesellschaft der seinesgleichen nicht bestehen. Das richtige Benehmen und die Behandlung mit der Kleidung haben die Adligen seit der frühen Jugend gelernt, so sie es als eine zweite Natur angeeignet haben. Eine Änderung ist am Anfang des 19. Jahrhunderts eingetreten, als die männliche Kleidung beträchtlich einfacher geworden ist, es hörte auf so schnellen Modeverwandlungen zu unterliegen, hat die Putzsucht und Farbigkeit verloren. Der Luxus und die Pracht wurden weiter der Damenkleidung vorbehalten. Anspruchsvolle gesellschaftliche Gewohnheiten, die mit der Behandlung mit der Kleidung und ihrer richtigen Benutzung zusammenhängen, wurden jedoch in dem aristokratischen Milieu weiter durchgearbeitet.

K počátkům vlivů španělské módy na módu českou

Pavel Štěpánek

Můžeme předpokládat, že španělská móda přichází do Čech s Ferdinandem I. Habsburským, jenž se narodil v městě Alcalá de Henares a byl připravován a vychováván pro panování v rodné zemi; samozřejmě i se svým španělským doprovodem. Když bylo Ferdinandovi osmnáct let, byl poslán svým bratrem, císařem Karlem V., do Nizozemí, kde se naučil francouzsky; do Španělska se již nikdy nevrátil. Až po změně rodinné politiky ve prospěch evropského řešení jej jeho bratr Karel I. španělský jako císař Karel V., posílá do střední Evropy. Češi si jej zvolili za krále zřejmě pod vlivem dojmu, jakým Španělsko zapůsobilo o tři desetiletí dříve, když dokázalo skoncovat se staletou muslimskou okupací. Češi, podobně jako i další národy střední Evropy, cítili totiž muslimský (konkrétně turecký) tlak od jihu. Ostatně zanedlouho po Ferdinandově volbě, roku 1529, zaútočili Turci na Vídeň. Díky pomoci Karla V., jenž vyslal španělské speciální vojenské jednotky vycvičené na boj s muslimy, se Vídeň ubránila (a k dalšímu vážnému útoku došlo až 1683). Tím jsme ale trochu předběhli.

Ferdinandův příchod do Prahy byl velkou událostí nejen politickou, ale i vizuální. Podívejme se na působivé vylíčení průvodu, jak jej evokoval historik Antonín Rezek¹⁾ a následně nověji Josef Forbelský:²⁾

„V úterý 5. února roku 1527 se od Malešic ku Praze blížil královský průvod. V jeho čele zvláště vynikala družina vrchního purkrabího Zdeňka Lva z Rožmitálu se třemi sty dvaosmdesáti jezdci v temně hnědých šatech, se zeleným lemováním a zelenými kápěmi. Královu dvorní družinu, vesměs v černém, tvořil markrabě Kazimír Braniborský, tridentský biskup Clesius, královi dvořané, páni z Rožmberka, rakouská šlechta, králova pážata, čeští páni, královští trubači, bubeníci a heroldi... Za nimi jel sám král v černém vojenském kabátci s kyrysem a po jeho pravé straně královna, nápadná svým neokázalým zevnějškem. Jako tělesná stráž s halapartnami je provázelo na padesát mužů z řad šlechty. Následovaly dvorní dámy a české šlechtičny na dvaatřiceti koních a v deseti povozech tažených čtyřspřežími. Dále pak mnoho českých pánů a rytířů se svými družinami. Celkem onoho dne mířilo ke Kutnohorské bráně na Vinohradech tři tisíce tři sta jednaosmdesát jezdců. Závěr impozantního průvodu tvořili čtyři velbloudi.

Ke třetí hodině odpolední konečně dorazili k městským hradbám. Před nimi krále přivítalo na šest set zástupců pražské židovské obce v oděvech zdobených zlatem a drahými kameny. U Kutnohorské brány jej očekávalo pražské duchovenstvo, profesori a studenti univerzity, purkmistr, soudcové, a radní, kteří králi předali klíče od města...

V ulicích Prahy byl majestátní průvod z obou stran ulic sledován velikým množstvím pražského měšťanstva a příslušníků cechů s korouhvemi, praporci, kopími a dalšími zbraněmi, a kapelami s trubači a bubeníky. Podívaná nebrala konce.

Když král přejížděl kamenný vltavský most, čelo průvodu dorazilo již na Hradčany, kdežto jeho závěr se dosud nacházel za Kutnohorskou bránou. A když král na mostě přejímal od malostranského purkmistra klíče, čtyři jezdci z doprovodu oslavili jedinečnost té chvíle bravurním kouskem: na koních přeskočili mostní zábradlí a vrhli se do Vltavy. Jeden z nich zaplatil za svou odvahu životem.

Na Pražský hrad dorazil král za hlaholu zvonů a dunění dělových salv. U katedrály jej přivítal latinskou řečí proboš svatovítské kapituly a duchovenstvo nato zapělo žalm „Advenisti desiderabilis“. V následujících chvílích se královský pár odebral do svatováclavské kaple a poklekl tam k dlouhé tiché modlitbě.

Cestou k hlavnímu oltáři jej doprovázela řada českých pánů, papežský legát, vyslanec anglického krále a množství hostů ze Španělska, Flander, Burgundska, Braban-



Obr. 1: Vratislav z Pernštejna se španělským límcem a Řádem zlatého rouna, náhrobek v katedrále sv. Víta (foto P. Štěpánek).



Obr. 2: Jiří Popel z Lobkowicz se španělským límcem, detail náhrobku v katedrále sv. Víta. 1590 (foto P. Štěpánek).



Obr. 3: Luis de Tovar, člen španělského svatojanského řádu, 1553, náhrobek v katedrále sv. Víta (foto P. Štěpánek).



Obr. 4: Octavio Spinola se španělským okružím, detail z náhrobku v katedrále sv. Víta (foto P. Štěpánek).

tu a jiných končin. Nadcházel již večer, když vítací obřad se uzavřel a královští manželé se odebrali do hradních komnat. O devatenáct dní později, na svátek sv. Matěje, přijal král, který tak slavnostně vtáhl do Prahy, a jímž byl Ferdinand I., svatováclavskou korunu.“

Je přirozené, že dobové letopisce, jejichž líčení v minulém století soustředil historik A. Rezek, na tomto okázalém průvodu nejvíce zaujali přední hodnostáři a že právě jim věnovali pozornost. Mezi nimi byla i jedna méně honosná osoba – králův španělský sekretář **Cristóbal de Castillejo**; „osobnost, kterou nacházíme na prahu plodného literárního věku, jenž v následujících desetiletích vydal zjevy cervantesovské a lopedevogovské velikosti.“⁽³⁾ Když se Ferdinand z pověření Karla V. ujal správy habsburských zemí ve střední Evropě, povolal se souhlasem svého španělského pokladníka **Gabriela de Salamanca** své někdejší věrné páže **Cristóbala**, aby se ujal nové služby tajemníka. Řada dokumentů dosvědčuje, že krále provázal za jeho pozdějších pobytů v Čechách. A tak je nepochybné, že jak životní osudy krále Ferdinanda I., tak jeho tajemníka Cristóbala Castilleja jsou spjaty s českou zemí, i když s Ferdinandem procestoval evropských zemí několik.

Tehdy ovšem byla móda spojeného království iberských zemí a Nizozemí více méně společná, s převahou módy burgundské, proto můžeme těžko odlišovat, která móda a kdy vlastně u šlechty celého soustátí převládala. U nás se nová



Obr. 5: Bartolomeus Spranger, Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera, 1592–1593. Celá rodina je oděna do španělského šatu s krejzlíky (NG v Praze, převzato z: Rudolf II a Praha. Praha–Londýn–Milán 1977, s. 28).



Obr. 6: Martino Rota, Portrét císaře Rudolfa II. v brnění s triumfální symbolikou a se španělským límcem, grafický list 1576–1577 (převzato z: A. Volrábová – B. Kubíková (eds.), *Rudolf II. a mistři grafického umění*. Praha 2012, s. 16).



Obr. 7: Zasedání českého zemského soudu v Praze za přítomnosti krále Maxmiliána II. v roce 1564 (převzato z: wikipedia.cz).

móda, která Pražany oslovila ve velkolepém průvodu nového krále,⁴⁾ začíná profilovat jak ve vlastní praxi oblékání, tak na sochařské výzdobě, např. na Letohrádku královny Anny⁵⁾ – Belvederu, nebo na náhrobku Maxmiliánově a Ferdinandově ve známém mramorovém mauzoleu uprostřed přední části Svatovítské katedrály. Tam Ferdinand odpočívá jako král a císař spolu se svou chotí Annou a synem Maxmiliánem.⁶⁾ Vždyť i Maxmilián předtím pobýval dlouho ve Španělsku, kam ho doprovázela skupina středoevropských kavalírů, mezi nimi i Čechů, na prvním místě Vratislav z Pernštejna.⁷⁾

Můžeme tedy shrnout, že po polovině 16. století začíná být v Praze panující italská móda,⁸⁾ zprostředkovaná ovšem Němcem, stále více vytlačována módou španělskou (její první stopy snad můžeme pozorovat na některých reliéfech s *výjevem s Karlem V. na Letohrádku královny Anny v Praze na Hradčanech*).

Projevila se tak druhotně váha Španělska jako první evropské velmoci a protireformační země, ke které se začala upínat pozornost naší šlechty. Španělsko bylo baštou katolické Evropy a východiskem nástupu katolické renesance, tj. protireformace. Objevením Ameriky, a tím i přesunem obchodních cest z Itálie a Německa na západ Evropy, stalo se na dlouho – přinejmenším do první poloviny století následujícího – prvořadou velmocí hospodářskou a politickou. Jeho pozice byla podepřena navíc nadvládou v Itálii a v Nizozemí a duchovním vzepjetím náboženským a filosofickým.⁹⁾ Móda z Iberského poloostrova ovládla na konci 16. století celou vyšší evropskou společnost v zeměpisném prostoru od Středomoří po Balt a po Anglii.¹⁰⁾

Španělský vliv se projevil globálně ve filosofii, v literatuře i v umění; přihlíželo se spíše k celku, k významným a slohotvorným prvkům než k jednotlivostem. Zatímco italská renesanční móda byla produktem městské civilizace a výrazem povahových vlastností kultivovaného Itala, španělská móda byla naproti tomu úbořem dvořana. Její teoretické zdůvodnění podal italský diplomat a spisovatel Baltazar Castiglione, oblíbenec španělského císaře Karla V., v proslulé knize *Dvořan*, v níž vysvětlil, co je ta pravá „*bella maneira*“, krásný způsob, který je třeba si osvojit v řeči a v celkovém vystupování. Uvádí tam mj., že (dvořan) si má získat úctu tím, jak se umí ovládat a z toho důvodu má používat především černou barvu, neboť ta je znamením povahy vážené a usazené.¹¹⁾

Dvořan si má si udržet patřičný odstup, uzavřenost a neurčitou mnohoznačnost. Španělská móda, která nakonec převládla v celé Evropě, napomáhala tomuto cíli všemi prostředky. Dnes můžeme tuto módu posuzovat zejména na ukázkách dvorského portrétu, ve kterém španělská portrétní malba zdůrazňuje společenské hodnoty velkoleposti (*grandeza*), majestátu (*majestad*), vznešenosti (*alteza*) a okázalosti (*suntuosidad*), umírněné opa-

trností a zdrženlivostí (*prudencia*). Přísnost a tolik zdůrazňovaná strohost (*austeridad*) není nic jiného než vizuální ztvárnění tohoto smyslu dvorní etikety a majestátu, jak jej rozvinul habsburský dům na základě burgundských tradic.

Dvorský portrét zprvu nekladal vlastně na umělce požadavek, aby znázornil model realisticky, ale aby vytvořil konvenční zobrazení (*imagen*), odrážející rysy uzavřené hieratické společnosti. Dojmu majestátnosti portrétovaného je dosaženo mj. nehybnými rysy obličeje (který má status masky, a tudíž záhadnosti), statickým postojem těla v přímém, ba naléhavém znázornění, a důležitostí, kterou přičítá malíř pečlivému provedení reprezentativních obleků a šperků, tedy s důrazem na teatrální charakter a „materiální“ hodnotu kontextu (oblek, látka, hedvábí), do něhož je zasazen. Tato redukce zobrazení postavy na emblém dosahuje v postojích a portrétech Filipa II. přímo vzoru. Také černý oblek, z něhož vyniká jen okruží a popřípadě šperk a řádový znak, působí jako emblematický prvek vnějšího obrazu (zobrazení). Manýristické pojetí postav a rekvizit však často překvapivě kontrastuje s životností a psychologickým proniknutím do tváří portrétovaných. To vše se projevuje i na odrazu této portrétní stylistiky v Čechách.¹²⁾

Od poloviny 16. století hluboko do 17. století ovládala evropskou módu móda španělská, jak ukázala už Ludmila Kybalová,¹³⁾ která shrnula poznatky dřívějších českých badatelů. Je to z hlediska módních vln neuvěřitelně dlouhé období, v jehož průběhu se udržuje jeden a týž styl nepatrnými změnami, např. límce, účesu nebo pokrývky hlavy.¹⁴⁾ Podobnou „trvanlivost“ poznala evropská móda naposledy ve 13. století.

O tom, jak vypadala španělská móda v originálním provedení i ve způsobu, jak byla u nás převzata, najdeme dostatečnou informaci nejen na španělských originálech, které si sem přivezla Marie Manrique de Lara, když se provdala za Vratislava z Pernštejna, ale i na domácích podobiznách našich i rakouských a německých malířů, např. Seisenegra (ten ovšem podnikl také cestu do Španělska).¹⁵⁾ Svědčí o tom i četné náhrobky v katedrále sv. Víta i v menších českých městech a místech, z nichž ukázkově působí především náhrobek Melchiora a Kateřiny z Raedernu ve frýdlantském kostele.

V zásadě platí, že čím kdo byl blíže dvoru, tím „španělštější“ byl jeho oděv. Španělský mužský i ženský oděv charakterizuje okruží (krejzlík), které opticky odděluje hlavu od těla, a tím dodává hlavě poněkud ikonový charakter. U mužů i žen se uplatňovala černá barva, látka byla často prošívána stříbrem, i když ženské šaty jsou rozmanitější. Kalhoty jsou buď bez nohavic, nebo nohavice končí v půli stehy; říkalo se jim španělské poctivice, krátké baňaté kalhoty, někdy těž bubny. Nosila se také obuv z měkké barevné kůže, tak zvané kordovánky (podle Córdoby, kde se vyráběly umělecky zpracovávané kůže). Ovšem španělská capa, kápě, se v Čechách nosila daleko dříve, už od roku 1514 ji pražský krejčovský cech požadoval na tovaryších, kteří se chtěli podrobit mistrovské zkoušce, na českém venkově ji vyráběli ovšem mnohem delší než ve Španělsku, aby byla v zimě teplejší. Pohlédneme-li např. na obraz znázorňující nejvyšší úředníky a soudce Království českého r. 1593 (Národní muzeum, Praha H2 – 22 555), máme dojem (a nebýt českého ná-



Obr. 8: Aegidius II. Sadeler, Portrét španělského vyslance Guillerma de San Clemente, grafický list 1604–1608 (převzato z: A. Volrábová – B. Kubíková (eds.), Rudolf II. a mistři grafického umění. Praha 2012, s. 32).



Obr. 9: Karel V. ozdoben Zlatým rounem přijímá osvobozené křesťanské zajatce v Tunisu, sádrová kopie podle reliéfu na Letohrádku královny Anny (Belveder), detail (foto P. Štěpánek).



Obr. 10: Neznámý malíř, Juan de Borja (1578–1582), autor „Empresas Morales“, olej na plátně, (Praha 1581), Lobkovické sbírky (foto Středočeská galerie).



Obr. 11: Bartholomeus Sarburg, Podobizna Jaroslava Bořity z Martinic, olej na plátně 1621, NG v Praze (foto archiv autora).

hradě pravidelně třikrát ročně. Nebyl to sice orgán profesionální, ale aristokratický, v němž kromě krále a nejvyšších zemských úředníků zasedali zástupci obou vyšších stavů, panstva a rytířstva. Jednacím jazykem (až do r. 1627) byla čeština a až do Bílé hory nesměli být mezi soudci cizinci; existoval závazný zasedací pořádek, který je zachycen právě na této malbě. Máme před sebou výkvět českého panstva, které výjimečně má mezi sebou Rudolfa II., jenž vedl v té době proces proti Ladislavu z Lobkovic a Šebestiánu Vřesovcovi, jímž Rudolf potlačil jediný větší pokus o údajný odboj proti panovníkovi mezi lety 1547 a 1618. Tuto malbu, kterou analyzoval nejednou L. Sršeň,¹⁷⁾ ovšem bez kontextu španělské módy, známe z osmi dalších exemplářů, lišících se jen drobnostmi v nápisích.

Co je pro nás rozhodující, je naprosto jednotné oblečení podle soudobé španělské módy, kterou u nás prosazoval Rudolf II. – černé šaty s bílým krejzlíkem. Ta se stala poznávacím znamením české aristokracie. Mají na sobě i plášť – capa – která se vyvinula v „český“ pláštík (*bohémio*), jak byl zván ve Španělsku.¹⁸⁾

V celé Evropě a zejména v Itálii vrcholil vliv španělské módy kolem roku 1580 a dlouho se udržuje s místními variantami. Pochopitelný je proto španělský charakter módy účastníků hostiny při slavnostech předání Řádu Zlatého rouna v Praze roku 1585, jak ji zachytil

pisu, tak to ani neuhodneme), že před námi sedí kastilská rada. Je to snad nejpřesvědčivější případ rozšíření španělské módy v aristokratické vrstvě včetně císaře. Neznámý český malíř znázornil *Zasedání většího zemského soudu v Praze za účasti Rudolfa II. v roce 1593* (barokní kopie).¹⁶⁾

Převážná většina zobrazených je popsána jmény a funkcemi na kartuších. Větší zemský soud byl vrcholným soudním orgánem v zemi. Dobou největšího mocenského rozkvětu této instituce, jíž v majetkových sporech podléhal i panovník, bylo 16. století. Scházel se ve Staré sněmovně při Vladislavském sále na Pražském



Obr. 12: Kopie pohřebního oděvu českého krále a římského císaře Ferdinanda I. Sbírký Pražského hradu, výstava Praha španělská (foto P. Štěpánek, 2009).



Obr. 13: Ženský živůtek se španělskými módními vlivy. Luxusní živůtek, na němž se projevují vlivy italské i španělské módy, je svým střihem podobný živůtku nalezenému v hrobě Španělky Eleonory z Toleda pochované v roce 1562 ve Florencii, Sbírký Pražského hradu, výstava Praha španělská (foto P. Štěpánek, 2009).

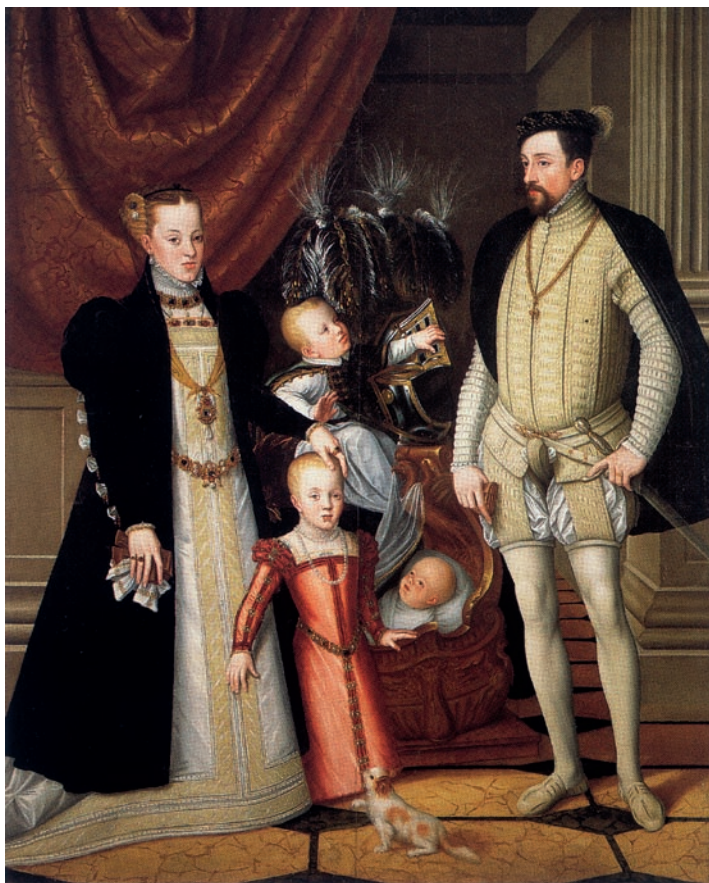
dřevořezem A. Boys. Podobně je tomu i na Sprangerově *Epitafu zlatníka Müllera* z roku 1587 v Národní galerii. Donátor je tu vymalován v kabátci z drahého brokátu s krajkovým límcem, zatímco jeho žena má hlavu pokrytu rouškou a navíc má na hlavě malý módní klobouk, což ji odlišuje od zámožných měšťanek a venkovských šlechticů, jimž rouška kryje hlavu obvykle až po bradu. Jejich dcera má květinový věnec. Tato doba byla také vrcholem vlivu španělské módy.¹⁹⁾

Španělský dvorní oblek se však u nás proměnil, především v měšťanském provedení. Kompromisní povaha českého utrakvismu se projevila i v přizpůsobování této módy zvláště v mladší generaci a oděvu dětí. Jako další příklady španělské módy uvádí Karel Hetteš²⁰⁾ zejména *autoportrét Sprangerův* na rytině Jiljího Sadelera, dále Sprangerův *Epitaf* ve svatoštěpánském kostele (tiskař a iluminátor Petrle) a příslušníky sklářské rodiny Schurerů na náhrobcích v Krompachu a v Mlýnici. Pohlížíme-li na desítky portrétů, zachycených na plátnech a ještě více na dobových rytinách, dojdeme k rychlému závěru, že vlivu španělské módy neunikl prakticky nikdo.

Hlavní rozdíl mezi španělskou módou české aristokracie a bohatých měšťanů byl podle Hetteše²¹⁾ v pohodlnějším střihu a hlavně v kalhotách. Čeští měšťané je nosili až ke kolenům, nikoliv jen do poloviny stehů, jak to spatřujeme třeba na podobiznách španělsky oděných Rožmberků. Trvalejší povahu vlivu španělské módy ilustruje i skutečnost, že se oblečení aristokracie u nás vlastně za celé půlstoletí vůbec nevyvíjelo ve vlastních variantách, jako tomu bylo např. ve Francii nebo v Anglii. Zřejmě tu působil vliv císaře Rudolfa II., v tomto ohledu značně konzervativního a zachovávajícího španělský dvorský ceremoniál v duchu svého strýce Filipa II. Španělská móda trvala u nás snad nejdéle v Evropě. „Během následujících sta let se španělský šat rozšířil také po všech menších zámcích i městečkách a český selský stav přijal mnohé jeho prvky, zvláště tvarové a střihové, do barevné nádhery svých krojů.“²²⁾



Obr. 14: Neznámý autor, Císař Ferdinand I. Olej na plátně. Sbírký Pražského hradu, výstava Praha španělská (foto archiv autora, 2009).



Obr. 15: Giuseppe Arcimboldo, Maxmilián II. a jeho španělská žena Marie s dětmi Václavem, Rudolfem a Arnoštem, olej na plátně, asi 1563, podle předlohy z let 1553/54 (převzato z: Kol., Schloß Ambras. Innsbruck 2007, s. 78).

Definice španělské módy podle Ottova slovníku naučného²³⁾

Od polovice XVI. stol. vládne v módě [Kroj] španělský vyznačující se zvláštní škrobeností a strnulostí. Nohy vězí v úzkém triku a ve zvláštních svrchních vycpaných kalhotách, jež sáhaly jen do půle stehna a ve Španělsku bývaly vypořádávány; kabát, zvaný »husí břicho«, vybíhal pod břichem ve špičku, zapínal se na řadu těsných knoflíků uprostřed trupu a býval vatován; ramena bývala vypořádávána, kolem krku byl sbíraný tuhý límec, jenž u šviháků dosahoval značné šířky; přes tělo přehazoval se lehký krátký pláštěk; střevice byly úzké a bývaly také vykrajovány napříč, jen na špičce podélně. Ženy nosily úzký živůtek sešněrovaný, v předu ve špičku vybíhající a šat odstávající na bocích vodorovně a spadající pak kolmo na zem, čehož se docilovalo zvláštními polštáři a drátěnými stroji kolem boků upevněnými (špan. *vertugado*, – má být d – tranc. *vertugadin*); rukávy byly úzké a vycpávané; límec na krku široký; svrchní šat míval dlouhé, široké, vykrajované rukávy. [Kroj] tento byl v různých zemích všelijak pozměňován, volněji zejména ve Francii a v Anglii; v Německu vedle něho žil pohodlnější, domáctější [Kroj] landsknechtskému podobný. Kalhoty nebyly tu vycpávány, nýbrž vykrajovány od boků ke kolenům v úzké pruhy, mezi nimiž byla protažena a vyduta veliká podšívka, která přepadala často pod kolena; k tomu byly nošeny přes lýtko úzké kalhoty nebo punčochy, jež se nad kolenem vázaly stuhovým podvazkem. Ženy měšťky nosily spodní šat pošívaný pestrými hedvábnými nebo sametovými pruhy, úzké rukávy, nabíraný límec u krku i u zápěstí; svrchní oděv, čubě podobný, měl stojatý límec, byl otevřen a spadal hladce k zemi; na hlavě nosily tuhý baret s pérem nad čelem právě jako muži. Na poč. XVII. stol. projevuje se reakce proti španělské škrobenosti a snaha po [Kroj]-i volnějším a přirozenějším. Třicetiletá válka způsobila, že [Kroj] tento vypadal vojensky a válečnický a to i u lidí, kteří nebyli vojáky. Muži nosili vysoké kožené boty nad kolena sáhající, obyčejně přirozené barvy, s velikými ostruhami upevněnými na zvláštních velikých opascích přepínajících botu v ohbí; měkký plstěný klobouk se širokou střešou různě naraženou, několika péry obyčejně zdobený; dlouhý kabát, přes nějž se oblékala stejná kožená kazajka; široký krajkový límec plec kryjící a silný kord na širokém bandelíru zavěšený. V letech 1625–1650 zvrhl se tento [Kroj] ve zvláštní kostým nestvůrný, který nosili hlavně hejskové a dobrodruzi, jimž současní satirikové a mravokárci přezdívali »páni à la mode«. [Kroj] tento vyznačuje se zvláště nízkými shrnovačkami tvarů podivínských, do široka nabranými kalhotami, fantastickým kloboukem a množstvím stužek (*faveurs*) všude našitých. Ženy nosily v době války 30leté hladké úzké rukávy u řasnatého šatu, živůtek s visutými rukávy, krajkové manšety, límec sbíraný nebo krajkový, klobouk plstěný pérem zdobený. Kolem polovice XVII. stol. nastává v [Kroj]-i zase proměna. Muži nosí krátkou kamizolu ani k pásu nedosahující s krátkými rukávci, takže je viděti košili nad pupkem i na ruku; široké pytlovité kalhoty ke kolenům sáhající, dole krajkami a po stranách portami a prýmy zdobené; límec skrátil se ve



Obr. 16: Václav Berka a Jaroslav Smiřický ve španělských šatech. Detail z obrazu neznámého mistra Zasedání zemského soudu v Praze za účasti Rudolfa II. v roce 1593 (Národní muzeum, Praha, foto P. Štěpánek).



Obr. 17: Neznámý malíř, detail, Polyxena z Lobkowicz odevzdává karmelitánům z kostela Pražského jezulátka sošku, kterou její matka Marie Manrique de Lara přivezla ze Španělska (převzato z: http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/880055/foto09/29532424137_02.jpg?1387798221).

dva široké, pod krkem vypjaté laloky; plášť s obloženým límcem nosil se až ke kolenům a šviháci přehazovali jej přes rameno; klobouk byl tmavý, vysoký, zlatou šňůrou přepásaný; hůl dlouhá v knoflík vybíhající; vlasy nosily se dlouhé a splývaly po obou stranách hlavy; na botkách i jinde na těle visely faveurs. Ženy nosily se sice ve formě »verdugady«, ale [Kroj] ten byl nyní volnější; živůtek byl kratší i rukávy a sukně padala v záhybech; vrchní šat byl otevřen od shora dolů a odhaloval šaty různé barvy; krk i plec byly obnaženy a pod výstřihem nošen límec. Dobou Ludvíka XIV. počíná se naprostá tyranie franc. módy v severní a západní Evropě.

Poznámky

- 1) Antonín Rezek o tom sepsal a vydal vlastním nákladem: *Antonín Rezek*, Zvolení a korunování Ferdinanda I. za krále českého. Praha 1877; vyšlo i v německé verzi: *Geschichte des Regierung Ferdinands I.* in Böhmen. Praha: J. Otto, 1878.
- 2) *Josef Forbelský*, Španělský básník na Pražském hradě. Lidová demokracie, pátek 6. února 1987.
- 3) *Ibid.*, jeho kniha Dialog a úvaha o životě u dvora je datována v Praze roku 1547. Viz též *Josef Polišenský*, Tisíciletá Praha očima cizinců. Praha 1999. Nejnověji na The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition. 2001, sub voce.
- 4) Jde vlastně o orální vyličení významné efemérní záležitosti, následně shrnuté do shora uvedených kronik a posléze historických studií.
- 5) *Jan Bažant*, Pražský Belvédér a severská renesance. Praha: Academia 2006 změnil chápání ikonografického vyznění letohrádku jakožto oslavy Řádu Zlatého rouna.
- 6) Na náhrobku je mylně uvedeno, že Ferdinand se narodil v Medině (asi Medině del Campo), zatímco jeho rodištěm je Alcalá de Henares. Nevíme, proč se tak stalo. K tomu viz mou studii *P. Štěpánek*, „1526. Rodilý Španěl na českém trůně – Ferdinand I. Preludium vlády Rudolfa II.“, in: Helena Dáňová – Klára Mezihořáková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam*. Kniha k počtě Ivo Hlobila. Praha: Artefactum, ÚDU AV ČR, v. v. i. 2012, s. 493–504.
- 7) Vratislavovi z Pernštejna je věnována řada studií. O jeho rodinných portrétech jsem psal v souvislosti s instalací roudnické Lobkowiczské sbírky v Nelahozevsi v 70. letech několikrát, společně s Evou Bukolskou i samostatně, např. *Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice*. Archivo Español de Arte 46, 1973, s. 319–339.
- 8) *Daniela Pešková*, Móda je konečná vrstva lidského těla. D. Pešková, absolventka Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a stáže u avantgardních holandských A. F. Vandervorst, chápe a interpretuje oděv jako konečnou vrstvu lidského těla. Viz <http://video.aktualne.cz/strih/daniela-peskova-moda-je-konecna-vrstva-lidskeho-tela/r-24106e36cbbb11e4875c002590604f2e/>
- 9) U nás jej reprezentuje španělský jezuitský filozof Rodrigo de Arriaga. K němu viz sborník referátů T. Saxlová – S. Sousedík (red.), *Rodrigo de Arriaga, Philosoph und Theologe*. Praha: Karolinum 1996.
- 10) Ukázaly to názorně a shodně referáty na kongresu o španělské módě (*I Congreso Internacional de Moda en España*), konaném v Madridu a El Escorialu 22.–24. 10. 2008, jehož se zúčastnila Milena Hajná a autor těchto řádek.
- 11) *Baltazar Castiglione*, Dvořan. Praha 1978.
- 12) Viz katalog výstavy Filip II., *Filip II. (1527–1598) a jeho doba*. Vybrané ukázky umění a dokumentů z pražských sbírek /Filipe II (1527–1598) y su época. Španělské velvyslanectví a Národní muzeum v Praze, Lobkovický palác, 19. ledna – 28. února 1999, která shrnula tyto principy publikované dříve *Eva Bukolská – Pavel Štěpánek*, Španělské podobizny. Praha: Odeon 1980.
- 13) *Ludmila Kybalová*, Dějiny odívání. Renesance (15. a 16. století). Praha 1996.
- 14) *Carmen Bernis*, „La dama del armiño y la moda (Datos para su fechación y su atribución)“. Archivo Español de Arte, LIX, 1986, č. 234, s. 155. Tyto prvky se postupně zvyšovaly a později špičatěly. Límečky i manžety se nejprve zvyšovaly, pak se rozšiřovaly. – Dnes se zabývají španělskou módou mé dvě absolventky doktorského studia, Lenka Vaňková a Milena Hajná.
- 15) *Maria Kusche*, Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid 2003 a *táž*, Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco. Madrid 2007. – Souvislosti mezi Seiseneggrem a Tizianem řešil Karl Rudolf, Karl V. in der politisch-dynastischen Ikonographie des Historismus der Habsburgermonarchie: Tizian oder Seisenegger, separát, s. 147–162 in: Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit. S. Ferino-Padgen (ed.), Brepol Publishers, b. m. 2006, s. 147–162.
- 16) *Bohdan Chudoba*, Španělě na Bílé hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin. Praha 1945, s. 160. Obraz byl zastoupen na výstavě *Praha španělská*. Spanish Prague. La Praga Española. Správa Pražského hradu. Pražský hrad. Císařská konírna, 17. 3. –28. 6. 2009.
- 17) *L. Sršeň*, Větší zemský soud v Čechách ve vyobrazeních 16. století. Časopis Národního Muzea – Historické Muzeum 144, 1975, s. 167–172.
- 18) Podrobněji se zabývá těmito termíny a terminologií vůbec Milena Hajná ve své obhájené doktorské práci *M. Hajná*, Móda ve službách moci. Španělská móda a urozená společnost v českých zemích raného novověku, kap. III. 1. Charakter španělské módy a její rozšíření po Evropě.
- 19) *Umberto Eco, et altri*, Psicologia do vestir, Lisboa 1975, obr. 8. La sussiegosa moda...d'influsso spagnuolo, trionfante intorno al 1580; podobně i *R. Levi Pisetzký*, Storia del costume in Italia, II. Milano 1966.
- 20) *Karel Hetteš*, O hmotné kultuře pražského měšťanstva 16. věku, in: Kniha o Praze 1964. Sestavil E. Poche, s. 207.
- 21) *Hetteš*, *ibid.*
- 22) *Bohdan Chudoba*, Španělě na Bílé hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin. Praha 1945, s. 160.
- 23) V elektronické verzi – viz OSN <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/286151-kroj> a <http://leccos.hu.cz/index.php/clanky/kroj>.

Zu den Anfängen der Einflüsse der spanischen Mode an die böhmische Mode

Die erste „Modeschau“ der spanischen Mode in Böhmen war zweifellos die Einfahrt des spanischen Infanten Ferdinand I. nach Praha/Prag im Jahre 1527, als er kurz davor zum böhmischen König gewählt wurde. Aus historischen Chroniken wissen wir, dass er von drei Tausend und drei Hundert ein und achtzig Reitern und vier Kamelen begleitet wurde. Unter den Kavalieren war eine große Menge der Gäste aus Spanien, aber auch andere, u.a. aus Flandern, Burgund, Brabant und Italien, sie waren überwiegend nach der spanischen Art angezogen. Es fand die Übermacht der spanischen Mode im ganzen Europa an, weil dieses Land nach der Entdeckung Amerikas und der Verbannung der Moslems die erste moderne Großmacht geworden ist. Zu der Bespanienierung der Mode haben auch Heiraten der böhmischen und mährischen Adligen mit spanischen Gemahlinnen (z.B. Vratislav von Pernštejn, Adam von Dietrichstein und besonders der siebenjährige Aufenthalt Rudolf II. in Spanien beigetragen. Zum Erkennungszeichen bei Männern und Frauen wurde die schwarze Farbe, weil sie ein Merkmal der angesehenen und etablierten, vornehmen und saturnischen Natur ist. Die spanische Mode überlebte bis zum Jahre 1620, ev. bis zur Unterzeichnung des Westfälischen Friedens.

Oděvy a šperky v inventáři domu Polyxeny z Házmburku zvaného U Pelikána na Starém Městě pražském sepsaném roku 1616

Eva Lukášová

Urozená paní *Polexina z Házmburku (Hasenburgu)*, rozená Minkwitzová z Minkwitzburgu, dcera císařského říšského dvorského rady svobodného pána Kaspara Minkwitze z Minkwitzburgu a jeho manželky Lidmily Libštejnské z Kolovrat, zemřela v roce 1616, stejně jako její manžel pan Jan Zbyněk Zajíc z Házmburka (kol. 1560–1616), vzdělaný a zcestovalý šlechtic a štědrý mecenáš, potomek starobylého českého rodu. V této době byla Polyxena majitelkou házmburského pražského domu zvaného U Pelikána, jenž dříve, roku 1606, koupila od svého manžela, jak dosvědčila v listině z roku 1615.¹⁾ Tehdy bylo při deskách zemských jednáno o náhradách za rozsáhlé dluhy pana Jana Zbyňka Zajíce, na jejichž pokrytí, kromě již dříve prodaného panství Budyně nad Ohří se zámkem a městem, byl navržen i zmíněný pražský palác.

Polyxena byla také majitelkou panství a zámku Brozany, jež za své jmění získala koupí pohledávky na tomto rovněž zadluženém majetku svého muže. Dluhy tohoto renesančního kavalíra, učenice a spisovatele, podporovatele Bartoloměje Paprockého z Hlohol, Tychona de Brahe i přívrženců alchymie, donutily po smrti Polyxeny dědice, respektive jejich poručníky, zastavit a de facto prodat i panství Brozany. Rod zcela zchudl a v synech a vnučkách pana Jana Zbyňka, jenž druhdy zastával vysoký úřad prezidenta nad apelacemi a byl dědičným truchsasem Království českého (tímto úřadem vládl jeho rod více než 300 let), vymřeli Zajícové z Házmburku po meči a přeslici.

V archívních dokumentech fideikomisu roudnických Lobkowiczů, kteří se prostřednictvím Polyxeny z Lobkowicz, rozené z Pernštejna, stali majiteli brozanského statku, je zachován popis pražského házmburského paláce, jeho zařízení a movitostí. Pozůstalostní inventář byl sepsán v roce 1616.²⁾ Palác zvaný dům U Pelikána se nacházel v dnešní Jilské ulici a obklopoval jej pozemek, jehož část rodina roku 1607 darovala pro zbudování školy sv. Jiljí při kostele sv. Jiljí a při bývalé kapitule. Ta v těchto dobách patřila utrakvistům.³⁾ Velkoryse vystavěný palác byl opatřen majestátním vnitřním schodištěm. Jeho části jsou dodnes zachovány ve hmotě stavby kláštera dominikánů, kteří roku 1626 kostel a školu sv. Jiljí získali darem od císaře Ferdinanda II. a odkoupili i přilehlé nemovitosti.

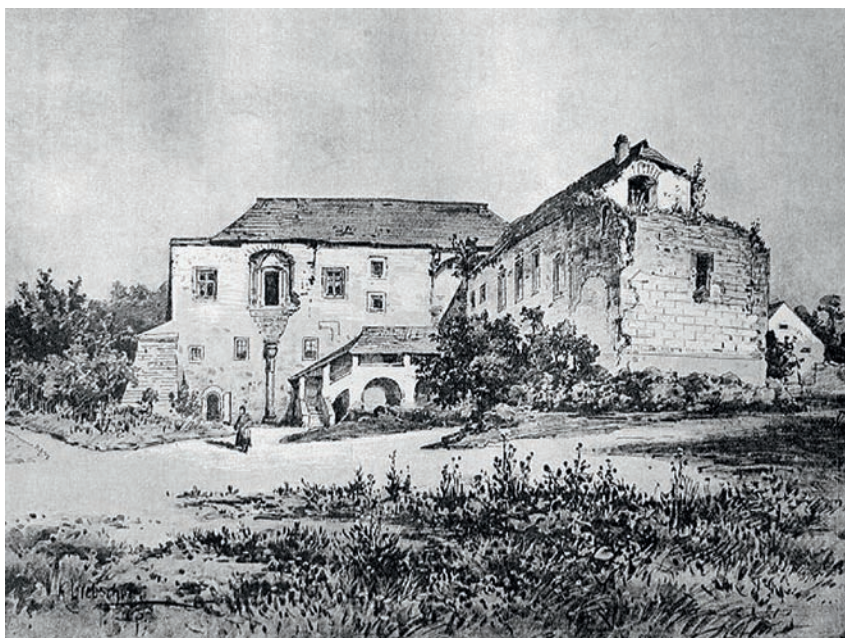
Házmburský dům, v jehož prostorách in-



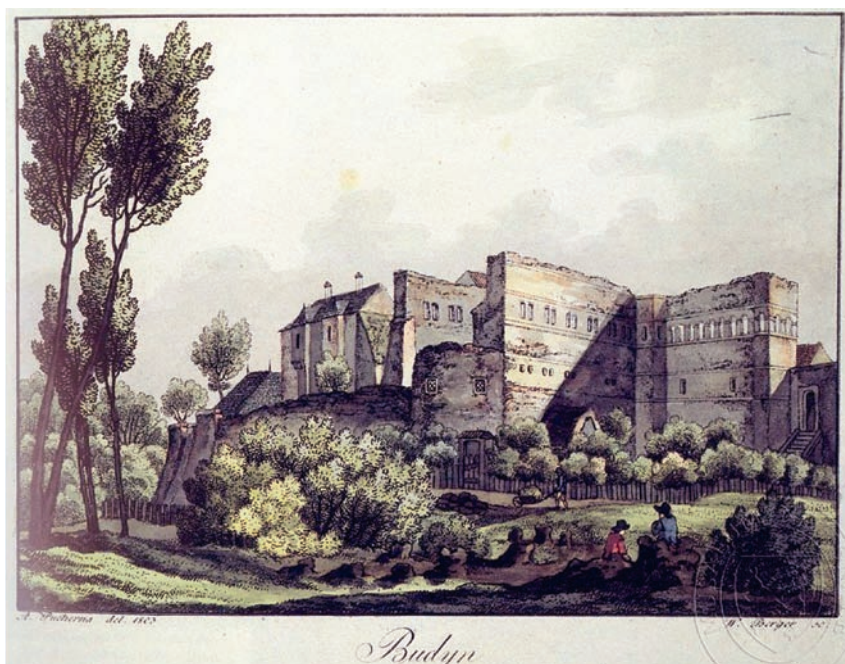
Obr. 1: Erb pánů Zajíců z Házmburku. Rod odvozoval svůj původ od Buziců a jejich mytického prapředka Bivoje. Kromě zajíců tak byly do erbu vloženy i kančí hlavy.



Obr. 2: Alianční erb Smiřických a Zajíců z Házmburku, zámek Kostelec nad Černými lesy (převzato z: wikipedia.cz).



Obr. 3: „Zříceniny zámku Budyšského“, podle veduty z roku 1803, před herbersteinskou obnovou z počátku 20. století (převzato z: A. Sedláček, Hradby, zámky a tvrze Království českého, XIV., Litoměřicko a Žatecko, s. 24, kresba A. Liebscher podle A. Pucherny).



Obr. 4: Pohled na zámek Budyn nad Ohří, Antonín Pucherna, 1803.

kého z Hlahol, patrně Diadochu, zde tak zvané *Kroniky český Bartoloměje Papraczkyho*, jehož byla *exemplarum velká hromada*. „Diadochos, id est succesio...“, posloupnost panovníků a aristokracie Českého království, sepsal

ventář zmiňuje mnohé kle-
nuté místnosti zvané *sklepy*,
tabulnici – *taffelstuben*, svět-
nice i *světnici fraucimorskou*,
byl bohatě zařízen nizozem-
skými čalouny, pozlacenými
koženými špalíry a rozličným
nábytkem. Nechyběly obrazy
krajín – *landšafy* malované
na mědi i dřevě, židle potaže-
né aksamitem, lože s nebesy
a *firhaňky*, matrace či polštá-
ře ze zlatohlavu a stříbrohla-
vu, vyšívané a vytkávané *ko-
berce* – přehozy, stoly, truhly
a množství *šrejbtíšť* a *šrejbtíš-
ků*, vykládaných, řezaných
i čalouněných aksamitem –
kabinetních skříněk a šper-
kovnic, v nichž byly uloženy
cennosti a listiny. Inventář
zmiňuje i mnoho předmě-
tů vybavení renesanční do-
mácnosti, bílé prádlo stolní
i ložní, mnohé kusy náklad-
ně vyšívané, cínové nádoby,
apotéku – *apatyku* s... *flaška-
mi skleněnými*, sudy s peřím,
vybavení kuchyně. Zazname-
náno bylo i *sklenic rozdílných
k distylírování nemálo*, ulože-
ných v truhle, odkazujících
na alchymistickou činnost
Jana Zbyňka Zajíce a snad
přivezených z odprodané Bu-
dyně. Kultivovanost a vzdě-
lanost domácích pánů doklá-
dají i hudební nástroje, dva
*instrumenty velký na způsob
křídla*, dva *bubny vlašský*... *re-
gál s měchy* a také neobvyčejné
množství knih.

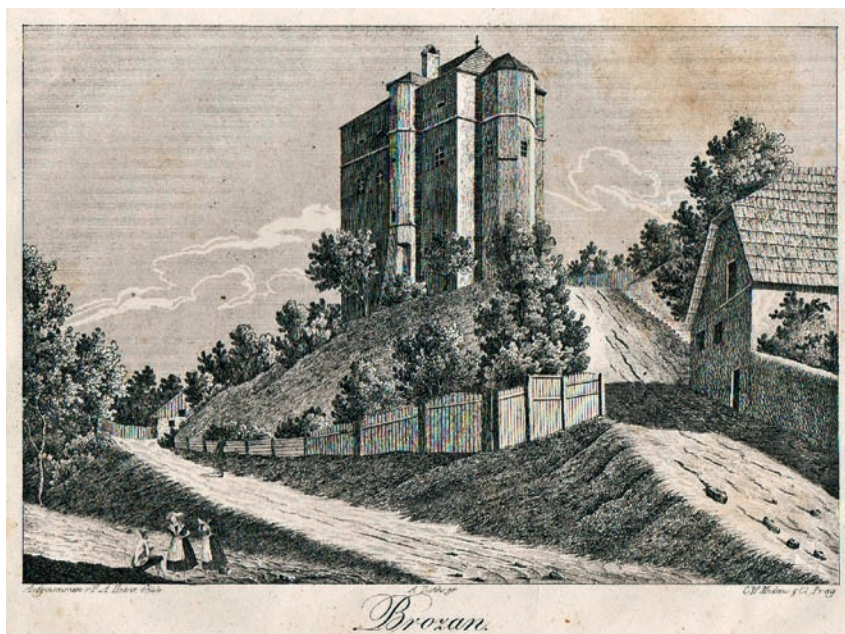
V tomto domě měl pan Jan
Zbyněk Zajíc složenou část vy-
dání díla Bartoloměje Paproc-

humanistický učenec a historik polského původu přímo na Budyni, zaštitěn mecenátem pana Jana Zbyňka. Různé knihy byly v domě U Pelikána uloženy v mnoha truhlách: ... *truhla jedna bílá a v ní kněh rozličných plná, truhlička prostá a v ní též kněh rozličných plná*. Byly i v dalších třech truhlách, z nichž jedna byla *žlutá vykládaná s řezbou*, skladovaly se také v jednom žoku a v dalším pytli.

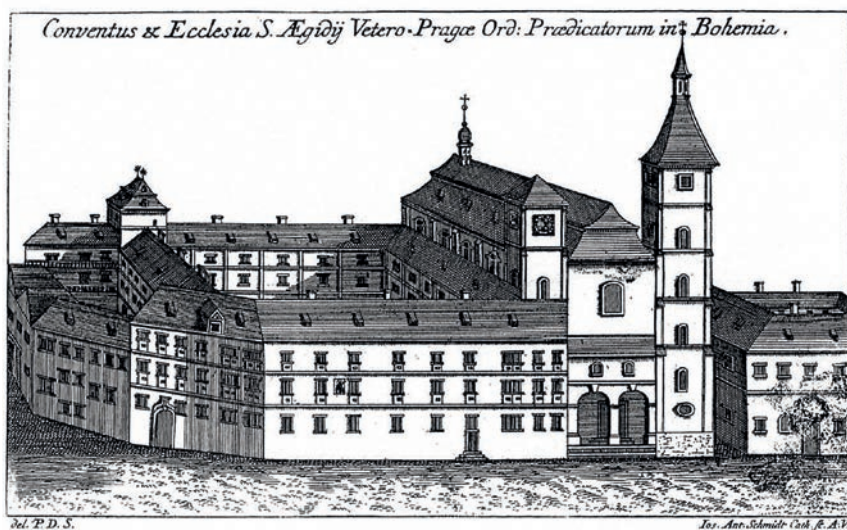
Mezi předměty sepsanými jako pozůstalost paní Polyxeny bylo i mnoho oděvů a oděvních součástí dámských, ale i pánských a dětských, jež mohly patřit paní domu, jejímu manželovi Janu Zbyňkovi a jejich dětem – dceři Anně Marii, později provdané hraběnky von Verdugo a po ovdovění hraběnky von Nogarola, a synu Jaroslavovi. V souboru precios, jenž zahrnoval i mnohé relikviáře v drahocenných skříňkách, relikviářové kříže, oltářík i nádobí z drahého kovu, stříbrné i pozlacené stolní náčiní, zdobené jaspisem či perletí, dřevěnou ruku obitou stříbrem, zdobené pikmesery s erby či hodiny (*hodiny velký v způsob vížky s pěti makovičkami bicí pozlacený, hodiny velký v pouzdře pozlacený a vokrouhlý bicí*), byly i osobní šperky, knoflíky a spony a zápony.

Ve velké hnědé truhle byl uložen *plášť z černého sukna s kápí starodávný dobrej, i pár rukávů černejch starejch axamitových, rukávy černý visutý fraucimorský axamitový – jeden pár*. V prosté bílé truhle se skladovaly slavnostní hedvábné taftové vzorované *šaty mumrajský z tykty muzyrovaný* a také 131 stříbrných knoflíčků s bílým *šmelcem* (sklem či email) a s granátky, dále dva vějíře – *fochry fraucimorský, jeden bílej a druhej zelený*.

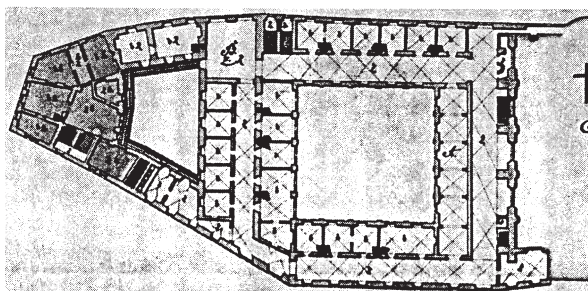
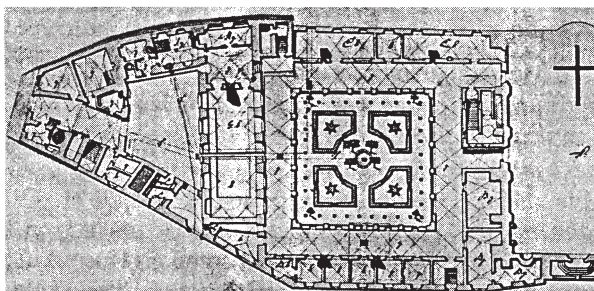
Ve skřínce – kabinetu, *šrejbtiši*, vykládaném s řezbou, inventář zaznamenal mimo jiné kožený dámský váček – *měšeček fraucimorskej pižmovej* a pár vyšívaných střevíčků – *střevičky pižmový krumplovaný i čepec vyšívaný*



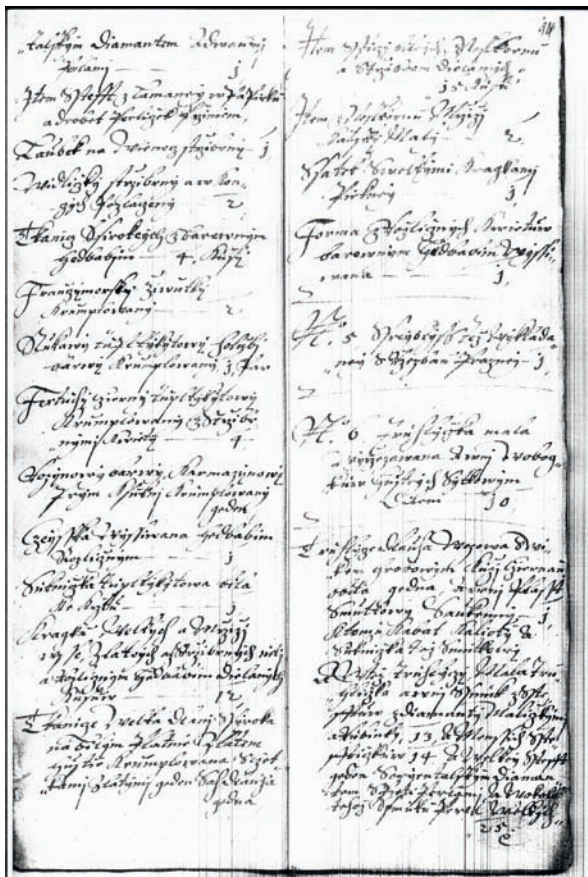
Obr. 5: Brozany podle kresby Franze Alexandra Hebera, 1844 (převzato z: A. Sedláček, Hrady, zámky a tvrze Království českého, XIV., Litoměřicko a Žatecko. Praha 1936, s. 420).



Obr. 6: Dominikánský klášter u sv. Jiljí v Praze (převzato z: www.cirkev.cz/archiv/100904-vy-stava-hic-sunt-domini-canes).



Obr. 7: Půdorys přízemí (vlevo) a prvního patra (vpravo) kláštera dominikánů v Jilské ulici; v severní části nejstaršího traktu areálu jsou zachovány partie z domu U Pelikána s gotickými klenbami v přízemí (převzato z: P. Vlček, Umělecké památky Prahy, Praha 1996, s. 225–226).



Obr. 8: Inventář domu Polyxeny z Házmburku na Starém Městě pražském 1616, úvodní strana popisu domu v pozůstalostním soupise, jehož první část byla pořízena pro zámek Brozany (fol.10, pův. fol. 8v, fol. 11, pův. fol 9r).

Obr. 9: Inventář domu Polyxeny z Házmburku na Starém Městě pražském 1616, část textu s popisy šperků, krajek a oděvních součástí v truhlách, truhličkách a šrejbtíších (pův. folio 13r, pův. folio 14a).

zlatem a hedvábím, také dva *fracimorský živůtky krumplovaný*, pár hedvábných rukávů z dvojitého taftu – *rukávy tupltykytový holubí barvy krumplovaný*, 4 svrchní sukně, zástěrky – *řetuchy černý tupltykytový krumplovaný se stříbrnými květy*, sukníčku tupltykytovou bílou ke křtu a jeden šátek s *velkými krajkami pěkných*.

Mezi uloženými předměty byly též krajky, pentle a stuhy i části tkanin, 3 páry vyšíváních pentlí – *pantly štepované*, 4 kusy tkanic širokých s barevným hedvábím... *rozynový (růžové) barvy karmazínový prým k sukni krumplovaný jeden... jedna tkanice velká dlani široká na bílém plátně zlatem hustě krumplovaná s cetkami zlatými jeden sáh dlouhá... forma z rozličných květův barevným hedvábím vyšívána*. Bylo zde i hedvábí k šití – *hedvábný boury k šití všelikých barev plný šubladl*.

Různé uloženo leželo ve šrejbtiši i mnoho krajek: *pěkných krajků z neslkornu (nes-selgarn, jemné bílé kopřivové vlákno) složených... 12 krajků velkých a mříží vše zlatejch a stříbrnejch nití a rozličným hedvábím dělanejch kusů v... item špicli bílejš z neslkornu a stříbrem dělaných, jichž bylo 15 kusů... item z neslkornu mříží kousky malý dva*.

V malé vyřezávané truhličce leželo deset vobojkův *hustejch sytkovým dílem* a v dlouhé cestovní truhle s hrobovým (hnědým) víkem, pobité černou kůží, byl uložen černý *plášť smutkový soukenný k tomu kabát, kalioy a suknička též smutkový*.

Žlutá truhla sloužila k uložení plachetek či (krajkových) rouch, *čechlík všelijakým hedvábím, zlatem stříbrem vyšívány, item čechlík s modrým a zlatem vyšívány, zaznamenáno bylo i dvanáct mříží k předepsaným*

Obr. 10: Zámek Budyně nad Ohří, nástěnné malby ve velkém sále – romantická obnova figurální výmalby v okenních nikách a arkýři velkého tzv. jižního sálu zámku pochází z první dekády 20. století. Podle nepřímých zřetelných nálezů zde byly v duchu pozdního romantického historismu rekonstruovány postavy upomínající na házmburský rod a příběhy z jeho historie (Fotosbírka NPÚ GnŘ, e. č. 77858, 77859, 77860).



kusům podobným dílem v jednom kusu loket (ty byly uloženy v šrejbtši), i další (čechlík) s mříží na dva kusy téhož díla. Byly zde i 4 kusy sytek (snad sítěk) zlatem, stříbrem a rozličnými barvami vyšívané... pár rukávů muzírovanýho zlatohlavu, i punt (vsadka do živůtku) na stříbrohlavu krumplovanej... sukně axamitová na půdě karmazínové, barvy višňové s pasomany (posamenteriem, bortami) sedmi zlatými... kabátek fraucimorský s rukávy karmazínové barvy fialové zlatem, stříbrem krumplováný mustrem šupinkovým. V této truhle se skladovala i hazuka z řezaného vzorovaného hedvábného sametu – hazuka černého hladkého aksamitu řezaných květův, pláštík – mantlíček krátkej fraucimorskej černej axamitový květovaný krumplířským dílem s sedmi štrychy zlatými a (hedvábnou) felbau hřebíčkové barvy podšitý, rukávy dlouhý vyřezávaný fraucimorský axamitový barvy hřebíčkový s pasoman zlatými – 3 páry, fěrtoch zlatohlavový fialovou tykytou podšitý, sukně v traubu svinutá žlutá, při ní živůtek takový nedodělaný s černým šmelcem krumplováný, kabát zlatohlavový fialovej barvy. Soupravy pro mužský oděv, límec a kalhoty – kolar a kalioty, zde byly uloženy v rozličných nákladných provedeních, stříbrohlavový pasomany stříbrnými a zlatými lemovaný tupltykytou bílou podšitý, šaty jedny, také zlatohlavový s stříbrohlavovými květy s širokými pasomany tupltykytou, vše fialové barvy, šaty jedny, i axamitový hladkého axamitu barvy višňový s širokými zlatými pasomany, šaty jedny.

V zelené truhle ležela složená hedvábná vložka či podšívka do pláště, *pod plášť futro felbový černý schozený, přehozy přes noční oděv – šlofpelc letní s tykyty černý muzírovaný a šlofpelc starý damaškový černý soboly podšitý. Uložen zde byl i plášť axamitový květovaný tupltykytou (vše černý) podšitý, jeden pár rukávů karmazínových černých, župan harasový černý a karkule panská axamitová černá, hedvábná sukně tupltykytová mořský barvy s osmi zlatými pasomany nepodšitá, a dva punty (vsadky), jeden krumplováný stříbrem na bílý tupltykytý a druhý krumplováný zlatými a stříbrnými nitmi na karmazíně fialovej barvy. K vybavení patřil i kabátec dalaman soukenný s rysovými kožemi podšitý již hrubě sešlej a plášť z sukna rudýho axamitem popelatým hladkým podšitej s čapraky zlatými premovaný.*

V jiné cestovní truhlici s hnědým víkem ležely mezi firhaňky a špalíry další kusy oděvů, opět černé barvy, *kolar dva axamitový květovaný a kalyoty takového axamitu vše černý, plášť kanafasový felbau (vše černý) podšitý a plášť smutkový dlouhý z paje.*

Pro děti se mezi ostatními oděvy skladovaly dětské sukníčky a kabátky... *suknička dětinská s kabátkem tupltykytová barvy fialový, suknička dětinská tupltykytová zlatý barvy a při ní živůtek fialový barvy, suknička dětinská tupltykytová papouškový (zářivě zelené) barvy.*

Ke křtu sloužila dětská roucha, košílky – *(čechlík) pěkného nýdrlandského plátna s velkými mřížemi se zlatem a stříbrem vyšívaná, kterouž ke křtu užívali... roušková raucha pro křest se zlatem s pěknými květy.*

Mezi mnoha sepsanými preciosy, zlatem v mincích či v podobě prutu, vynikaly i šperky pánů z Házmburku, z nichž několik inventář zachytil. Dotvářely nádheru oděvů a účesů panstva a stejně jako nákladné šaty byly součástí prezentace urozenosti a postavení majitelů.

Mezi ně patřil i růženec z křišťálu, *rozaryum křišťálový s křížkem v bílý krabici, také štefty- spony, zápony, špendlíky – jehlice na šaty...šteft zlatej pěkněj s orientálským diamantem a dvoumi perlami, poškozený šteft zlámanej v papírku drobet perliček při něm, obroučka do vlasů – loubek na věnec stříbrný, křížek zlatej s třema perlami jeden. V malé truhličce uložené ve velké truhle se schraňoval šperk ze šteftů (nýtků, hrotů) s diamanty malíčkými a rubínky 13, a menších štefločků 14, a velkej šteft jeden s orientálským diamantem a pěti perlami a vokoło téhož šmuku perel velkých 25.*

V jedné generaci, životním stylem Jana Zbyňka Zajíce z Házmburku, jeho štědrými mecenášskými počiny a především jeho investicemi do alchymistického bádání, se bohatství starobylého rodu rozplynulo a rodina přišla i o téměř celý nemovitý majetek. Poslední svého rodu, vnučka Jana Zbyňka, sotva zletilá slečna Benigna Kateřina Zajícová z Házmburku, žádala snad ve snaze vymoci si malý majetek po poručníkovi v roce 1671 český zemský soud o odpuštění poplatků a exekucí na dluhy po otci Jaroslavovi se slovy „*protože jsem ale od svého urozeného zesnulého otce ani to nejmenší nepodědila, byla jsem rovněž opuštěna všemi svými přáteli, má, každému známá chudoba je tak velká, že si nemohu dovolit ani límec na krk, tím méně zabývat se nákladnými procesy.*“⁴⁾

Poznámky

- 1) Národní archiv Praha, Desky zemské větší 188, lit. G30, http://www.libochovice.net/listiny_696.html.
- 2) Národní archiv Praha, Fideikomisní spisy, sig. VII E 22, kart. 946.
- 3) Tato třetí pražská kapitula biskupského založení (po Pražském hradě a Vyšehradě), zmiňovaná s kostelem sv. Jiljí r. 1238, jejímž rektorem je k roku 1373 jmenován i Přibík Pulkava z Radenína, proslula ve 14. století jako místo kázání Jana Milíče z Kroměříže. Členem jejího sboru byl patrně i generální vikář pražské arcidiecéze, později svatořečený sv. Jan Nepomucký. Zanikla za husitských válek, v letech 1420/21. *Ekert, František, Posvátná místa král. hl. města Prahy. Svazek I. Praha : Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1883, kapitola Farní chrám sv. Jiljí, s. 384–394; Kratochvíl, Josef V., Sv. Jiljí a jeho klášterní a farní chrám na Starém městě v Praze. Praha 1926.*
- 4) ...*aber umbwillen ich won meinem H. Water seel. nicht das geringste ererbet, ich auch won allen Freunden werlassen werde, mine jedermann bekannte Armuth so gross ist, dass ich mir nicht ein Kleidel an Hals schaffen kann... viel weniger dia kostbaren Prozesse werlegen kann...* Žádost Benigny Kateřiny z Házmburka k zemskému soudu českému na majetek po otci 14. května 1671.

Prameny a literatura

- Inventář domu na Starém Městě pražském paní Polexiny z Hazmburku, 1616. Národní archiv Praha, Fideikomisní spisy, sig. VII E 22, kart. 946.
21. května roku 1615 prodává Jan Zbyněk Zajíc z Házmburka svůj dům v Praze, řečený u Pelikána, své manželce Polyxeně z Mink-

vic. NA, DZV 188, G. 30., http://www.libochovice.net/listiny_696.html

Žádost Benigny Kateřiny z Házmburka k zemskému soudu Českému na majetek po otci 14. května 1671 http://www.libochovice.net/listiny_705.html

Bohn, Gottfried Christian – Normann, Bernard Philipp, Waarenlager, oder, Wörterbuch der Produkten- und Waarenkunde. Hamburg 1806.

Česko-německý slovník Fr. Št. Kotta, <http://kott.ujc.cas.cz>

Ekert, František, Posvátná místa král. hl. města Prahy. Svazek I. Praha : Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1883, kapitola Farní chrám sv. Jiljí, s. 384–394.

Fiala, Eduard, Hrad Budyně nad Ohří, 1913.

Kratochvíl, Josef V., Sv. Jiljí a jeho klášterní a farní chrám na Starém městě v Praze. Praha 1926.

Matějka, Bohumil, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém, díl I. Praha 1898.

Nachtmannová Alena, Mezi tradicí a módou. Odívání v Čechách od renesance k baroku. Praha 2012

Štoviček, Ivan a kol., Zásady vydávání novověkých historických pramenů z období od počátku 16. století do současnost. Praha 2002.

Vlček Pavel a kol., Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov. Praha 1996

Vokabulář webový, <http://vokabular.ujc.cas.cz/>

Na transliteraci inventáře domu Polyxeny z Házmburku spolupracovala PhDr. Věra Smolová.

Kleidung und Schmuck im Inventar des Hauses Polyxena von Hasenburg genannt U Pelikána (Zum Pelikan) in der Prager Altstadt, verfasst im Jahre 1616

Polyxena von Hasenburg, geborene Minkwitz von Minkwitzburg, starb im Jahre 1616, genauso wie ihr Ehemann, Herr Jan Zbyněk Zajíc von Hasenburg (um 1560–1616), ein gebildete und viel gereiste Adeliger und ein freigebiger Mäzen, der Nachkomme eines altertümlichen böhmischen Geschlechts. Sie war die Besitzerin des Altstädter Hasenburg-Hauses genannt U Pelikána, in der heutigen Jilská Gasse in der Altstadt in Prag, und auch der Herrschaft und des Schlosses Brozany/Brosan, der Besitze, das sie durch den Kauf der Forderungen ihres Ehemannes erworben hat. Die Schulden dieses Renaissance-Kavaliers, Gelehrten und Schriftstellers, des Förderers von Bartholomeus Paprocký von Hloholy, Tycho Brahe und der Anhänger der Alchemie haben verursacht, dass das Geschlecht völlig arm geworden ist und in den Söhnen und Enkelinnen des Herrn Jan Zbyněk das Geschlecht Zajíc von Hasenburg in männlicher und weiblicher Linie ausgestorben ist. In Archivdokumenten des Fideikommisses der Mitglieder des Raudnitzer Lobkowitz-Geschlechts, die durch die Vermittlung Polyxena von Lobkowitz, geborene von Pernstein, Besitzer des Brozany-Gutes geworden sind, ist eine Beschreibung des Prager Hasenburg Palastes, seiner Einrichtung und Mobilien erhalten. Das Verlassenschaft-Inventar wurde im Jahre 1616 verfasst und unter den aufgezeichneten Gegenständen sind auch viele Kleider und Kleiderteile, für Damen, aber auch Herren und Kinder, die der Hausfrau, ihrem Ehemann Jan Zbyněk und ihren Kindern – der Tochter Anna Maria und dem Sohn Jaroslav gehören konnten. In der Garnitur von Preziosen befanden sich auch persönliche Schmucksachen, Knöpfe und Spangen und Schnallen. Sie haben der Schönheit der Kleidung und Frisuren der Herrschaft die endgültige Form gegeben und genauso wie kostspielige Kleider sind sie ein Bestandteil der Präsentation der vornehmen Herkunft und der Stellung der Besitzer gewesen.

Odivání šlechtické společnosti v českých zemích doby předbělohorské a španělské vlivy

Milena Hajná

Aristokraté v době raného novověku¹⁾ byli zvyklí prezentovat svoji osobu jako symbol svého vysokého společenského postavení, ale zároveň nemohli eliminovat základní pocity spojené s obavou o křehkost lidského těla způsobenou stárnutím a nemocemi. Není možné určit, zda měli větší strach o své fyzické tělo a jeho existenci, nebo o jeho sociální podobu, jejíž zanedbání mohlo pro urozeného člověka znamenat sociální smrt.²⁾ V Pamětech nejvyššího kancléře Českého království Viléma Slavaty z Chlumu a Košumberka (1572–1652)³⁾ je zaznamenán zajímavý příklad takového dvojího vnímání těla: jednak obava o fyzickou újmu, jednak pocit sociální degradace.⁴⁾ Úředníci Českého království, jmenovaní do funkce císařem Matyášem (1557–1619), Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka, Jaroslav Bořita z Martinic a sekterář Filip Fabricius byli vyhozeni z okna české kanceláře na Pražském hradě dne 23. května 1618 svými protestantskými rivaly. Naštěstí tento hrůzný pád do hradního příkopu přežili a hrabě Slavata později detailně popsal nejen celou událost, jež znamenala začátek třicetileté války, ale také uvedl ve svých pamětech přesný popis šatů, které měli defenestrovaní šlechtici onen den na sobě.⁵⁾

Díky tomu víme, že aristokraté byli ve státním úřadu oblečení do kompletního úboru, jak to nařizoval zákon pro pobyt v oficiálních prostorách Pražského hradu.⁶⁾ Oba měli na sobě šaty ušité *po španělsku* včetně pláště, klobouku a kordu – symbolů cti, vážnosti a vysokého společenského postavení. Tak se stalo, že hrabě Martinic letěl z okna v černém kabátci s okružím, v dlouhém černém plášti z kanafasu a s kordem u boku. Jeho klobouk zdobený zlatým prýmkem a drahými kameny zmizel ještě před pádem z okna v natažených rukou rebelů. Stejným způsobem přišel o svůj klobouk a přetržený zlatý řetěz také Vilém Slavata. Hraběte Martinice zřejmě při pádu zachránil jeho plášť s mohutnou podšívkou, který také ztlumil sílu střel, jež za nimi stříleli nepřátelé z hradeb. Kulky nechaly své stopy v pláštích, šatech, košilích a okružích zraněných šlechticů, ale vzhledem k solidnímu vypracování oděvů s bavlněnými vycpávkami téměř nepoškodily jejich těla. Hrabě Martinic musel kvůli defenestraci porušit kodex stavovské cti a sáhnout po převleku. Oholil si vousy, začernil tváře, navlékl na sebe špinavé hadry a vystupoval jako obyčejný pacholek. Změnil tak svou identitu a zachránil holý život. Poslední z defenestrovaných, sekretář Filip Fabricius, přežil pád z výšky téměř bez zranění a prchal Prahou *nedůstojně* bez pláště a klobouku.⁷⁾

Hrabě Slavata ve svých pamětech popsal svůj vlastní oděv i šaty ostatních obětí zmíněných událostí podle jejich typologie, materiálu i ozdob do posledního detailu. Aniž by to měl v úmyslu, charakterizoval tak šaty ve všech jejich primárních funkcích, jak těch praktických, tak symbolických.⁸⁾ Podle Slavatových pamětí byly mohutnost a solidnost oděvů jedním z faktorů, které aristokratům zachránily život.

Ochrana těla před zraněním a před povětrnostními vlivy byla odedávna vnímána jako prvotní a nejdůležitější funkce oděvů. Další důležitou funkcí byl jejich estetický dojem a luxusní vzhled, neboť podle šatů se na první pohled dalo odhadnout, k jak mocné sociální vrstvě člověk patří. Vilém Slavata svým detailním popisem šatů zdůraznil, jak důležitou věcí pro něho byl jeho osobní oděv, zejména jeho krása a přepych, které jej řadily k vládnoucí skupině. Slavata zmínil také cenu zničených oděvů, aby znásobil finanční újmu, kterou utrpěli šlechtici při svém napadení. Upozorněním na defenestraci, násilí, zničené oděvy a ukradení oděvních doplňků chtěl Slavata demonstrovat nedostatek respektu rebelů před starobylými normami a sociálními zvyklostmi. Kvůli hrubému porušení konvencí ze strany rebelů toužil později ospravedlnit vlastní rezignování na pravidla aristokratického chování ve způsobu oblékání a vysvětlit, proč sami zranění šlechtici využili šatů pro změnu své identity. Ze Slavatových záznamů lze vyčíst osobní pocity ohledně oděvů i velký zájem autora o vlastní fyzický vzhled. Poničené šaty, které šlechtici ten den oblékli, se později změnily v připomínku rodové cti a byly „*pečlivě uschovány pro památku*“ v garderobě rodového zámku v Jindřichově Hradci.⁹⁾

Také na votivním obraze, který později nechal Vilém Slavata namalovat na paměť šťastného konce této neblahé události, mají zachránění šlechtici na sobě dvorský oděv v tradiční černé barvě. Ač tváře účastníků defenes-

trance na obraze vykazují autentické osobní rysy, jejich oděvy pojal malíř poněkud schematickým způsobem. Přesto na nich lze rozeznat odkazy na záznamy ve Slavatových Pamětech, například rozevláté pláště, ve kterých šlechtici jako by ani nepadali, ale spíše se vznášeli vzduchem i s rapírem po boku. Okruží jejich oděvů má sice mírně archaické rysy, zato delší kalhoty přidržované pod koleny výraznými podvazky, manžety na rukávech přehnuté směrem vzhůru a zejména výrazné světlé boty na podpatku se zapínáním přes nárt jsou již nenápadným znamením nové módy. Oděv všech tří mužů doplňují symbolické předměty v podobě věnce a svíčky. Symbolické věnečky by měly být podle jiných dobových ekvivalentů uvitě z růží a karafiátů, květin, které bývaly spojované s Pannou Marií, pod jejíž ochranou se dle dobové legendy všichni zachráněni šlechtici ocitli.¹⁰⁾

Slavatův popis pražské defenestrace i jeho ikonografické ztvárnění odkazuje ke skutečnosti, že všichni zúčastnění byli ve svém úřadě oblečení v souladu s nařízením českého zemského sněmu z roku 1615. Podle něho zemští úředníci i návštěvníci zemských institucí měli povinnost docházet na Pražský hrad v kompletním oděvu, včetně pláště a klobouku, které sloužily za symbol slušnosti, důvěryhodnosti a významného postavení. K vydání zákona prý vedly opakující se prohršky proti oděvní etiketě v úředních prostorách hradu, neboť někteří lidé předstupovali před úředníky nedostatečně upravení, s rozepnutými kabáty, dokonce i nečestně bez pláště. Porušení předpokládaného schématu společenského chování znamenalo neúctu k úřadu i k zemským úředníkům a mělo být trestáno zajetím provinilce vrátnými nebo stráží již v branách hradu, jeho pohnáním před menší zemský soud a udělením tučné pokuty ve výši 10 kop gr. č.¹¹⁾

Díky různým typům ikonografických dokladů, zpodobňujícím zasedání českého zemského soudu v letech 1530, 1549, 1593, 1600 a 1723, je možné si vytvořit představu o dodržování oděvní etikety na Pražském hradě během úředních jednání.¹²⁾ Tato vypodobnění existují jednak ve formě nástěnných maleb na zámcích v Jindřichově Hradci, Horšovském Týně a Bechyni a také v grafické podobě na titulních stranách edic Zemského zřízení království českého, které bylo v 16. století opakovaně vydáváno tiskem.¹³⁾ Zemští úředníci museli být oblečení adekvátně k vážnosti svého úřadu. Při zasedání většího zemského soudu za přítomnosti panovníka bývali prostovlasí, v případě jiných soudních instancí mohli mít nasazený klobouk.¹⁴⁾ Pokud hovoříme o uměleckém ztvárnění soudních zasedání, malíři obvykle striktně oddělili postavy soudců od předvolaných účastníků soudní pře nejen pomocí šraňků, ale také vizuálně, oděvem. Zajímavým zpodobněním konkrétní události je obraz znázorňující zasedání většího zemského soudu v Praze za účasti císaře Rudolfa II. v roce 1593 během procesu proti Ladislavovi z Lob-



Obř. 1: Neznámý mistr, Zázračné zachránění místodržících při defenestraci v Praze v roce 1618. Charitas, po roce 1620, olej na plátně, 236 × 162 cm (NPÚ ÚPS ČB, zámek Telč, inv. č. T1119).



Obr. 2: Portrét šlechtice v dvorském oděvu z 1. čtvrtiny 17. století, kopie, olej na plátně, 203 × 102 cm (NPÚ ÚPS ČB, zámek Horšovský Týn, svoz Poběžovice, inv. č. HT 04848a).

kovíc.¹⁵⁾ Malíř sice podal spíše ideální, schématický a výrazně formální popis probíhající události, ale přesto znázornil všechny urozené zemské úředníky v kompletním oděvním úboru včetně pláště, s klobouky v rukou a zlatými řetězy či řádovými insigniemi na prsou. Účastníci zasedání jsou vyobrazeni v černých šatech podle španělské módy se zlatými doplňky a bílým okružím. Varianty zobrazených šatů oscilují mezi upnutými oděvy s výrazně kulovitými krátkými španělskými kalhotami a volnější variantou šatů s úzkými nohavicemi, které sahají až ke kolenům. Šaty doplňuje nezbytný svrchní plášť. Někteří muži mají na sobě krátký mantlík typu bohemio s otevřenými přednicemi podšitými kožešinou, jiní jsou oblečení v dlouhých mohutných pláštích, snad kvůli vysokému věku nebo vážnosti zastávaného úřadu. Císař je znázorněn na trůně v černém obleku s výraznou zlatou horizontální výšivkou. V tomto případě jej malíř zachytil v celém majestátu, s korunou, žezlem a slavnostní kolanou Řádu zlatého rouna na krku.

V době vlády císaře Rudolfa II. žily v českých zemích asi dvě třetiny obyvatel vyznávajících některé z protestantských náboženství, katolíci zde tvořili spíše minoritu.¹⁶⁾ Oděvy katolických velmožů se přesto svým vzhledem téměř nelišily od těch, jaké oblékali jejich náboženští a političtí rivalové. Kritérium chování a vkusu šlechty v tomto případě následovalo panovníkův vkus a jeho soukromé preference, které mnohokrát odrážely také jeho osobní politické sympatie. Při pobytu u dvora bylo třeba dodržovat dvorskou etiku a patřičný oděvní styl i během zábavy, aby se aristokrat porušením pravidel nedočkal napomínání a posměchu. Na nevhodné chování mladého Vratislava Eusebia z Pernštejna na dvorské svatbě ve Vídni upozornil Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic ve svém dopise Polyxeně Lobkovické z Pernštejna (1623): „...*Váš synovec tancoval po francouzsku, a to bez ostychu a s rozvázanými stuhami...*“¹⁷⁾

Konkrétní výskyt oděvů ušitých podle španělské módy v šatnících české šlechty bylo možné sledovat na základě studia oděvních inventářů a dalších archivních pramenů. Pro výzkum se podařilo shromáždit 82 inventářů garderoby středoevropských šlechticů z let 1475 až 1700 a více než dva tisíce účetních cedulí. Tyto prameny odhalily zejména bohatou variabilitu ve způsobu šacení středoevropské šlechty raného novověku. V inventářích se pravidelně objevovaly oděvy s přívlastkem *vlašský, německý, uherský, španělský*, v prvních desetiletích 17. století též *francouzský, švédský, polský*, a v pokročilém 17. století *japonský, čínský, indiánský*¹⁸⁾ a další. Takové označení většinou nehovořilo o původu oděvu, ale o způsobu jeho ušití podle určitého zahraničního módního vzoru.¹⁹⁾ Pokud byly šaty dovezené z ciziny, správce garderoby o tom věděl a obvykle tuto skutečnost do soupisu zaznamenal.

Zápisy v inventárních soupisech oděvů šlechty dovolily sledovat vzrůstající zájem o španělské oděvy již před polovinou 16. století, jejich vzájemné prolínání s jinými typy střihů charakteristickými pro středoevropský region, vzestup oblíbenosti oděvních kusů šitých po španělsku od šedesátých let 16. století, kulminaci v době vlády Rudolfa II. a na počátku třicetileté války.²⁰⁾ Mezi nejčastěji zmiňovanými oděvními kusy se v inventářích objevovaly španělské aksamitové *chodící sukně* (saya), pánské kalhoty a kabátce, kápě a vyvlačované krátké kolárky i doplňky na šaty ve tvaru ozdobných zlatých rozet. Tyto oděvy byly v inventářích označeny jako *španělské* nebo *dělané po španělsku*. Například inventární soupis významného českého aristokrata, intelektuála a milovníka luxusu Petra Voka z Rožmberka, obsahoval v roce 1573, když dosáhl 34 let věku, následující oděvní kusy ušité po španělsku: *“sukně španělská s prýmy aksamitovými, sukně španělská – černá aksamitová s prýmy bodená, sukně španělská z vlašského sukna tykytou podšitá, kolár s vejřezky po španělsku.”*²¹⁾ Z roku 1580 pochází portrét Pet-

ra Voka, na kterém je vypodobněn v oděvu podle španělské módy tak, jak byla popsána v jeho předešlém inventáři. Má na sobě černý kabátec a krátké španělské kulovité kalhoty, černé punčochy a černé boty s kulatou špičkou bez podpatku. Ramena mu kryje fešácký přehozený krátký pláštík s límcem a otevřenými přednicemi podšitý kožešinou. Kolem krku má elegantně skládané bílé okružní zakončené špičatou krajkou a stejně jsou vyvedeny i manžety kolem rukávů. Krátký sestřih vlasů odpovídá tvaru okružní a také vousy jsou upravené po španělsku do špičaté bradky. Jedinou ozdobou šatů je rapír s výraznou rukojetí a malý zlatý klíč zastrčený za opaskem, symbol hodnosti císařského komorníka. Při srovnání Rožmberkovy oděvní výbavy se šaty na portrétu císařského vyslance ve Španělsku Hanse Khevenhüllera ze stejné doby, který tehdy pobýval v epicentru španělské módy v Madridu, je na první pohled zřetelné, že způsob oblékání a úprava zevnějšku se u obou mužů téměř nelišila. Šlechta v českých zemích měla dobré informace o podobě nejnovější španělské módy, která byla i díky kontaktům císařského dvora se Španělskem přijímána ve středoevropském prostoru s minimálním zpožděním.²²⁾ Později sice Petr Vok z Rožmberka opustil katolické náboženství a přiklonil se k protestantismu, ale tato duchovní proměna jeho vnější vzhled a jeho garderobu příliš nepoznamenala. Nadále sledoval nové módní trendy, jak to dokládá inventář jeho osobní pozůstalosti, kde se kromě španělských oděvů objevily také první zmínky o šatech ušitých po francouzsku.²³⁾

Poznatky z inventářů o nástupu španělské módy ve střední Evropě je možné dát do souvislosti s tehdejšími velkými událostmi mezinárodního významu, kterých se účastnila i česká šlechta. Byl to především říšský sněm v Augsburgu, pořádaný za přítomnosti císaře Karla V. a předních členů habsburského rodu na přelomu let 1550/1551, a cesta české šlechty do italského Janova k uvítání českého titulárního krále Maxmiliána a jeho manželky Marie Španělské v letech 1551/1552. Čeští aristokraté byli při těchto příležitostech konfrontováni s vyspělejší kulturou i novým oděvním stylem na mezinárodní úrovni. Cesty do Itálie se tehdy zúčastnilo 53 českých pánů a rytířů všech majetkových kategorií i náboženských vyznání, včetně Vratislava z Pernštejna, Adama ze Švamberka, Zachariáše z Hradce, Zikmunda Berky z Dubé, Děpolda, Kryštofa a Mikuláše Popelů z Lobkovic, Jaroslava Smiřického či Buriana Trčky z Lípy.²⁴⁾ K jízdě se připojil i šestnáctiletý Vilém z Rožmberka. Pro mnoho pánů to znamenalo nejen první velkou cestu do světa, ale i delší kontakt s početnou skupinou osob stejné společenské úrovně. Jelikož oděv byl odedávna viditelným symbolem rivality mezi urozenými jedinci, jejich soutěžení se mohlo projevit během cesty právě v tomto směru. Vilém z Rožmberka využil cesty k výrazné obměně svého šatníku. Vzal s sebou svého dvorského krejčího Ondřeje, který se měl přímo na místě přiučit novým střihům i pracovním technikám. Vilém nakupoval v Itálii jak látky na šaty, především hedvábí, samet, atlas, barchet a tamín, ale i hotové oděvy, kalhoty, košile, rukavice, boty, pantofle.²⁵⁾ Jiní šlechtici ovšem nezůstávali za ním mnoho pozadu.²⁶⁾

Na portrétech urozených účastníků výpravy je možné rozeznat reakci na nové módní trendy po návratu do vlasti. Kromě rodiny Pernštejnů s přímými vazbami na Španělsko se proměna oděvního stylu promítla například do garderoby Rožmberků či pánů z Hradce. Již v roce 1552 vznikly figurální portréty Viléma a Petra Voka z Rožm-



Obr. 3: Okružní náležející podle tradice Vilému Slavatovi, plátno, počátek 17. století (NPÚ ÚPS ČB, zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH 2848).



Obr. 4: Manžety, počátek 17. století, plátno, batist, lněná paličková krajka, podle tradice náležely Vilému Slavatovi (NPÚ ÚPS ČB, zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH3776).

berka ve věku 17 a 13 let v černém oděvu, lemovaném zlatými prýmký a ozdobeném drobnými zlatými šperky. Jejich oděv má charakteristické krátké kulovité kalhoty, svrchní krátký kolárek a nízký klobouk zdobený fedrušem. Také další Vilémův portrét, vytvořený kolem roku 1558 a připisovaný Jakobu Seiseneggerovi, představuje rožmberského aristokrata v tmavém, bohatě vyšívaném oděvu španělského typu. Kabátec se šůsky je bohatě zdobený podélnou ornamentální výšivkou v páscech ze zlatých a stříbrných nití a vycpaný bavlnou v oblasti ramen a trupu s kulovitými prostřihávanými rukávy. Spodní rukávy jsou zdobeny drobnou horizontální výšivkou. Velmi krátké španělské kalhoty se stejným dekorem nedosahují délky ani do půli stehen. Krátký pláštěk s otvory pro ruce je podšitý kožešinou, s otevřenými přednicemi. U krku je vidět vpředu otevřeným límcem spodní košile s drobným našasením, které se opakuje také na manžetách. Sebevědomý postoj mladého Rožmberka podtrhují další symboly urozenosti v podobě meče a rukavic.²⁷⁾ Mezi portréty dalších účastníků italské výpravy vynikají podobizny Zachariáše z Hradce, pána na Telči, a jeho manželky Anny Hradecké z Valdštejna v oděvech s výraznými španělskými vlivy.

Jeden z prvních dokladů ženské španělské oděvní módy na území českých zemí můžeme také hledat mezi rožmberskými portréty, na údajně podobizně Vilémovy sestry Bohunky z Rožmberka, která vznikla snad v souvislosti s jejím nadcházejícím sňatkem. Šaty má ušité ze zlatočervené hedvábné látky s velkým motivem granátového jablka. Otevřený obdélný výstřih živůtku odkazuje na italskou i španělskou módu padesátých let 16. století. Ve výstřihu prosvítá našasená košile vyšívaná zlatými nitěmi, u krku stažená do úzkého skládaného okruží, vpředu otevřeného, na okrajích zdobeného drobnými perličkami. Sukně do tvaru kužele podložená spodničkami s obručemi je již zcela španělská. Oděv zdobí našité zlaté rozety a článkované řetězy na krku, pravé ruce a pásu. Úsměv a živá růže v ruce dodávají dívčině portrétu na eleganci a životnosti.²⁸⁾

Rychlé přejímání nových módních trendů bylo spojeno zejména s těmi aristokratickými rodinami, které měly přímé vazby na panovnický dvůr, ať již se jednalo o významné politické funkce u mužů či dvorní dámy v doprovodu císařovny u žen. V době světového diktátu španělské módy byly zvýhodněny rodiny s přímými příbuzenskými kontakty na Španělské království. Měly přehled jak o dvorském ceremoniálu, tak i o každodenním životě u španělského královského dvora, který ovlivnil i způsob jejich osobní reprezentace po návratu do vlasti. Jako příklad mohou sloužit obrazové galerie zmiňovaných rodů spojených rodinnými a diplomatickými vazbami se Španělskem, jako byli Pernštejnové, Rožmberkové, Lobkovicové, Eggenbergové, Harrachové, Liechtensteinové, Dietrichsteinové nebo Khevenhüllerové.²⁹⁾

Španělská móda však ve střední Evropě nezískala nikdy absolutní převahu. Ve stejných šlechtických inventářích oděvů, a to u katolíků i protestantů, které obsahují informace o oděvech ušitých po španělsku, se nacházejí také popisy šatů dělaných *po německu*, *po uhersku* a *po italsku*. Díky tomu víme, že ačkoliv móda sledovala tytéž základní linie, ve formách a střizích ve střední Evropě existovaly rozdíly, které charakterizovaly jednotlivé národní módy a byly pro současníky dobře typově rozeznatelné. Jedním z důvodů velké variability oděvů v Českém království byla skutečnost, že se Praha jako hlavní město Římské říše národa německého a sídlo německého císaře proměnila v živoucí kosmopolitní metropoli. Nekonečná rozmanitost střihů, forem a detailů oděvů, jaká v té době byla v Praze k vidění, souvisela také s geografickým situováním Prahy ve střední Evropě a s neustálým kontaktem zdejších lidí s cizinci.³⁰⁾ I přímo na císařském dvoře Rudolfa II. se mohly naráz objevit šaty různých střihů, jak to ukazuje například zpodobnění slavnosti u příležitosti předání Řádu zlatého rouna císaři Rudolfovi II., jeho bratrům a aristokratům Leonhardu IV. Harrachovi a Vilémovi z Rožmberka v roce 1585. Ačkoliv téměř všichni účastníci mají oblečený španělský oděv, při detailnější prohlídce malby je možné najít i jiné druhy oděvů typických pro střední Evropu. V přední části tak můžeme rozeznat tři šlechtice, z nichž první je oblečený *po španělsku*, s krátkým černým pláštěkem typu *bohémio* a s výrazným uzavřeným okružím, druhý nosí šaty ušité *po německu* se širokými volnými prostřihávanými kalhotami spadajícími až ke kolenům a třetí zvolil oděv zhotovený *po uhersku* s dlouhým dolomanem s typickým dvojřadým šňůrovým zapínáním východního typu.³¹⁾

Jen výjimečně bylo možné v inventářích zaznamenat označení nějaké oděvní součásti jako *české*, které nesl například jeden druh dámských čepců.³²⁾ Zato *uherské* národní kroje měly na oděvní chování šlechticů ve střední Evropě určitý vliv. Konfrontace české šlechty s uherskými magnáty v jednom soustátí vedla k osvojení některých

prvků tradiční uherské módy již v pozdním středověku. Významné bylo především oblékání dlouhých a mohutných uherských plášťů a kabátů, takzvaných dolomanů, se specifickým dvojřadým zapínáním a uherských kožených čapek. Oděvů šitých *po uhersku* se nezříkali ani panovníci, neboť například Rudolf II. měl trvale ve svých službách uherského krejčího. Také přímé válečné konfrontace s Turky i následná diplomatická a obchodní jednání neznamenaly pro Středoevropany pouze ničení, ale i přejímání některých prvků z vyspělé oděvní kultury nepřátel.³³⁾

Nejen zemská aristokracie, ale i měšťané a další obyvatelé českých zemí byli denně konfrontováni s rozličnými oděvními styly, které k nim pronikaly díky urozeným cizincům mířícím k císařskému dvoru a jejich doprovodu. Dobový spisovatel a kritik mravů Šimon Lomnický z Budče ve své knize *Pejcha života, aneb pobožná knížka proti všelijaké nádhernosti a pejše...* z roku 1615 usoudil,³⁴⁾ že nekonečná rozmanitost oděvních stříhů, forem a detailů, jaká se toho času vidí v Praze, souvisí s geografickou polohou Českého království ve středu Evropy a také s nepřetržitým kontaktem místních obyvatel s cizinci. Aby se jim vyrovnal, český šlechtic prý „*by měl všecko utratiti, chce vždycky nádherně choditi. Přijda do Čech cizozemec, Vlach, Španiel nebo Němec, uzří-li na něm kroj nový, hned chce míti též takový.*“³⁵⁾ V jeho slovech je znát určitá forma typického nacionalismu, s nímž odsuzoval všechny zahraniční zvyky a naopak vychvaloval domácí obyčeje, i když byly třeba už překonané a vyšlé z módy. V tomto případě však potvrdil Lomnického slova ve svém deníku anglický cestovatel Fynes Moryson, vzdálený vlasteneckých názorům českého spisovatele. Angličan navštívil české země v roce 1589 a komentoval zdejší módu následujícím způsobem: *Čechové se strojí obdobně jako Němci... Že se do Prahy sjíždějí vyslanci ze všech světa stran a že zde prodlévají taliánští obchodníci, jsou Čechové zkaženější cizími módami než Němci.*³⁶⁾

Ital Cesare Vecellio uveřejnil ve své knize kostýmů *Habiti antichi* mezi mnoha dalšími grafickými listy i čtyři dřevořezby obyvatel Českého království.³⁷⁾ Ty reprezentují Čechy v tradičních oděvech sice jen schématickým způsobem, ale v detailech akcentují jejich sociální původ. Mladá šlechtična je přepychově oblečená do oděvu španělského typu, doplněného kloboukem se zlatou sponou, na krku má okruží a v ruce drží rukavice. Šlechtic na dalším vyobrazení je již starší člověk v dlouhém plášti podšitým vlčí kožešinou, na hlavě má baret a kord u boku. Na vyobrazení měšťanky zaujme její vysoká čepice zakončená kulatým hrotem. Žena je navlečená do přiléhavého pláště, pod kterým nejsou vidět ani její ruce. Charakter oblečení této ženy se velmi podobá vyobrazení pražské měšťanky, kterou holandský malíř Joris Hoefnagel umístil na pravou přední stranu obrazu s pohledem na Prahu kolem roku 1600. Tento typ vysoké čepice s kulatým hrotem se zřejmě stal jednou z charakteristických oděvních součástí tohoto regionu.³⁸⁾ Český měšťan je podle Cesare Vecellia oblečený do dlouhého kabátu s rukávy, vysoké čepice a kordovanových bot. Dokonce i on má po boku kord. Vyobrazení doplňuje text v italštině a latině, který vysvětluje, že největší rozdíl v oděvech dle společenské hierarchie udává v Českém království kvalita použitých látek a ozdob. Šlechtici se oblékají do hedvábí a zlatohlavů, kdežto poddaní do soukenných látek. Obecně Cesare Vecellio popsal zvyky obyvatel v českých zemích těmito slovy: „*Obyvatelstvo tohoto království miluje novinky a protože jeho země je velmi úrodná, lidem se líbí žít v luxusu a nadbytku. [...]*“

Francouzská móda – volnější a pohodlnější pro každodenní nošení a pro cestování během dlouhých vojenských tažení – začala v Evropě triumfovat během třicetileté války. Také šlechta ve střední Evropě tento oděvní styl brzy přijala pro běžné oblékání. Konzervativní chování císařského dvora ve Vídni ji však nutilo alespoň při pobytu v blízkosti panovníka nadále oblékat oděv podle španělské módy – tradiční, reprezentativní, ale formálně překonaný kvůli úzkému stříhu skoro neumožňujícímu pohyb. Oblékala jej během dvorských ceremonií, a respektovala tak do posledního detailu pravidla tradičního starobylého dvorského ceremoniálu. Od roku 1646 se oděvy ušité po francouzsku objevily ve všech zkoumaných šlechtických oděvních inventářích a od konce padesátých let francouzský styl ve střední Evropě již začal slavit svůj absolutní triumf. Aristokraté přikazovali nakupovat oděvy, doplňky i parfémy v Paříži, zaměstnávali francouzské krejčí a do svých zámeckých knihoven začali kupovat první módní sešity. Spolu s rozšířením francouzštiny jako diplomatického jazyka se jména některých oděvních součástí vůbec nepřekládala do národních jazyků, neboť pro ně neexistoval adekvátní název.

Poznámky

- 1) Tento příspěvek vychází z textu disertační práce *Milena Hajná*, *Móda ve službách moci. Španělská móda a urozená společnost v českých zemích raného novověku* (doktorská kvalifikační práce), FF Univerzity Palackého, Olomouc 2015, s. 91–102. Dále srov. *Táž*, *Spanish Fashion in the Kingdom of Bohemia under Rudolf II* (1552–1612), in: José Luis Colomer–Amalia Descalzo (edd.): *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe II*. Madrid 2014, s. 213–233; *Táž*, *La moda en la Corte del emperador Rodolfo II (1552–1612) en Praga y las influencias de España*, in: José Luis Colomer–Amalia Descalzo (edd.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII) II*. Madrid 2014, s. 213–233; *Táž*, *Viajes diplomáticos. Audiencias de los embajadores ante el rey de España (siglos XVI y XVII) en las fuentes iconográficas y escritas*, in: Miguel Cabañas Bravo–Amelia López-Yarto Elizalde–Wifredo Rincón García (edd.), *El arte y el viaje*. Madrid 2011 (Biblioteca de historia del arte 19), s. 295–305.
- 2) *Pierre Braunstein*, *Annäherungen an die Intimität: 14. und 15. Jahrhundert*, in: Philippe Ariés–Georges Duby (edd.), *Geschichte des privaten Lebens, II*, Frankfurt am Main, 1990–1991, s. 497–587; Alfred Auer, *Vorbild–Abbild. Zur Selbstdarstellung der Renaissance Fürsten*, *Sammlungen Schloss Ambras*. Innsbruck 1988.
- 3) Srov. www.univie.ac.at/.../slavata_w1.htm, vyhledáno 14. 1. 2015.
- 4) *Paměti nejvyššího kancléře Království Českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka...od léta 1608 do 1619*, (ed. Josef Jireček) I. Praha 1868.
- 5) Srov. *Josef Petrůň*, *Staroměstská exekuce*. Praha 1971.
- 6) *Zikmund Winter*, *Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV až po dobu bělohorské bitvy, II/2*. Praha 1893, s. 456.
- 7) O. c. v pozn. 4, s. 84–94.
- 8) *Martin Dinges*, *Von der „Lesbarkeit der Welt“ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien, Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft*, *Saeculum*, 44, 1993, s. 90–112.
- 9) K významu a symbolům rodové paměti *Petr Maťa*, *Zrození tradice (Slavatovské vyústění rožmberského a hradeckého odkazu)*, in: Václav Bůžek–Pavel Král (edd.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku. České Budějovice*, 1999, s. 43–52.
- 10) Národní památkový ústav, *Státní zámek Telč*, inv. č. T 1119. Srov. katalogové heslo v *Petr Svoboda (ed.)*, *Pernštejnové a jejich doba*, *Katalog výstavy*. Praha 2012, s. 93.
- 11) *Zikmund Winter*, o. c. v pozn. 6, s. 456.
- 12) *Dřevořez z roku 1530 představuje zasedání Zemského soudu v tzv. Staré sněmovně Pražského hradu*, publikováno v Jaroslav Kolár (ed.), *Marek Bydžovský z Florentina, Svět za tří českých králů. Výbor z kronikářských zápisů o letech 1526–1596*. Praha 1987, s. 84. *Dřevořez z textu Zemského zřízení 1546 publikoval Karel Malý*, *České právo v minulosti*, Praha 1995, obrazová příloha. K renesančním freskám v Bechyni kolem roku 1600 *Aleš Stejskal–Ladislav Pouzar*, *Renesanční Bechyně*, Bechyně 1998. Absenci ikonografického materiálu pro 17. století zavinil fakt, že panovník se mezi léty 1628–1723 zasedání českého zemského soudu neúčastnil. *Petr Maťa*, *Svět české aristokracie (1500–1700)*. Praha 2004, s. 343. Tam i reprodukce zasedání zemského soudu z roku 1723.
- 13) Detailní ikonografický rozbor tématu provedla *Jindřiška Havlicová*, *Zemské soudy ve vyobrazeních 16. století v Čechách* (Diplomová práce). Praha: Univerzita Karlova, 2014.
- 14) Soud se scházel ve Staré sněmovně Pražského hradu a měl striktně ustanovený zasedací pořádek, odpovídající hierarchii mocenského uspořádání země.
- 15) *Obraz je znám v několika dobových kopiích*. Srov. *Petr Svoboda*, o. c. v pozn. 10, s. 58; Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011, s. 324–325.
- 16) *Josef Janáček*, *Rudolf II. a jeho doba*. Praha–Litomyšl 1997.
- 17) *Pavel Marek (ed.)*, *Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna*. České Budějovice 2005, s. 159–161. Dále srov. *Zdeněk Kalista (ed.)*, *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic I*. Praha 1936, s. 107.
- 18) Tato móda korespondovala s tehdejšími zájmy urozené společnosti o cizokrajné užité umění. Objevily se domácí šaty a župany z hedvábí a brokátu s přízvisky čínský a japonský, indiánský, na kterých se uplatňoval východní styl, barva a střih, jenž byl střední Evropě zprostředkován skrze Orient.
- 19) *Olga Šroňková*, *Die Mode der Renaissance bis zum Rokoko*. Praha 1959.
- 20) Srov. archivní materiály: Státní oblastní archiv Třeboň (dále jen SOA), Cizí rody, z Rožmberka, sign. 11, fasc. I, inventář Jana II. z Rožmberka 1475, Inventář Petra Voka z Rožmberka 1573; Inventář Viléma z Rožmberka 1592; SOA Třeboň, pobočka Český Krumlov, RA Eggenberg, sign. III 3h 1u, Inventář Marie Ernestiny z Eggenbergu 1719 a další inventáře krumlovského zámku 1647–1719; Tamtéž, kolekce manuskriptů RA Schwarzenberg, N° 80, Testament Eleonory Amálie z Schwarzenbergu; Národní archiv Praha, Stará manipulace; sign. L 39/115, Inventář Jiřího z Lobkovic, 1592; Tamtéž, sign. L 39/116, Inventář zámku Libochovice 1594; Tamtéž, sign. L 40/10, inventář Pavla z Lichtensteina 1672–1686; Tamtéž, sign. K 3/11, Pozůstalost Arnošta z Kounic, 1681–1686; Tamtéž, sign. M 28/84, Inventář majetku Jiřího z Lobkovic 1594, 1598; Tamtéž, sign. N 41/7, pozůstalost Marie Zuzany Františky de Nostic, 1687; Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, Familie Harrach, fasc. HS 45, Inventario Ferdinanda z Harrachu, 1662; Tamtéž, fasc. K 51, Testamentario Aloise Thomase Raimunda z Harrachu; Tamtéž, fasc. K 812, Testament a inventář Marie Magdalény JUDITY z Puchheimu, rozené Hrzánové 1694; Inventář Eleonory Františky z Puchheimu 1694; Tamtéž, fasc. K 728, Inventář Leonarda Karla z Harrachu 1651; Tamtéž, fasc. K 205, Testament Johanny Terezie z Harrachu 1716; Tamtéž, fasc. K 736, Pozůstalost Anny Eusebie z Harrachu, rozené ze Švamberka, 1651; Tamtéž, fasc. K 788, Inventář Kateřiny z Jögern, 1598; Tamtéž, fasc. K 50, čtyři inventáře Marie Elisabethy z Dietrichsteinu a další.
- 21) SOA Třeboň, CR – registratura, z Rožmberka, sign. 11, fasc. I, inventář oděvů Petra Voka z Rožmberka 1573.
- 22) K porovnání oděvů Petra Voka a Hanse Khevenhüllera srov. *Milena Hajná*, *Moda al servicio del poder. La vestimenta en la sociedad noble de la Europa Central en la Edad Moderna y las influencias de España*, in: Miguel Cabañas Bravo–Amelia López-Yarto Elizalde–Wifredo Rincón García (edd.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid 2008, 71–82.
- 23) Srov. *Milena Hajná*, *Odívání na dvoře posledních Rožmberků*, in: Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011, s. 598–601.
- 24) *Jaroslav Pánek*, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*. Praha 1987, s. 37–72.
- 25) *Jaroslav Pánek*, o. c. v pozn. 24, s. 59.
- 26) *Jaroslav Pánek*, o. c. v pozn. 24, s. 59.

- 27) Srov. *Blanka Kubíková*, Celofigurové podobizny Viléma z Rožmberka. Příspěvek k jejich ikonografii a k problematice rožmberské portrétní galerie, FHB 26, č. 2, 2011, s. 439–478; Táž, Závěsné malířství v rezidencích posledních Rožmberků, in: Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011, s. 490–495
- 28) *Olga Šroňková*, o. c. v pozn. 19, s. 67.
- 29) Srov. *Eva Bukolská – Pavel Štěpánek*, Španělské podobizny, Praha 1980; Titíž, Retrato español en la colección Lobkowicz de Roudnice, Ibero-Americana Pragensia 6, 1972, s. 145–162; 7, 1973, s. 115–142; Titíž, Retratos españoles en la colección Lobkowicz en Roudnice, Archivo Español de Arte, 46 (1973), No 183, s. 319–339; *Pavel Štěpánek*, Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek. Praha 1989; Květa Křížová, Obrazárna. Národní kulturní památka hrad Krivoklát. Rakovník 1996; *Petra Medřiková*, Portrétní galerie Dietrichsteinů na zámku v Mikulově (diplomová práce), FF Masarykovy Univerzity Brno, Brno 2002.
- 30) *Jaroslav Pánek*, Italové, Nizozemci a Němci v rudolfínské Praze – některé formy a problémy soužití, Documenta pragensia, 19 (2001), s. 67–74 a s. 362–364; *Josef Janáček*, Italové v předbellohorské Praze (1526–1620), Pražský sborník historický, 16 (1983), s. 77–118.
- 31) Kunsthistorisches Museum Vídeň, inv. č. 5348. Srov. Alfred Auer – Margot Rauch – Veronika Sandbichler – Katharina Seidel – Wilfried Seipel (edd.), Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance, Wien 2005, s. 134. K předání Řádu zlatého rouna archiv HHStA Wien, Spanien, diplomatická korespondence 1581–1599, leg. 10, f. 374.
- 32) *Zikmund Winter*, o. c. v pozn. 6, s. 847–908; Pavel Marek, o. c. v pozn. 17, s. 150–152.
- 33) *Čeněk Zíbrt*, Co kupoval a jak utrácel Heřman Černín z Chudenic, ČL 9, 1900, s. 435–438; *Petr Štěpánek (ed.)*, Výdaje Heřmana Černína na jeho první vyslanecké cestě do Istambulu v letech 1616–1617, ČNM – řada historická 170, 2001, s. 47–81.
- 34) *Šimon Lomnický z Budče*, Pejcha života, aneb pobožná knížka proti všelijaké nádhernosti a pejše..., Nové Město pražské 1615.
- 35) *Šimon Lomnický z Budče*, o. c. v pozn. 33.
- 36) *Alojs Bejblik, (ed.)*: Fynes Moryson, John Taylor, Cesta do Čech, Praha 1977, s. 78.
- 37) *Cesare Vecellio*, Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, Venezia, Giovanni Battista Sessa e Giovanni Bernardo Sessa, 1598, fol. 316, 317, 318, 319.
- 38) *Zikmund Winter*, o. c. v pozn. 6, s. 847–908.

Bekleidung der Adelsgesellschaft in böhmischen Ländern in der Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg und spanische Einflüsse

In der Zeit seit der Mitte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts hat in der Entwicklung der europäischen Kleidungsstendenzen den größten Einfluss die spanische Bekleidungsmode gehabt. Während des 16. Jahrhunderts ist sie durch zwei gründliche Etappen gegangen. In der Zeit der Regierung Karl V. hat Spanien die Kleidungsimpulse aus verschiedenen Teilen Europas angenommen, die sich mit den traditionellen Kleidungselementen verbunden haben und einen Kleidungsstil geschaffen haben, der nach 1530 schrittweise den europäischen Geschmack der edlen Schichten der Gesellschaft zu beeinflussen angefangen hat. Zusammen mit der Oberherrschaft der spanischen Waffen und der Verbreitung der spanischen Sprache war es gerade die Kleidung, die das Prestige von Spanien in Europa vergrößerte. Auch Bewohner der böhmischen Länder sind diesen Tendenzen unterliegen. Auf Grund der Komparation der Adelsporträts und weiteren ikonographischen Materialien mit etwa achtzig aristokratischen Inventaren aus den Jahren 1475 bis 1700 und einigen Tausend Stücke der Rechnungsposten war es möglich die Erhöhung der Frequenz der Kleider, die auf den spanischen Art um 1550 genäht wurden, ihr Wetteifern mit den modischen Einflüssen aus Italien, Ungarn und Deutschland, die Kulmination der Anzahl der Kleider, die nach der spanischen Art in der Zeit Rudolf II. genäht wurden und den fortschreitenden Rücktritt der spanischen Mode seit den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Der Beitrag hat sich auf die Untersuchung der Gründe und Folgen dieser Erscheinung für das Formen des Geschmacks der edlen Gesellschaft in Mitteleuropa konzentriert.

Reforma šatů a reforma mravů

Na okraj disciplíny katolického kněžstva v potridentském období¹⁾

Radek Martinek

V 16. století byla církev v Evropě opět v krizi. Po dogmatických sporech, které ji rozdělovaly v předchozích státech, najednou bil až příliš do očí opulentní světský životní styl vysokého kléru, ale i nízká intelektuální a mravní úroveň duchovního stavu obecně. Renesanční okouzlení člověkem v duchu antických tradic sice vytěsnilo úzkostnou spiritualitu pozdního středověku, nenahradilo ji však ničím stejně hlubokým, tedy očistným jádrem křesťanského poselství, které do středu lidské reality vždy kladlo osobu Ježíše Krista, pravého Boha a pravého člověka. Jeho osoba byla vždy chápána jako určitá antropologická konstanta vyjadřující rovnováhu mezi světem viditelným vnímaným smysly a světem nadpřirozeným vnímaným očima víry a teologického poznání. Vystoupení Martina Luthera ve Wittenbergu (1517) však učinilo z nutné reformy církve záležitost veskrze politickou. Požadavky reformy se brzy staly jen pouhou záminkou k rychlému přepsání politické mapy Evropy a prudké proměně majetkových poměrů ve společnosti.

Oprávněné požadavky reformátorů, toužících po disciplinárních změnách v mravech vyšších tříd společnosti okouzlených vyhrocenou renesanční smyslovostí, však byly záhy zúženy v kritiku nejkřiklavějších případů, tj. především života prelátů a vyššího duchovenstva včetně papeže. Kritika soudobých hodnot přerostla záhy v dogmatickou revoluci se značnými společenskými důsledky. Např. radikální odvržení smyslového světa, reagující na přemíru vnější nádhery katolických bohoslužeb, uvrhlo následovníky Jana Kalvína (†1564) v Ženevě nejenom do obrazoborectví, ale především do duchovní mentality Starého zákona, sice striktně spravedlivého, neznajícího však ani soucit a odpuštění, ani lidskost a pravou radost ze života.

Katolické církvi trvalo dlouho, než si připustila, že jádro požadavků reformátorů je skutečně pravdivé, byť ukryté pod mocenskými a politickými nánosy půtek vládnoucích elit. Koncil byl sice nakonec v roce 1545 svolán do severoitalského Tridentu – touha po reformě vlastních řád byla vyslyšena téměř po třiceti letech! Politicky však už bylo rozhodnuto, což následně stvrdila jednání augsburského sněmu (1555). Zásada protestantských knížat *cuius regio, eius religio* rozdělila Evropu na staletí na dva mnohdy protichůdné světy.

Jednání Tridentského sněmu měla zpočátku apologetický charakter věroučného vymezení se vůči reformaci a obhájení tradičního středu katolické reality, tj. eucharistii, ostatních svátostí – a samozřejmě kněžství.²⁾ Změna atmosféry ve smyslu konstruktivnějšího přístupu poznamenala až druhé období koncilních jednání (1551–1552). Do jednání totiž vstoupili umírnění kardinálové-teologové a díky projednávaným dekretům o eucharistii, zpovědi a pomazání nemocných se podařilo poprvé nastolit i téma nutnosti reformy kněžského stavu.

Od reformy šatů k reformě mravů

Tridentský koncil zdůraznil význam sedmi svátostí pro život křesťana, většina reformačních proudů je totiž už od počátku zpochybňovala – s jedinou výjimkou: křtem. Klasická scholastická teologie definovala svátost jako „viditelné znamení neviditelné Boží milosti“ a právě rovina vnějších viditelných znamení a jejich opodstatněnosti se stala na léta jádrem mnoha teologických sporů. Kněžství jako osobitná forma následování Krista bylo vždy v katolické církvi chápáno jako svátost. Už od počátku bylo ovlivněno sílícím mnišským hnutím. Díky němu rostl i význam vnějších viditelných znamení zasvěcených osob, tj. zřeknutí se světa vládnoucích elit a jeho barevného oblečení ve prospěch šatů nošených chudinou – většinou nebarvených tmavých oděvů. „*Jakkoliv »hábit nedělá řeholníka«*,“ konstatovali sněmovní otcové v Tridentu v dekretu o reformě (25. listopadu 1551), „*je nicméně zapotřebí, aby duchovní vždycky nosili oděv odpovídající vlastnímu stavu, aby tak slušností vnějšího šatu ukazovali vnitřní počestnost mravů.*“³⁾ A pokračovali dále: „*Přesto se však dnes u některých rozrostla opovážlivost a pohrdání náboženstvím, takže, podceňující vlastní čest a důstojnost duchovních, také veřejně nosí laický oděv, sedíce na dvou židlích: na duchovní a na světské.*“⁴⁾ Používání laických šatů zasvěcenými osobami bylo vždy závažným proviněním. Řehole

Benediktova i jiné pozdější asketické spisy to jasně odsuzovaly a mnohokrát opakované zákazy ukazují, jak silně pokušení to bylo, ať už důvod jejich nošení byl jakýkoliv. K odlišným šatům už v raném středověku přistoupila i tonzura, tj. specificky postřižené vlasy, odkazující v symbolické rovině ke Kristově trnové koruně jako znamení duchovního následování.⁵⁾ V praktické rovině však šlo o zdaleka viditelné a poměrně trvalé znamení nedotknutelnosti duchovního stavu. Sněmovní dekret pokračuje výčtem možných sankcí proti provinilým duchovním, od napomenutí biskupem či veřejným výnosem až po trvalé odejmutí výnosů beneficií či samotných obročí. Na závěr připomíná dekret i slavný papežský výnos „*Quoniam*“, přijatý na koncilu ve Vienne (1311) papežem Klementem V., který je patrně neobsáhlejším středověkým dokumentem týkajícím se kněžské disciplíny, včetně seznamu trestů za nevhodné chování kněžstva a nošení příliš extravagantního oblečení.⁶⁾

Prosazování reformy v Čechách

Pohoršlivý život kněžstva působil v Čechách už v minulosti jako skutečná rozbuška. Už od konce 14. století ho pranýřovala řada reformátorů a nejvýznamnější z nich – M. Jan Hus (†1415). V polovině 16. století byla však už situace jiná. Církev jednak přišla o své majetky a postavení ve společnosti, ale země se díky změněné politické situaci znovu dostala na evropskou periferii. V zemi, kde bylo už před desetiletími fakticky legalizováno dvouvěří, stále silněji zapouštěly kořeny i radikálnější formy reformačních hnutí. S velkými problémy se potýkalo i většinové utrakvistické kněžstvo. Vyznačovalo se jednak nízkou vzdělaností, ale i morálkou a disciplínou.

Ani katolíci však na tom nebyli lépe. Pražský arcibiskupský stolec stále zel prázdnotou, a proto se musela ujmout nevděčného úkolu uvést do života výnosy další fáze Tridentského sněmu pražská horní konzistoř, tj. metropolitní kapitula svatovítská. Se značným otálením se rozhodla informovat své kněze až v roce 1555.⁷⁾ Instrukce, nazvaná příznačně *De corrigendis cleri moribus*, připomínala arcijáhnům a děkanům, kteří měli vizitovat duchovenstvo, aby měli odvahu nejenom pojmenovávat nešvary, ale hlavně aby dokázali hned zjednat nápravu. Kněží totiž často udržovali nedovolené vztahy se ženami, jiní podléhali karbanu či přílišnému pití. Ochranou před svody světa mělo být proto nošení příslušného stavovského oděvu a samozřejmě viditelné tonzury. „*Kněží vůbec nenostež oděvu světského, nýbrž chodte v talárech. Na hlavě mějte tonzuru, vousů nenostež [...]*“ uváděla instrukce.⁸⁾

Kapitulní nařízení vyšlo ve chvíli, kdy do Prahy dorazila první komunita jezuitů, nového a velmi dynamického kněžského společenství, jehož teologové na sebe upozornili právě v Tridentu, kde byli nejvýznamnějšími poradci sněmovních otců. Ignác z Loyoly sice svým následovníkům předepsal do nejmenších detailů průběh duchovní i intelektuální formace, v otázkách projevů vnější disciplíny jim však dal značnou



Obr. 1: Typickou součástí oděvu reformátorů se stala šuba (něm. *Schaube*), vpředu rozevřený plášť spadající obvykle ke kolenům s dlouhými širokými rukávy a šálovým přeloženým límcem. U reformátorů byla vždy černá, pouze v zimě vyložená kožšínou. Jedinou ozdobou bylo perfektní plisování všité do horní partie oděvu. Lucas Cranach ml., Martin Luther, dřevoryt, kolem 1540. Coburg, Kunstsammlungen (převzato z: commons.wikimedia.org).



Obr. 2: Katolické reformy napomohly nově vznikající kněžské kongregace, především jezuitů, později oratoriánů, theatinů aj. Jejich společným znakem byla absence klasického řeholního hábitu. Všichni bez rozdílu užívali tmavý dlouhý oděv světského duchovenstva. – Jezuita v domácím oděvu, ilustrace z knihy P. Hélyota, *Histoire des Ordres monastiques...* (VIII), Paris 1721, s. 155 (Hradec Králové, Biskupská knihovna, foto R. Martinek, 2013).

romejský, †1584). Při jednáních o svátosti kněžství se totiž snažil, aby v dokumentech byly zmíněny povinnosti duchovních pramenící ze svěcení, omezení světských vlivů na propůjčování církevních úřadů a obnovení platnosti starších dekretů o životě a počestnosti kněžského života. „Proto se sluší, aby se vůbec všichni duchovní povolání k údělu Božímu, svým životem a mravy chovali tak, aby oděvem, gesty, chůzí, řečí a vším ostatním nevyjadřovali nic jiného než to, co je vážné, uměřené a plné zbožnosti [...] Čím větší je požehnání a čest, jež z toho pro církev plyne, tím pečlivěji to všechno musí být zachováno.“¹¹ Koncil byl z politických důvodů následně poměrně rychle ukončen a samotné uvádění disciplinárních výnosů svěřeno diecézním biskupům a jimi svolávaným synodám.

Vlajkovou lodí reformy uvádějících do života koncilní závěry se stala především milánská arcidiecéze, re-

volnost. Chtěl pouze, aby jejich oděv byl skromný a počestný, jak se „koneckonců sluší u řádných lidí“, aby se však v ničem podstatném neodlišoval od oděvu domácího kněžstva v místech jejich působení. Pečlivá formace i tvrdá disciplína a kázeň prvních členů jezuitských komunit za Alpami však velmi kontrastovala s nekázní domácího duchovenstva, ať už katolického či kališnického. Nezvykle „kněžským“ způsobem oblékání zaujali jezuité krátce předtím i ve Vídni, jak konstatuje Šimon Klatovský z Fenixfeldu († asi 1561), humanistický básník a autor překladu oblíbené kroniky papežů Angličana Roberta Barnesha (†1540) vydanou v roce 1565 v Norimberku, kterou doplnil o životopisy dalších papežů až do své současnosti. „*Za panování Pavla papeže I. přišli do Vídně v Rakousích (tj. 1551) kněží z Vlach, jímž říkají jezuité, jakoby řekli Ježíšenci, kteříž se také tak jmenují Fratres de Societate Jesu. Ti kněží a Jesuité mají svůj nějaký zvláštní mezi sebou řád a zákon. V oděvu nosí se jako jiní světští kněží, chodí v dlouhých černých sukních, birety kněžské rohaté nosí, na pantoflech po vlasku obyčejně chodí. Mají také nějakou mezi sebou svou obzvláštní jako sic jiní mniši disciplínu a observanci neb obzvláště, jak o nich praví, každý z nich za stolem jí z misky své, v jídle a pití jsou skrovní, na nich není viděti ani znamenati pejchy a nádhernosti jaké.*“⁹

V roce 1561 se v Praze podařilo konečně obsadit metropolitní stolec horlivým přívržencem reformy Antonínem Brusem z Mohelnice († 1580). V té době se schylovalo k závěrečným koncilním zasedáním v Tridentu, které byl kvůli tomu po několikaletém přerušení znovu svolán. Novému pražskému arcibiskupovi se podařilo na sněm dorazit a jako císařův zástupce dokonce i zasáhnout do debaty o životě kněžstva a jeho mravech.¹⁰ Nejvíce však závěr koncilu ovlivnil milánský arcibiskup mladičský Carlo Borromeo (svatý Karel Bo-

spektive celá lombardská provincie. Karel Boromejský tu totiž postupně svolal 9 diecézních a 6 provinčních synod, ze kterých po důkladné diskusi s kněžími a biskupy nechal publikovat tiskem podrobná usnesení reformující duchovenský stav do nejmenších představitelných detailů. Hned na první synodě (1564) vystoupil arcibiskup proti zesvětšlým kněžím a především proti nedůstojnému slavení eucharistie. Poprvé tu vystoupil např. proti „marnivým plnovousům“ humanisticky orientovaných duchovních, protože vousy „nad horním rtem“ příliš komplikují knězi přijímání konsekrovaného vína z kalicha, jemuž tak hrozí znesvěcení.

Pražský arcibiskup Brus z Mohelnice sledoval nepochybně milánskou synodu velmi pečlivě, protože ohlas na ni (např. zmíněné holení vousů) je patrný už v *Reformačních artykulech* adresovaných pražskému kněžstvu ve stejném roce.¹²⁾ Brus chtěl původně dokonce svolat provinční synodu kněžstva, aby na ní slavnostně vyhlásil závěry Tridentského sněmu, ale císař Maxmilián (†1576) mu k tomu nedal svolení. Habsburkové pro své země dlouho neuznávali jejich platnost, a tak biskupové neměli legisla-

tivní základnu, o kterou by se mohli ve svých diecézích opírat.¹³⁾ Olomouckému biskupovi Vilému Prusinovskému z Víckova (†1572) se sice synodu podařilo svolat (1568), nebyla však ze stejného důvodu příliš úspěšná.¹⁴⁾ Především pražský arcibiskup se však ocitl v nezáviděníhodném postavení, protože působil v diecézi s nadpoloviční evangelickou většinou. Hned v úvodu *Reformačních artykulů* arcibiskup přiznává, že není nesprávné mínění těch, kteří stávající pohromu církve přičítají na vrub pokleslé kázni duchovenstva. „*Nemůže být účinnějšího prostředku k návratu těch, kteří se od církve odloučili, nežli mravní náprava kléru [...]*“¹⁵⁾ Vzhledem k tomu, že nemohl koncilní dekret zveřejnit v plném znění, jsou artykule spíše komentovaným praktickým rozvedením reformního dekretu o životě a mravech kleriků (*De vita et honestate clericorum*), aby odstranil alespoň největší liturgické výstřelky a největší kněžská pohoršení. „*Klerikové chodtež v slušném oděvu, jak v kostele, tak i mimo kostel,*“ nabádal v listě své kněze, „*nostež přiměřenou tonsuru a holtež vousy!*“¹⁶⁾

V Čechách se snažil utužit kněžskou disciplínu i Brusův nástupce v arcibiskupském úřadu Martin Medek z Mohelnice († 1590). Opakovaně apeloval na kněze, aby v duchu Tridentského sněmu neodkládali ani v soukromí svůj kněžský oděv. Četná opakování se však zjevně stále mýjela účinkem. Duchovní se totiž vymlouvali, že jim ustavičné nošení kněžského šatu přináší v zemi s protestantskou většinou spíše příkoří než vážnost. Mnozí z nich nejčas-



Obr. 3: Nový typ kléru měl být podle představ koncilních otců viditelným znamením ve společnosti. Znamením duchovního stavu měla být podle milánských synod opět viditelná tonsura a tmavý uzavřený talár. Typickým znakem přijatých reforem se stal prostý plátěný límec bez ozdob a později i hladce oholená tvář. – Carlo Buzzi, Svatý Karel Boromejský potvrzuje pravidla diecézního bratrstva Scuola di dottrina christiana, kolem 1602, detail duchovenstva reformovaného v duchu milánských provinčních synod. Milano, Duomo (převzato z: F. Buzzi - D. Zardin edd., Carlo Borromeo e l'opera della «Grande Riforma». Milano 1997, s. 85).



Obr. 4: K venkovním pochůzkám používali kongregační kněží dlouhý plášť (lat. *pallium*, it. *ferraiolo*) a široký plstěný klobouk. – Kongregační kněz – italský piarista, ilustrace z knihy P. Hélyota, *Histoire des Ordres monastiques...* (VIII), Paris 1721, s. 53 (Hradec Králové, Biskupská knihovna, foto R. Martinek, 2013).

Talár – kněžská sukně

Po staletí předepisovaly církevní normy duchovním pouze dlouhý oděv tmavé barvy v délce ke kotníkům, tj. „ad talum“ (odtud *vestes talaris* a z něho české označení *talár*), o konkrétní podobě (stříhu) se však nikdy nezmiňovaly. Striktně vzato šlo o obecné označení pro celou řadu kněžských oděvů, stříhem téměř totožných (obvykle jen s odlišnou šířkou rukávů), které se mohly vrstvit podle okolností na sebe. Základní spodní talár z obyčejného tenkého sukna se někdy označoval jednoduše za *talárovou tuniku* (*tunica talaris*) a byl určen obvykle pouze k domácímu užití. Na něj si však mohl kněz obléci talár z lepší tkaniny (buď reprezentativní, nebo zimní) v předepsané délce ke kotníkům. V chladných obdobích pak samozřejmě následoval kněžský kabát, kožich či plášť.

V českých zemích se kněžskému taláru říkalo obvykle zcela prostě *sukně* (nebo *suknice*) či *kněžská sukně* (Pries-ter Rock).²¹⁾ Šlo vlastně jen o obdobu nejběžnějších spodních mužských šatů středověkého původu z vlněného tma-

těji odkládali taláry hlavně při cestách na větší vzdálenosti. Cestování „inkognito“ však mohlo knězi způsobit i určité lapálie s vlastní vrchností, pokud se o tom konzistoř nebo dokonce přímo arcibiskup dověděli. Tak musel např. v roce 1588 lanškrounský farář Kveitzch před arcibiskupem osobně vysvětlovat nařčení městského hejtmána, že se často přestrojuje do světských šatů. Hájl se, že se po světsku oblékl jen dvakrát, a to když šel na výroční trh do Moravské Třebové a podruhé, když směřoval k broumovskému opatovi. Netroufal si prý cestovat v duchovním rouchu mezi bludaři.¹⁷⁾

Na Moravě byla velmi přínosná druhá diecézní synoda svolaná do Olomouce v roce 1591 z iniciativy biskupa Stanislava Pavlovského (†1598), protože právě zde se podařilo předchozí tabu prolomit a ve formě shrnujících článků usnesení Tridentina konečně vyhlásit.¹⁸⁾ Na výslovné přání papeže Klementa VIII. (†1605) se nakonec podařilo svolat diecézní, respektive provinční synodu i do Prahy. Stál za ní pražský arcibiskup Zbyněk Berka z Dubé (†1606). S odstupem téměř čtyřiceti let od ukončení Tridentského koncilu bylo možno duchovenstvu předložit sněmovní závěry v plné šíři.¹⁹⁾ Projednány byly zákony na obnovu církevní kázně (celkem v 35 podrobných kapitolách). Tištěnou verzi doplněnou o věcný rejstřík si dokonce musel každý kněz povinně obstarat pod hrozbou finančního postihu 6 tolarů.²⁰⁾

vého sukna, tzv. „*dlouhé sukně*“ (něm. Faltrack, faltrok). V 16. století už byla vepředu většinou uzavřená řadou knoflíků, buď v celé délce, nebo alespoň do poloviny. Domácí talár zpravidla neměl límec, protože se místo něho uplatňoval jednoduchý plátěný límeček spodní košile, na rozdíl od venkovních talárových kabátů s velkým límcem chránícím proti příliš ostrému povětří. Vzhledem k tomu, že šlo o všednodenní oděv („šaty chodící“) musel jich mít každý kněz více, obvykle alespoň dvě: jednu v lehčí (letní) verzi z tenčího sukna a druhou zimní z hustě tkaného silnějšího sukna vyloženou podšívkou. Většina disciplinárních nařízení vyžadovala po kněžstvu, aby ji nikdy neodkládali a používali ji při všech veřejných funkcích i ve své vlastní domácnosti. V 16. století se však už nejvíce objevuje mezi katolickými i kališnickými duchovními pouze jako spodní oděv používaný především ke slavení bohoslužeb a vysluhování dalších svátostí v kostele. Stálé používání taláru se stalo nejviditelnějším znamením zavádění tridentských reforem, respektive jejich přijetí.

Přestože kněží neměli podléhat žádné světské touze po eleganci, neměli na zhotovení taláru šetřit s prostředky ani na kvalitní materiál, ani na precizní provedení. Za touto praxí stál už Karel Boromejský a výnos jeho synod.²²⁾ V praxi se podobných zásad drželi i představitelé nově vzniklých kněžských kongregací, v naší zemi především jezuitů, kteří byli dokonce kněžstvu dáváni za vzor. Kvalitní materiál – především pro zimní období doporučované anglické či perpignanské sukno nebo dovozový šamlat – neměl zajišťovat pohodlí, jako spíše být hlavně praktickou a rovněž dlouhodobou ochranou proti chladu pro kněze, kteří měli většinu svého času trávit na cestách, mezi lidmi nebo v kostele.²³⁾ Milánské synody doporučovaly kvalitní sukno z vlny horských ovcí zv. *ciambelotto* (česky *šamlat*).²⁴⁾

Použití hedvábí na svůj každodenní šat bylo řádovým katolickým kněžím velmi přísně zakazováno. Podle reformátorů patřilo k luxusním materiálům a jako takové se neslučovalo s prostou důstojností kněžského úřadu. Nešlo tu však jen o snahu zabránit duchovním v rozvíjení světské marnivosti nějakým možným soupeřením se světskými lidmi, ale v duchu středověkého symbolismu i o odlišení role *pastýřské* (které přísluší *vlněný* šat) od role *královské* (či královského kněžství, kterému přísluší *hedvábí*) při slavení liturgie. Církevní právo umožňovalo použít hedvábí pouze jako projev privilegiovaného stavu u vyšších církevních představitelů. Ve světské rovině k tomu zase opravňoval šlechtický původ.



Obr. 5: Běžným oděvem zaalpských duchovních byla ve městech *reverenda* (něm. *revente Rock*, *brelodten Rock*) s dlouhým přeloženým šálovým límcem, spodní šatem byl zkrácený talár (odpovídající *županu*) s množstvím ozdobného šňůrování. – Abraham de Bruyn, výřez z mědirytiny z knihy *Imperii ac sacerdotii ornatus* (Kolín nad Rýnem, 1578) (soukromá sbírka, foto R. Martinek, 2013).



Obr. 6: Zaalpský duchovní v dlouhém venkovním kabátě – *reverendě*. – Abraham de Bruyn, výřez z mědirytiny z knihy *Imperii ac sacerdotii ornatus* (Kolín nad Rýnem, 1578, soukromá sbírka, foto R. Martinek, 2013).

tj. především praktickou bílou spodní plátěnou košili s přeloženým cípatým límcem. Košile sama byla sice stále ještě zcela ukryta pod kněžským talárem, jemuž však viditelně kraloval právě přeložený bělostný límec. V polovině 60. let 16. století se stal typickým znamením první generace kněžstva vychované milánským arcibiskupem Karlem Boromejským po reformě diecézních seminářů (organizovaných do diecézní kongregace *Scuola della Dottrina cristiana*). Podobné způsoby měli i jezuité a římské společenství oratoriánů soustředěných kolem svatého Filipa Neri (†1595). Plátěná košile tehdy ještě nepřekračovala hranice užitkového oděvu – neměla žádný pevně formovaný límec, ale jen jednoduché řasení se zavazováním pod bradou. Jednoduchý cípatý límec zv. *col raba-*

Perfektní krejčovské zpracování mělo garantovat, že talár funkčně dlouhodobě vydrží bez nějakých dalších větších oprav. V 2. polovině 16. století se skutečně zdokonaluje jeho stříhové provedení. V celkové siluetě i v některých detailech (např. nasazení rukávů či skladů v pase) můžeme pozorovat i vliv řady rozmanitých mužských kabátů, především orientálního kaftanu.

Od konce 16. století se na čas začíná v písemných pramenech pro spodní kněžskou sukni objevovat nový termín – *reverenda* („sukně černá, jinak reverenda“²⁵⁾). Takové označení je samozřejmě nejčastější v katolickém prostředí, kde světské duchovenstvo nejvíc podléhalo inspirativnímu příkladu jezuitského řádu a jeho „italské“ reformní disciplíně. Reverenda nemusela být dlouhá vždy úplně po kotníky, protože pro domácí použití byla kvůli praktickým důvodům péče o domácnost a hospodářství a také kvůli cestování na koni tolerována kratší verze v délce lehce pod kolena.²⁶⁾ Celkově měla užší stříh (tzv. italskou siluetu) a úzké rukávy, aby bylo možno na ni vrstvit další talárové kabáty a pláště.²⁷⁾ Termín sám však nakonec v českých zemích úplně nezdomácněl, protože se stejně označoval i venkovní plášť používaný v konzervativním akademickém prostředí. Takový plášť měl obvykle úzké dlouhé rukávy, někdy v předloktí nastřižené, aby mohly viset dolů podél těla po způsobu středověkých *pachů*.

Barevnost byla asi jediným rozlišovacím znamením u spodní kněžské sukne katolického a kališnického duchovenstva. V katolickém prostředí se dost úzkostlivě dbalo, aby byla co nejtmaší, nejlépe černá po příkladu jezuitů.²⁸⁾ Kněží pod obojí byly ve svých šatech barevně rozmanitější.²⁹⁾ Chudší kališníci duchovní z venkovských oblastí tak mohli mít taláry rozmanitých barev, což však bylo podmíněno překvapivě spíše cenou sukna, než rozmařilostí jeho nositele.³⁰⁾

Košile, límce a manžety

Italští reformátoři se zvláště po skončení Tridentského koncilu snažili zakazovat řadovému duchovenstvu různé luxurní šatstvo a módní výstřelky, včetně jemných košilí s vyšívanými límci. Nově vzniklá řeholní společenství – vlastně kněžské kongregace – reformně naladěného diecézního kléru přijala za své některé součásti běžného měšťanského šatníku,

ttu (fr.)³¹⁾ mohl být sice někdy pevně spojen i s košilí, většinou však byl jen volně ložený, vpředu svázaný tkanicemi. Obvykle se označuje jako *oratoriánský kněžský límec* (fr. *petit collet*).³²⁾ V krátké době se stala jeho ušlechtilá prostota nejviditelnějším znamením reformovaného katolického kněžstva a jeho masovému rozšíření i za Alpami pomohla popularita nejenom Filipa Neriho, ale především milánského reformátora svatého Karla Boromejského. V zaalpských zemích ho však prosadili především jezuité (v 18. století mu už můžeme říkat *římský kněžský límec* (it. *collo romano*). Po skončení třicetileté války se téměř na dalších sto let stal vnějším znamením jezuitské formace světského duchovenstva. V té době se však prosadil u duchovních ještě další, ale rovněž velmi zřetelný typ límce – tzv. *rabat* či *bílé kněžské tabulky* (fr. *grand collet*).³³⁾ Ten obvykle ukazoval na francouzskou orientaci kněžské formace části diecézního duchovenstva, respektive její inklinaci k aristokratickému prostředí.

V závěru 16. století však už košile není u šlechtických a měšťanských vrstev jen podřadným kusem spodního prádla skrytým pod svrchním oděvem. Luxusní životní styl vyšších vrstev se projevil snahou používat kvalitnějších a jemnějších druhů košilových plátěn k zajištění vyššího pohodlí. Stříhová jednoduchost košil umožňovala soustředit pozornost především na límec a rukávové manžety. Právě na nich se mohla nejlépe odrazit v precizním zpracování krejčovská zručnost. Límce a manžety šlechticů bývaly zdobeny hedvábnou výšivkou a později i jemnými lněnými krajkami, proto byly řadovým kněžím zakazovány.³⁴⁾ Importované „*vlaské košile*“ byly proto vždy ve střední Evropě známkou luxusu a na jejich pořízení si musel tehdejší šlechtic vyhradit poměrně značnou částku peněz. Jiným lákadlem byly i komplikované skládané límce (okruží), běžně používané v aristokratickém prostředí ovlivněném španělskou módou. Mezi nižším katolickým duchovenstvem není jeho používání doloženo, mnohem obvyklejší bylo mezi kališnickým duchovenstvem ve městech, stejně jako v případě jejich nejbližšího partnera – sebevědomého měšťanstva. V českých zemích se proti novým módním výstřelkům snažily vystupovat obě konzistoře, nejenom tzv. horní arcibiskupská konzistoř, ale především kališnická konzistoř dolní, pod kterou spadala většina domácího duchovenstva. Ta se pokusila zakázat stále se zvětšující okruží už v roce 1575 a provinilcům hrozila i pobyt ve vězení.³⁵⁾



Obr. 7: Kongregační kněz – milánský oblát sv. Ambrože ve venkovním plášti, mědirytina, ilustrace z P. Hélyot, *Histoire des Ordres monastiques, religieux et militaires et des congregations seculieres...* (VIII), Paris 1721, s. 30 (Hradec Králové, Biskupská knihovna, foto R. Martinek, 2013).

Kabáty, pláště a kožichy

Podobně jako světský pánský oděv této doby využívaly i kněžské šaty principu postupného vrstvení na sebe. Oblékání tímto způsobem podmiňovaly nejenom proměnlivé venkovní či pokojové teploty, ale samozřejmě i různé společenské či privátní příležitosti. Typologie kněžských oděvů byla natolik rozmanitá, že základní prostou kněžskou sukni (talár) z nevzorovaného vlněného sukna používalo většinou jen nejnižší duchovenstvo. Oficiální reformní dokumenty připouštěly dokonce i kratší variantu kněžských sukní v délce po kolena, určenou výhradně k cestování na koni nebo ve městech, zvláště pak v zimě či v nepříznivém počasí. Praxe však byla nepochybně rozmanitější, protože řada nižších venkovských duchovních, navzdory zákazům, používala na práci v hospodářství i obyčejných šatů. Rozmanité kabáty či kožichy zase měly chránit proti chladu při krutých zimách v podhůří nebo na horách. Varianty kněžských sukní, ušitých ze silnějších vlněných látek, oblékali obvykle i na spodní obyčejný talár a používali je v méně vytápěných částech domu.

Po celé 16. století byl *šuba* v zemích severně od Alp nejběžnějším pánským kabátcem. Po vystoupení Martina Luthera se dokonce její nošení stalo jakýmsi veřejným přihlášením se k reformaci, protože ji za svůj oděv přijali i jeho druhové a celá generace jejich žáků. Nešlo však už o běžný a poněkud těžkopádný kabát s balonovými rukávy vyložený kožešinou, ale především o její jednodušší variantu z černého sukna používanou v akademickém prostředí – tzv. *akademická šuba* (*Lutherrock*). Lutherův společník Andreas Karlstadt (†1541) jí nahradil v roce 1521 bohoslužebné roucho při slavení večere Páně v kapli witemberského hradu. Bylo by však příliš zjednodušující považovat šubu jen za typickou součást reformačního šatníku, protože ji jako praktický oděv chránící před nepřízní počasí používali prakticky všichni příslušníci intelektuálních elit a měšťanských autorit. S určitou ostražitostí hleděli na nádherné šuby německých církevních knížat a jejich poradců v Tridentu italští a španělští biskupové, jednak že jim chyběla jemnost a elegance, na kterou byli sami zvyklí, především však proto, že si je spojovali s Lutherem a jeho reformami.

Další variantou šuby byla *reverenda* (*revendte Rock*).³⁶⁾ Měla široký splývavý střih, široký šálový límec a nejčastěji i dlouhé a značně široké rukávy, jež umožňovaly navlečení na více vrstev spodního oblečení. Šila se obvykle z těžkých vlněných látek a jen zřídka kdy měla kožešinové podšíť. Od poloviny 16. století už převažovala v akademickém prostředí. Oblíbila si ji většina vzdělanců a duchovních jako praktický svrchní plášť k venkovnímu užití, v lehčích variantách i pro použití v chladných prostorách. Její střih se v průběhu let moc nezměnil, což nahrávalo konzervativnímu prostředí univerzit i kléru, které nesledovalo tak pozorně měnící se módní vlivy.³⁷⁾ Vpředu byla reverenda obvykle otevřená, někdy se dala zapnout i několika knoflíky. Existovala i varianta bez rukávů, vlastně jakási varianta prodloužené vesty.

V základním střihu dodržovaly kněžské kabátce stejnou formu jako taláry, vzhledem k silnějšímu materiálu však nepočítaly s takovým množstvím skladů, řasení a zášivek jako ony, mohly být dokonce při méně formálních příležitostech i vpředu otevřeny.³⁸⁾ Do výsledné podoby se přirozeně promítl i vliv španělského dvorského kostýmu, vycházel totiž ze stejného principu, tj. důrazu na podtržení vážnosti prostřednictvím upjaté formy dokonale zakrývající tělo. Nejtěsnější paralely jsou však hlavně v oděvu vyšších prelátů, na jejichž oděv mohly být použity nákladnější tkaniny (např. silnější damašky a řezané samety), jež však lépe držely zvonovou formu. Kněžské kabáty přelomu 16. a 17. století se svým střihem moc neodlišují od ostatních mužských kabátů, většinou však měly trochu výraznější zvonovou formu, větší délku, tmavý materiál (nejlépe samozřejmě černý) s absencí nápadnějšího zdobení.³⁹⁾

Po vzoru milánských reforem postavila přirozeně i pražská provinční synoda do středu obnovy katolického náboženství osobu faráře. Jako nejdůležitější reprezentant svého biskupa, nástupce apoštolů, ve své farnosti při péči o svěřené duše, měl mít i on podíl na správě diecéze a spolurozhodovat o její budoucnosti jako řádný člen diecézních synod s hlasovacím právem. Vnějším znamením takové důstojnosti mělo být zvláštní oděvní privilegium k užívání druhých rukávů, později zvaných *synodálie*, které byly připevněné ke spodnímu taláru.⁴⁰⁾ Šlo vlastně o druhé doplňkové zkrácené rukávy (parukávy) v celé délce předloktí, zdobené řadou knoflíčků a prýmků – vlastně variantu rukávů odvozenou z některých soudobých šlechtických kabátců (např. dolomanů). Synodalita v církvi nakonec, navzdory přání Tridentského sněmu, obnovena nebyla (další provinční synoda se např. v Praze konala až v roce 1860), u vnějšího oděvního farářského privilegia zůstalo. V druhé polovině 17. století se s ním v kněžském

šatníku sice setkáváme zřídka, v 18. století byl doménou hlavně děkanů ve významnějších městech (jejich taláry byly už často ze vzorovaných hedvábných nebo polohedvábných látek), od roku 1775 se staly synodálně automatickým privilegiem všech farářů pražských měst, doktorů teologie a významných biskupských úředníků. Nejhojněji však jich bylo užíváno jako zvláštního biskupského vyznamenání zasloužilým farářům až v 19. století.⁴¹⁾

Nezbytnou součástí každého venkovního oděvu měl být i plášť, sloužící jako přirozená ochrana nejenom proti dešti, ale i chladu. Duchovní i vyšší preláti používali širokého kruhového pláště s výrazným řasením v límcové partii (lat. *pallium / toga*, it. *mantello*), podobně jako dvorský pláštík *boemio* mohl být k tělu připevněn jednoduchým úvazkem pod bradou. Pokud však byl plášť zhotoven z kvalitnějších materiálů (např. lesklého černého tafetu), měl i nezanedbatelnou estetickou funkci, zvláště v reprezentačních prostorách, kdy byl k taláru připevněn trvale, v pase jen lehce přepásán páskem. Jeho měkké řasení pak skutečně připomínalo římskou tógu.⁴²⁾ To však bylo nižšímu kléru kategoricky zakázáno zmiňovanou pražskou synodou, která lakonicky umožňovala kněžím používat takového pláště pouze v dešti.⁴³⁾

Vlasy a vousy

Tridentský koncil, respektive na něj navazující disciplinární reformy se znovu snažily vzkřísit starobyrou církevní praxi, totiž používání viditelně přistřižených vlasů – tonzury – všemi duchovními bez rozdílu. Od pozdního středověku však tonzura ustupuje do pozadí, především proto, že narůstá význam vlastního kněžského šatu jako hlavního viditelného znamení odlišujícího kněze od ostatní společnosti. Udělování tonzury zůstalo nadále významným církevním obřadem vstupu kandidáta kněžství do klerického stavu. Četnost příkazů ukazuje, že udržování zřetelně přistřižených vlasů byla pro kněze už jen nepříjemná a nepříliš důležitá praxe. Duchovní z řad humanistů a světa znalí preláti však v 16. století dávali přednost zdánlivě nedbalé úpravě svých kštic, korespondujících s úpravami vlasů antických filozofů. Většina disciplinárních nařízení v Itálii i za Alpami koncem 16. století stále připomíná duchovním povinnost nosit viditelnou tonzuru. Pražská provinční synoda je dokonce natolik konkrétní, že zmiňuje, že její velikost nesmí být menší velikosti tolaru,⁴⁴⁾ a jedním dechem dodává, že si kněží nemají hlavu zakrývat výstředními pokrývkami, především neforemného exotického střihu, jako např. tzv. sarmátskou (frygickou) čapkou.⁴⁵⁾

Upravený vous byl po celé 16. století skutečnou korunou mužské tváře. Zvláště humanisticky orientovaní intelektuálové jím dávali najevo svůj vztah k antické kultuře a filozofii. Zcela konkrétní kreace úprav vousů silně podporovaly i mnohé archeologické nálezy v Římě, zvláště u bust filozofů.⁴⁶⁾ V roce 1576 však Karel Boromejský ve své diecézi přitvrdil, když přikázal pastýřským listem, aby si kněží oholili své pěstěné vousy.⁴⁷⁾ Jeho autorita byla velická. Na rozdíl od Španělů totiž neopustil v době morové epidemie Milano, ale sám aktivně pomáhal nakaženým. Většina jeho kněžstva skutečně shodila vousy, hlavně poté, co si i sám Karel oholil svůj „španělský“ knírek a bradku známou z jeho římského působení. Alespoň v Lombardii charakterizovala kněze bezvousá tvář, jak bylo v západní církvi obvyklé celá staletí. Na papežském dvoře v Římě se však nové disciplinární tendence z Milána nesetkaly s plným pochopením. Papež Řehoř XIII. († 1585) proto pověřil Cesare Baronia († 1607), učeného kněze z okruhu slavného Filipa Neri a pozdějšího kardinála, aby jako historik podrobně prozkoumal učení církevních Otců a stará koncilní ustanovení. List *De clericorum barbis* (1578)⁴⁸⁾ byl koncipován jako odpověď milánskému arcibiskupovi a v podstatě znamenal jakýsi kompromis mezi extrémí obou stran. Baronio se např. odkazoval na starobylý výrok církevního otce Klementa z Alexandrie, že „muž bez vousů je jako strom bez listů“.⁴⁹⁾ Kardinálové i kněží začali opouštět mohutné humanistické plnovousy ve prospěch kratší bradky a knírků. Papežům to trvalo ještě déle, vlastně až do počátku 18. století. Díky novým římským impulsům byl i Brusův nástupce v úřadu pražského arcibiskupa Martin Medek z Mohelnice († 1590) ochoten u kněží akceptovat pouze krátkou bradku, koneckonců takovou – upravenou ovšem po španělském způsobu – nosil i on sám. Razantně vystupoval proti všem možným extravagantním výstřelkům. Při vizitaci v Horšovském Týně neváhal a jednomu z přítomných farářů nechal jeho nádherný plnovous okamžitě řádně přistříhnout.⁵⁰⁾ Pražská synoda (1605) připomínala kněžím pouze, aby si – pokud si je neholí – vousy příliš pečlivě nepěstovali. Rovněž měli dbát na to, aby měli vousy nad horním rtem vždy pečlivě přistřiženy.⁵¹⁾

Vlekly konflikt třicetileté války poznamenal střední Evropu v mnoha oblastech na celá další desetiletí. Zastavila se i realizace mnoha slibně nakročených církevních reforem. Uběhlo přes šedesát let od ukončení Tridentského koncilu a uvedení jeho závěrů bylo v Čechách kvůli válečné anarchii znovu na začátku. V Praze se pokusil o nové reformy mladý arcibiskup Arnošt z Harrachu († 1667). Prošel si pečlivou formací s nezbytnou římskou zkušeností, ale záhy narazil na různé druhy překážek. Diecéze byla v katastrofálním stavu. Pro celé území rozlehlé diecéze měl k dispozici sotva 200 farářů, ale jen minimum z nich mělo řádné vzdělání a formaci. Podobně jako jeho předchůdci se snažil inspirovat příkladem milánské diecéze reformované svatým Karlem Boromejským (svatořečen 1610), jejíž publikované synodní závěry slavily úspěch v celém katolickém světě. Opakovaně se obracel dokonce přímo do Milána ve snaze získat některého z tamních duchovních, aby v reformně diecéze pomohl. Reforma však nakonec kořeny zapustila. Postupně se zrodil fenomén *venkovského faráře*, který významně zasáhl do domácí kultury nejenom v samotné době barokní, ale hlavně v pověstném „dlouhém“ 19. století. To už je však jiná kapitola.

Poznámky

- 1) Tato studie tematicky předchází autorově práci o kněžské disciplíně, která mapuje situaci v českých zemích po skončení třicetileté války až do poloviny 19. století – podrobněji viz *R. Martinek*, Portrétní galerie duchovních jako historický a ikonografický pramen k poznání kněžské disciplíny po Tridentském koncilu. Poznámky ke kněžským portrétům z diecézních sbírek, in: *P. Polehla ed.*, 350 let královéhradecké diecéze. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2015, s. 107–130.
- 2) O reformě kněžského stavu na Tridentském koncilu viz *L. Cristiani*, La Chiesa all'epoca del Concilio di Trento (1545–1563), in: *A. Galuzzi, ed.*, Storia della Chiesa XVII. Roma 1977, s. 618–622 a 645–658 (tamtéž další literatura).
- 3) Dekret o reformě ze 14. zasedání (25. 11. 1551), hlava 6, překlad Ignáce Antonína Hrdiny. – *I. A. Hrdina, ed.*, Dokumenty Tridentského koncilu. Latinský text a překlad do češtiny. Praha: Krystal OP, 2015, s. 127.
- 4) Tamtéž.
- 5) Podrobněji k vývoji vnějších znamení kněžské služby viz autora doktorská disertační práce *R. Martinek*, Stavovský oděv katolického kněžstva a jeho zobrazení ve výtvarném umění. Historie – proměny – význam, nepublikovaná doktorská disertační práce, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Praha 2013, zvl. s. 57–58 a 83–84.
- 6) *R. Martinek*, o. c. v. pozn. 5, s. 83; *M. De Santi*, L'Abito ecclesiastico. Sua valenza e storia. Ravenna: Edizioni Carismatici Francescani 2004, s. 140.
- 7) Tiskem vyšly až v roce 1569. – *A. Podlaha*, Nařízení a poučení daná kléru českému metropolitní kapitolou Pražskou roku 1555, Časopis katolického duchovenstva 1905, s. 717–721, 854–857.
- 8) Tamtéž, s. 855. Překlad A. Podlahy.
- 9) Kroniky a životuo v sepsání nejvrchnějších biskupuo v římských, jináč papežův [...], pilně a věrně sepsání z mnohých historií a kronik hodnověrných skrz doktora Roberta Barusa [= Robert Barnes]. Z latinské řeči v českou upřímně a věrně přeloženo, Norimberk 1565, s. 201v [= doplněk Ostatek kronik a životův nejvrchnějších biskupuo v římských, jenž papežové slovou, počnouc od Lucia třetího, jenž hned po Alexandrovi třetím papežem byl, až do Piusa toho jména čtvrtého, nynějšího papeže, z historikuo v křesťanských a hodnověrných pilně a věrně vybráno a sepsáno], Historický ústav Akademie věd, sign. C 10812 (dostupné z manuscriptorium.com); *Z. Winter*, Život církevní v Čechách. Kulturně-historický obraz z XV. a XVI. století. Praha 1895, s. 137.
- 10) Arcibiskup měl úspěch i u papeže, u kterého vymohl povolení tzv. laického kalicha pro celé Čechy (1564). Tento krok však už dávno neměl takovou účinnost, protože přišel příliš pozdě. Reformace už v Čechách dávno zapustila své kořeny.
- 11) Dekret o reformě ze 22. zasedání (17. 9. 1562), hlava 1, překlad Ignáce Antonína Hrdiny. – *I. A. Hrdina, ed.*, o. c. v. pozn. 3, s. 173.
- 12) *A. Podlaha*, Reformační artykule arcibiskupa Brusa z Mohelnice daná kněžstvu diocese Pražské roku 1564, Časopis katolického duchovenstva 47 (72), 1906, s. 206.
- 13) *A. Catalano*, Zápas o svědomí. Kardinál Arnošt Vojtěch z Harrachu (1598–1667) a protireformace v Čechách. Praha 2008, s. 376.
- 14) *V. A. Macourek*, Počátky katolické restaurace na Moravě za biskupa Prusinovského (1565–1572), Sborník historického kroužku XXXIII, 1932, s. 19–28, 83–87, 133–138, 199–202, XXXIV, 1933, s. 28–32, 73–74. – *B. Dudík ed.*, Statuten der Diöcese Olmütz vom Jahre 1568. Brünn 1870, s. 4–12.
- 15) *A. Podlaha*, o. c. v. pozn. 12, s. 65.
- 16) *A. Podlaha*, o. c. v. pozn. 12, s. 206 (překlad A. Podlahy).
- 17) *K. Borový*, Martin Medek z Mohelnice, arcibiskup pražský. Historicko-kritické vypsání náboženských poměrů v Čechách od roku 1581–1590. Praha 1877, s. 53.
- 18) Acta et Constitutiones Synodi Olomucensis, Anno Domini MDLXXXI die XI Novembris habitae et celebratae, Olomutii MDLXXXII [1592]. Celé třetí zasedání synody bylo věnováno kněžské disciplíně. Výslovně jsou zakázány pohoršlivé vztahy a soužití se ženami, návštěva hospod, tanečních zábav, opilectví a hraní hazardních her. Kněží se nesmí oblékat (cap. XVII) příliš světských způsobem (*saecularium morem*), výslovně jsou zakázány červené, zelené či jinak křiklavé šaty, nebo takové se světským střihem či přílišným zdobením (*saecularium pompam*). Nepřípustné bylo rovněž nošení okázalých šperků, drahocenných kožešin, zdobených bot, příliš krátkých šatů a plášťů, používání hedvábných látek a prstenů, pokud to neumožňovala církevní hodnost nebo univerzitní gradus. Zmíněn byl i zákaz nošení zbraní (cap. XVIII) a povinnost mít střízlivý dlouhý šat a kněžskou tonzuru (cap. XIX).
- 19) *J. Sedláč*, Některá zvláštní ustanovení pražské synody z roku 1605, Časopis katolického duchovenstva XXXI, 1890, s. 606–613; *F. Vacek*, Diecesní synoda pražská z roku 1605, Sborník histo-

- rického kroužku 1896, s. 25–45; *M. Raban*, Sněm české katolické církve. Obnova synodality. Praha: Vyšehrad 2000, s. 27.
- 20) *Synodus archidiocesana pragensis habita ab Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Domino Sbgneo Berka, archiepiscopo pragensi [...] nunc vero adnexis Statutis provincialibus Ernesti Archiepiscopi primi pragensis, Reimprensa Pragae in Aula Regia apud Jacobum Schweiger Archiepiscopalem Typographum MDCCCLXII [1762].*
 - 21) Uvádí ji tak např. mistrovská kniha krejčovských střihů z Tachova (jádro knihy kolem roku 1501) – *M. Šimsa*, Knihy krejčovských střihů v českých zemích v 16. až 18. století. Strážnice: Národní ústav lidové kultury 2013, s. 59; dále obdobné knihy v Innsbrucku (1544 a 1568) a Lince (16. století) rozlišují *Prarrer Rockh* a *Prelaten Rockh*, jsou stejného střihu – *K. Barich* – *M. McNealey ed.*, Drei Schnittbücher. Three Austrian Master Tailor Books of the 16th Century, Kennewick: Nadel und Faden Press 2015, s. 108 a 122.
 - 22) Jde o ustanovení 1. provinční synody z roku 1564 (*Edictum contra clericos habitum clericalem non induentes*) – *Acta ecclesiae mediolanensis* a s. Carolo cardinali s. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei archiepiscopi mediolani jussu, tomus secundus, Patavii, Typis seminarii, MDCCCLIV (1754), s. 15.
 - 23) Anglické sukno uvádí např. mistrovská kniha krejčovských střihů z Českého Krumlova (z počátku 17. století), obdobná kniha z Českých Budějovic (jádro střihů z let kolem 1630) předepisuje i sukno perpiñanské. – *M. Šimsa*, o. c. v. pozn. 21, s. 143 a 187–188.
 - 24) *F. Bonanni*, La gerarchia ecclesiastica considerata nelle vesti sagre, e civili usate da quelli: li quali la compongono: espresse, e spiegate con le imagini de ciascun grado della medesima. Roma 1720, s. 132.
 - 25) *Z. Winter*, Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy. Praha s. 553.
 - 26) *Synodus archidiocesana*, o. c. v. pozn. 20, s. 122. – Pražská synoda z roku 1605 zakazuje příliš krátký talár (tj. méně než po kolena) nejenom při úředních záležitostech, ale ani doma: „*Vestes item talaris non solum interiores, sed etiam exteriores coloris tantum nigri ac simplices, continuo induant, praesertim in civitatibus et insignioribus oppidis. In locis autem minus insignibus, breviores permittimus, dummodo saltem usque ad tibiae medium producantur. In itinere vero, quae supra genua sint, omnino vetamus.*“
 - 27) V knize mistrovských krejčovských střihů z Českých Budějovic (s jádrem střihů už z roku 1630) je uveden střih na reverendu (*Reventhe Rockh*) z anglického sukna s podšívkou z domácího sukna (šamlatu). Sukně měla být střížena společně s rukávy. Až do pasu přiléhavá kabátová silueta se od pasu rozšiřuje a má zřejmě tři obvyklé sklady (na zádech a po obou stranách) – *M. Šimsa*, o. c. v. pozn. 21, s. 187.
 - 28) Podrobněji k formování „kněžské černě“ viz *R. Martinek*, Všechny barvy církve. Barevnost křesťanského oděvu a její význam na tradici západní církve. Ostrava: Moravapress 2014, s. 73–77.
 - 29) Technologicky už sice bylo možné docílit poměrně intenzivní černi k barvení vlněných látek, ta však byla docílena koncentrovanou lázní jiných odstínů (nejčastěji z tmavě fialových nebo modrých kolorantů). Sukna v tmavých odstínech fialové, červenohnědé nebo modrofialové mohla být výrazně levnější než ta barvená na černo – *R. Martinek*, Všechny barvy církve. o. c. v. pozn. 28, s. 31–32 a 66–67.
 - 30) Náchodský farář Mikuláš Skalický (†1580) měl sice jen jednu, zato však v nepřipustné červené barvě („*rudá sukně chodící*“) – viz *Z. Winter*, o. c. v. pozn. 25, s. 553.
 - 31) *L. Trichet*, Le costume du clergé: ses origines et son évolution en France, d'après les règlements de l'Eglise. Paris 1986, s. 145.
 - 32) Tamtéž, s. 131 a 145.
 - 33) Od poloviny 18. století se ve Francii a ve střední Evropě používaly černé kněžské tabulky, fr. *rabat noir*. – Tamtéž, s. 145.
 - 34) *Synodus archidiocesana*, o. c. v. pozn. 20, s. 122: „*Camisiis ad collum, sive ad manus, non crispis et rugosis aut artificio laboratis utantur.*“
 - 35) *Z. Winter*, o. c. v. pozn. 9, s. 654–655. Zákaz zmiňuje okružní „velká jako poplužní kolečka“; farář z Dobřichovic měl „vlaskou košili a znamenité okružní“.
 - 36) Již bylo zmíněno, že v církevním prostředí se *reverenda* říkalo především *kněžské sukni*, vlastně spodnímu taláru (*vestes talaris*). Mohla mít i jednodušší střih než ostatní taláry, střih na podobnou reverendu je v mistrovské knize střihů krejčovského cechu v Českých Budějovicích z doby kolem roku 1630. Rukávy mohly být stříženy společně s vlastní reverendou, měla tak i přiléhavější podobu. Ideálním materiálem ke zhotovení mělo být tenké anglické sukno nebo domácí šamlat – *M. Šimsa*, o. c. v. pozn. 21, s. 187.
 - 37) *A. Nachtmannová*, Mezi tradicí a módou. Odívání v Čechách od renesance k baroku. Praha 2012, s. 46.
 - 38) Viz např. kněžský kabát (*Priester Rokh/Rok*) v mistrovské knize střihů krejčovského cechu v Českém Krumlově z anglického sukna s podšívkou buď z hedvábného taftu, nebo levnějšího domácího šamlatu – *M. Šimsa*, o. c. v. pozn. 21, s. 143.
 - 39) Např. kněžský kabát v mistrovské knize střihů cechu v České Kamenici z počátku 17. století nebo kabát jednoduššího střihu z Českého Krumlova ze stejné doby – *M. Šimsa*, o. c. v. pozn. 21, s. 155 a 148.
 - 40) *Synodus archidiocesana*, s. 123. „*Cum animarum curant gerentes, peculiari indumento uti debeant, ut a reliquo Clero distincti, ab omnibus tanquam populi sibi comissi partes internoscantur sancimus: ut Parochi omnes, etiam si huiusmodi munus obuendum ad certum tantummodo tempus admissi sint, vestem exteriorem usque ad talos demissam in posterum continuo induant et gesticent, quae collo apte annexa laxiores etiam manicas habeat, neque sine ea coram Nobis, Officialive nostro unquam compareant, aut in Ecclesiis quovis tempore sint.*“ *J. Sedláč*, o. c. v. pozn. 19, s. 184.
 - 41) Společně s tzv. *expositoriem canonicalem* – což je vlastně původně k taláru pevně připevnitelná pláštěnka italského původu (tzv. *pelegrina*) součást zvláštní varianty taláru pro venkovní prostředí (*zimarra*). V zaalpském prostředí měl podobu oválného límce v délce předloktí a společně se synodáliemi byl zvláštní výsadou zasloužilým duchovním – *K. Borový*, Úřední sloh církevní. Praha 1887, s. 10–11.
 - 42) Takové duchovní rád portrétoval věhlasný malíř van Dyck – portrét antverpského kanovníka Antonia de Tassis (1634) z lichtensteinských sbírek ve Vaduzu, portrét neznámého kněze s medailonem (1635) v lichtensteinských sbírkách ve Vídni (Palais Liechtenstein) nebo slavný portrét abbé Cesare Alessandra Scaglia (1634) v Národní galerii v Londýně. Nešlo však o běžné řádové kněze, ale o výše postavené duchovní.
 - 43) *Synodus archidiocesana*, o. c. v. pozn. 20, s. 122. „*Pallio nunquam utantur, nisi pluviarum occasione, vel cum iter faciunt.*“
 - 44) Tamtéž. – „*Clerici omnes, vel in sacris constituti, vel aliquod beneficium ecclesiasticum cuiusvis generis obtinentes, clericalem tonsuram, quam coronam vocant, eamque conspicuam gerant ad eam formam, quam postulat cuiuscunque ordinis ratio, sacerdotalis autem non sit minor forma taleris.*“ *J. Sedláč*, o. c. v. pozn. 19, s. 183.
 - 45) Tamtéž. – „*Sarmaticis pileis nullo modo utantur, sed eos tantum*

gestent, qui clericali modestiae et gravitati conveniant et clericum esse, qui illis utitur, indigent.“

- 46) Prvním z renesančních papežů, který si nechal narůst plnovous, byl papež Julius II. († 1513). Papež Klement VII. († 1534) si nechal narůst plnovous v závěru svého pontifikátu jako znamení smutku po hrůzném plenění Říma v roce 1527. Pro jednoho z jeho synovců – kardinála a válečníka Ippolita de Medici († 1534) – vzniklo slavné dílko Piera Valeriana Bolzaniho († 1558) oslavující mužské vousy ve světle antické filozofie a dokladů antické kultury – Joannis Pierii Valeriani apologia pro sacerdotum barbis. Cui accesserunt Musonius et hospianus de racione comae et barbae. Romae 1533.
- 47) Pastýřský list *De barba radenda* (30. 12. 1576) byl vložen do závěru 4. diecézní synody, konané v roce 1578 a následně publikován

v souborných *Acta ecclesiae mediolanensis*, viz též G. P. Giussano, *Vita di san Carlo, Prete Cardinale del Titolo di santa Prassede e Arcivescovo di Milano*. Napoli 1855, s. 376–377.

- 48) G. Calenzio ed., *La vita e gli scritti del cardinale Cesare Baronio*. Roma 1907, s. 160 (sám list je na s. 916–922).
- 49) Tamtéž, s. 916.
- 50) K. Borový, o. c. v. pozn. 17, s. 52.
- 51) *Synodus archidiocesana*, o. c. v. pozn. 20, s. 123. – „*Presbyteri autem barbam ad superiores labium ita incisam continuo habeant, ut sumentibus Christi Sanguinem nullum afferat impedimentum, atque tam ipsi, quam caeteri omnes, ab utraque parte ne nullo pacto pilos intortios, aut a mento in acutum incisos, productosue, more nutriant militari.*“

Die Reform der Kleider und die Reform der Sitten

Am Rand der Disziplin des katholischen Klerus in der nachtridentinischen Epoche

Der schleppende Konflikt des Dreißigjährigen Krieges hat Mitteleuropa in vielen Gebieten für ganze weitere Jahrzehnte gebrandmarkt. Es hat sich auch die Realisierung von vielen versprechend vorgeschrittenen Kirchenreformen eingestellt. Es sind über sechzig Jahre seit dem Tridentinischen Konzil vergangen und die Einführung seiner Schlüsse war in Böhmen Dank der Kriegsanarchie wieder am Anfang. In Praha/Prag versuchte der junge Bischof Arnošt von Harrach (†1667) neue Reformen zu realisieren. Er ist durch eine sorgfältige Formation mit der unerlässlichen römischen Erfahrung gekommen, aber früh hat er auf verschiedene Sorten der Hindernisse gestoßen. Die Diözese befand sich im katastrophalen Zustand. Für das ganze Gebiet der ausgedehnten Diözese hat er zur Disposition kaum 200 Pfarrer, aber nur ein Minimum von ihnen hat eine richtige Bildung und Formation gehabt. Ähnlich wie seine Vorläufer war er bemüht sich von dem Beispiel der Mailänder Diözese zu inspirieren, die von dem heiligen Karl Borromäus (heiliggesprochen 1610) reformiert wurde, deren publizierten Synode-Abschlüsse den Erfolg in der ganzen katholischen Welt gefeiert haben. Er hat sich wiederholt sogar direkt nach Mailand gewendet, in der Bemühung irgendeinen von dortigen Geistlichen zu erwerben, damit er in der Reform der Diözese geholfen hat. Die Reform hat aber zum Schluss keine Wurzel geschlagen. Es wurde nach und nach ein Phänomen des ländlichen Pfarrers geboren, das in die heimatliche Kultur nicht nur in der barocken Zeit selbst, sondern auch hauptsächlich in der berühmten „langen“ 19. Jahrhundert eingegriffen hat.

Od banyanu po župan

Lenka Vaňková



Obr. 1: Siegmund von Herberstein, 1818 podle originálu z roku 1526 (NPÚ ÚPS v Kroměříži, zámek Rájec nad Svitavou).

látky, případně zemí odkud oděv teoreticky pocházel, nebo odkazují na místní tradici. Všechny však znamenaly jedno – domácí plášť, který byl silně ovlivněn mimoevropskou módou a nepopíratelně i východoevropskou tradicí uherských, polských a ruských plášťů. (obr. 1)

V odborné literatuře se o těchto domácích pláštích začalo psát až v druhé polovině 20. století. V 60. letech vyšel článek Evy Nienhold *Der Schlafrock*,⁵⁾ kde se termín *banyan* ještě neobjevil, ale v roce 1972 jej ve svém článku v časopise *Costume* již Margaret H. Swain⁶⁾ zmiňuje. V poslední době se objevily články zveřejněné pouze na internetu. Převážně se jedná o výstupy různých badatelských projektů. K nejvýznamnějším patří příspěvek Moiry Thunder, *An investigation into Masculinities and Nightgowns in Britain, 1659–1763*,⁷⁾ kde je shrnuta základní literatura k problematice domácího pláště – *banyanu*.

Orientální oděv a materiály ovlivňovaly evropskou módu velmi nenápadně již během antiky a středověku.⁸⁾ Byly to hlavně luxusní hedvábné látky, které se staly pomyslným symbolem společenského postavení. Nejen vy-

V posledních letech se stále více obrací pozornost laické i odborné veřejnosti na mimoevropské vlivy a jejich reflexi v evropském módě. V roce 2013 uspořádalo *Metropolitan Museum of Art* v New Yorku výstavu *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*.¹⁾ Součástí doprovodného programu byla i konference, kde byl nastíněn proces interakce mezi Východem a Západem v raném novověku. Pozornost byla věnována nejen obchodu s textiliemi, ale také módě a jednotlivým typům oděvů. V roce 2010 byl zahájen mezinárodní výzkumný projekt *Fashioning the Early Modern: Creativity and Innovation in Europe, 1500–1800*.²⁾ Na stejnojmenné konferenci v Londýně byly v roce 2012 prezentovány veřejnosti některé výstupy.³⁾ Ve *Victoria and Albert Museum* v Londýně se pak v roce 2015 konala výstava *The Fabric of India*,⁴⁾ kde bylo detailně představeno indické textilní umění a jeho vliv na evropskou kulturu. Všechny tyto akce spojoval mimo jiné jeden drobný prvek tzv. *banyan*.

Banyan je českému prostředí neznámý termín pocházející z anglosaského jazykového prostředí. Ve formě *banyan* nebo *banjan* se objevil v angličtině již v 16. století. V následujícím století tak již byl nazýván pohodlný domácí plášť, jež se stal pomyslným symbolem 18. století. Název *banyan* byl i v angličtině 17. století užíván poměrně zřídka a v dobových pramenech narážíme hlavně na termín *indian* nebo *night gown*. Většina evropských jazyků si v 17. a 18. století uchovávala pro domácí volný oděv vlastní regionální názvy. Některé se váží na účel, jiné jsou ovlivněny původem

soká cena, ale také poměrně složitá údržba hedvábných materiálů komplikovala jejich běžné každodenní užívání. Šaty z tohoto materiálu nosila opravdu jen nobilita světského i duchovního světa. Přesun hedvábného materiálu z Asie probíhal po tzv. Hedvábné stezce.⁹⁾ Dobyť Cařihradu v roce 1453 znamenalo pro Evropu jistě komplikace v obchodu po souši, ale cesta zboží se nezastavila. Obchodní cesty se pouze přesunuly více na jih na území dnešní Sýrie. Centry se stala města jako Aleppo nebo Damašek, odtud se pak přes Benátky dostávaly látky dál do Evropy.¹⁰⁾ Zámorské objevy nabídky již v 15. století námořní alternativu a znamenaly počátek výrazného zvýšení přísunu orientálního zboží do Evropy.¹¹⁾ Nejednalo se jen o tolik zmiňované koření, kávu, čaj nebo vzácná dřeva, ale ve velké míře také o luxusní textilie, méně pak o hotové oděvy. Již v roce 1494 se dohodli Španělé a Portugalci tzv. Tordesillaskou smlouvou na rozdělení sfér vlivu ve světě. Právě proto hráli zpočátku v Indii a Japonsku hlavní roli Portugalci. Později přebrali trh Angličané a Holanďané, kteří smlouvu z Tordesillas stejně nikdy neuznali. Zde je nutné upozornit na úlohu Východoindických společností, které zprostředkovávaly kontakt s Indií, Čínou i Japonskem a časem si na některé regiony vybudovaly monopol. Velmi často se tak dělo i za použití násilí a Portugalci byli tvrdě vytlačováni z pozic vydobytých v 16. století.¹²⁾ Zahraniční obchod byl tedy najednou v průběhu 17. století plně v režii nových institucí – akciových společností: anglické Východoindické společnosti, založené v roce 1600, a holandské Východoindické společnosti, která vznikla v roce 1602.¹³⁾ Koloběh zboží byl velmi složitý a každá země měla specifické požadavky. Mezi žádané komodity patřilo surové hedvábí. Do Indie se vozilo z Íránu, kvalitnější čínské bylo v Japonsku doslova vyvažováno stříbrem. Do Evropy se tak ve velkém dostávaly nejen hedvábné látky z Persie, ale také z Číny a Japonska, z Indie pak bavlněná kalika a tištěné a malované chintzy.

Je zajímavé tyto nové vlivy sledovat na něčem tak prostém, jako je domácí oděv. Zatímco v 16. století byla tato část garderoby něčím čistě soukromým, v průběhu 17. století nabývala na významu a stala se dokonce symbolem určitého postavení ve společnosti. Na portrétech i v inventářích se během 17. století začaly objevovat volné pláště, které v různých koutech Evropy dostaly odlišná jména. Pohodlný volný oděv orientálního vzhledu byl lákavou změnou oproti vypasovanému kabátci či těsnému živůtku, které patřily k předepsanému módnímu oděvu.¹⁴⁾

Angličané již na počátku 16. století operovali s termínem *banyan*, který měl být názvem pro hinduistického obchodníka a jeho oděv.¹⁵⁾ V poslední době se však objevil názor, že tento termín použili jako první již Portugalci a jedná se o zkomoleninu a špatnou interpretaci několika slov z perštiny a hindštiny.¹⁶⁾ Později se v 17. století objevil jednoduše *nightgown* a termín *indian gown*. Ten třeba použil Angličan Samuel Pepys ve svém deníku v roce 1666, když popisuje, jak se nechával portrétovat: „...k Halesovi, a tam jsem seděl téměř až do setmění, zatím pracoval na mém plášti, který jsem si zapůjčil (pronajal) k portrétování, Indian gowne...“.¹⁷⁾ Tento Pepysův portrét od Johna Haylse se dodnes dochoval v *National Portrait Gallery* v Londýně. Zachycuje muže v alonžové nepudrované paruce, který je oblečený do medově hnědého hedvábného domácího pláště, v levé ruce drží notový zápis své skladby *Beauty retire*.

Nizozemský název *japonsche rock* či *japonse rok* souvisí s japonskými vlivy, které se projevily v Evropě již v první polovině 17. století. V roce 1603 Iejasu Tokugawa ustavil šógunát Tokugawa.¹⁸⁾ Na jedné straně tímto aktem došlo ke stabilizaci země, na druhé byla zahájena cesta k izolaci Japonska. V roce 1614 byl vydán edikt o vykázaní křesťanů, v roce 1639 zakázán vstup na území Japonska a v roce 1641 byli ze země vykázaní všichni cizinci. Výjimkou zůstali nizozemští obchodníci na umělém ostrůvku Dedžima u Nagasaki. Byli to téměř výhradně Nizozemci, kteří až do roku 1868, kdy došlo ke znovuotevření Japonska, obstarávali zahraniční obchod. Již na počátku 17. století se do Evropy jako dary dostávají první samurajské zbroje a kimona.¹⁹⁾ Vrcholní představitelé Východoindické společnosti dostávali od šóguna každý rok luxusní hedvábné kimono prezentované na lakovaném tácu.²⁰⁾ Právě klasický střih kimona do písmene T se stal základním tvarem, který *banyany* měly.²¹⁾

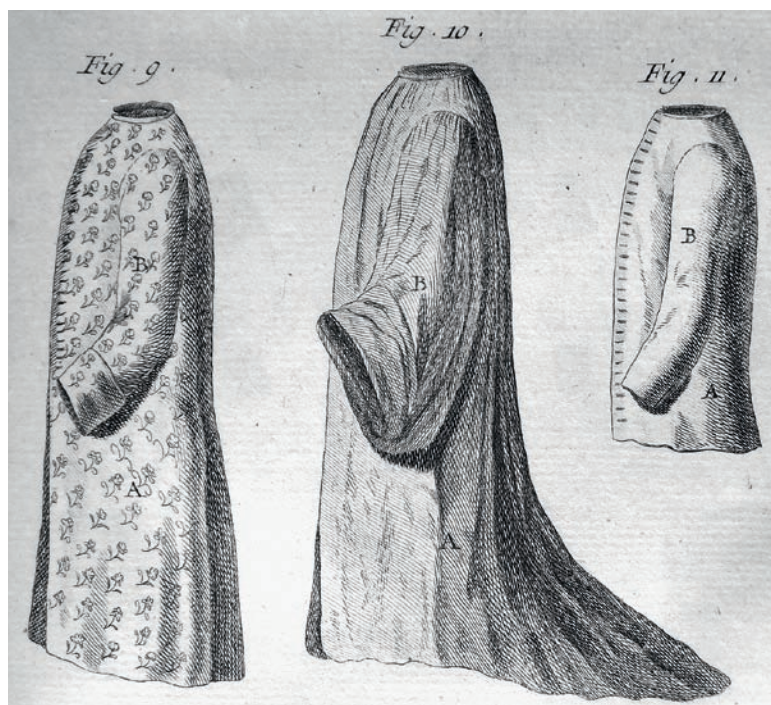
Ve francouzštině se setkáme s pojmenováním *robe de chambre* nebo *robe d'Armenien*. Důvodem pro druhý termín byli arménští obchodníci, kteří dováželi z Persie luxusní orientální látky i hotové pláště.²²⁾ Také první veřejná kavárna v Paříži byla provozována Arménem Harouthiounem, který se schovával za přezdívku Pascal. Jít k Arménům znamenalo jít na kávu. Později byla obsluha v pařížských kavárnách dokonce oblečena *en Arménien*, tedy do volných arménských kaftanů – *banyanů*,²³⁾ které doplňovaly arménské čepce s kožešinovým lemem.

V německy mluvících zemích, kam můžeme zařadit i české země, se hlavně v inventářích 17. století setkáváme s pojmy *Schlafröck*, *Nachtröck* nebo *Schlafpelz*. Nienholdt²⁴⁾ jako jedna z prvních již v roce 1967 upozornila na tyto Orientem ovlivněné pláště, které zapojuje do evropské tradice vycházející z francouzského *houppelande*. Vykazovaly také jistou podobnost s typicky středoevropskou *šubou*, pláštěm, který byl v Čechách nošen od husitských válek až do počátku 17. století. V českých inventářích najdeme podle Nachtmannové²⁵⁾ termín *šlopfelz* či *Schlafbelz*, které sloužily k oblečení mimo lože. K roku 1711 poprvé dokládá *Schlafröck*. Také otevírá téma *županů*. Zde se však *župany* z českých inventářů mírně rozcházejí s tím, jak jsou chápány v polském prostředí. Je naprosto jasné, že ve středoevropském prostředí musely tradiční polské oděvy jako *ferezja*, *delia* a *župan* ovlivnit vzhled domácího pláště. Všechny tyto tři druhy oděvu již vznikly pod jistým orientálním vlivem. *Ferezja*²⁶⁾ byl dlouhý plášť bez přepásání, podšíváný sobolem nebo liškou, v 17. století šitý převážně z červeného materiálu tureckého nebo perského původu. *Delia*²⁷⁾ byl plášť se širokými rukávy a s výrazným kožešinovým límcem. *Župan*²⁸⁾ je v polské literatuře popisován jako dlouhý plášť po kotníky, s úzkými rukávy, přepásáním nebo knoflíky. *Župan* byl spodní oděv, proto se nepodšíval kožešinou. Kam tedy zařadit „*župan plátěnej podšitéj beraninou*“ z českého inventáře z roku 1619²⁹⁾ a jemu podobné? Terminologie, která je v 17. století velmi volná, nám otevírá jistou možnost, že se jednalo o jistou formu luxusního domácího pláště podšitého kožešinou, který stál mezi *šlopfelzem* a *županem*. Další pochybnosti může vyvolat zpráva, že pro spodní jednoduché kimono se používal termín *džubán*, které je velmi blízké *županu*.³⁰⁾ Zajímavým zdrojem zpráv z dobových inventářů jsou sondy do života hrabat z Vrbna a Bruntálu, tak jak je zveřejňuje Petra Mašitová ve sborníku bruntálského muzea. V pozůstalostním inventáři Jiřího Štefana, hraběte z Vrbna a Bruntálu,³¹⁾ se objevují „*dvě noční kamisole červené s černými knoflíky, též pár takových spodků*“ a noční čepice „*perlové barvy bavlnou podšitá*“. Na jiném místě tohoto soupisu zmiňuje spací kožich „*z duhové barvy atlasu, vůkol rozličných barev s franclemi, bavlnou, a blankytné barvy tykytou podšitý Schlafpeltz*“. V pozůstalostním inventáři Marie Alžběty Kinské,³²⁾ manželky Jiřího Štefana z Vrbna a Bruntálu, je v roce 1676 popsán pohodlný domácí oděv „*Schlaffpeltz fraucymerský z fialové barvy zlato modro květovaného brokátu, bílými králíky podšitý*“. V inventáři Anny Heleny Petronely Oderské z Lidéřova, rozené hraběnky z Vrbna a Bruntálu, datovaném rokem 1698, je zapsán plášť „*prokátový fialové a zlaté barvy hedbávnými květy Schlafpelz též prokátém futrovaný*“.³³⁾ Tyto inventáře ukazují, že již v druhé polovině 17. století byly tyto domácí pláště rozšířeny i u nás a portréty z tohoto období to jen potvrzují. K nejznámějším patří portrét Norberta Leopolda Libsteinského z Kolowrat³⁴⁾ z roku 1684 od Jodocuse Verbeecka nebo portrét mladičkého Maxmiliána Oldřicha Kounice³⁵⁾ od Jakoba Ferdinanda Voeta z roku 1698 (obr. 2). Z počátku 18. století můžeme zmínit portrét malíře miniatur Karla Bruniho od Jan Kupeckého datovaný 1709, který vlastní Národní galerie v Praze.



Obr. 2: Jakob Ferdinand Voet, Maxmilián Oldřich Kounice, 1698, olej na plátně (mobiliární fond zámku Slavkov).

„*župan plátěnej podšitéj beraninou*“ z českého inventáře z roku 1619²⁹⁾ a jemu podobné? Terminologie, která je v 17. století velmi volná, nám otevírá jistou možnost, že se jednalo o jistou formu luxusního domácího pláště podšitého kožešinou, který stál mezi *šlopfelzem* a *županem*. Další pochybnosti může vyvolat zpráva, že pro spodní jednoduché kimono se používal termín *džubán*, které je velmi blízké *županu*.³⁰⁾ Zajímavým zdrojem zpráv z dobových inventářů jsou sondy do života hrabat z Vrbna a Bruntálu, tak jak je zveřejňuje Petra Mašitová ve sborníku bruntálského muzea. V pozůstalostním inventáři Jiřího Štefana, hraběte z Vrbna a Bruntálu,³¹⁾ se objevují „*dvě noční kamisole červené s černými knoflíky, též pár takových spodků*“ a noční čepice „*perlové barvy bavlnou podšitá*“. Na jiném místě tohoto soupisu zmiňuje spací kožich „*z duhové barvy atlasu, vůkol rozličných barev s franclemi, bavlnou, a blankytné barvy tykytou podšitý Schlafpeltz*“. V pozůstalostním inventáři Marie Alžběty Kinské,³²⁾ manželky Jiřího Štefana z Vrbna a Bruntálu, je v roce 1676 popsán pohodlný domácí oděv „*Schlaffpeltz fraucymerský z fialové barvy zlato modro květovaného brokátu, bílými králíky podšitý*“. V inventáři Anny Heleny Petronely Oderské z Lidéřova, rozené hraběnky z Vrbna a Bruntálu, datovaném rokem 1698, je zapsán plášť „*prokátový fialové a zlaté barvy hedbávnými květy Schlafpelz též prokátém futrovaný*“.³³⁾ Tyto inventáře ukazují, že již v druhé polovině 17. století byly tyto domácí pláště rozšířeny i u nás a portréty z tohoto období to jen potvrzují. K nejznámějším patří portrét Norberta Leopolda Libsteinského z Kolowrat³⁴⁾ z roku 1684 od Jodocuse Verbeecka nebo portrét mladičkého Maxmiliána Oldřicha Kounice³⁵⁾ od Jakoba Ferdinanda Voeta z roku 1698 (obr. 2). Z počátku 18. století můžeme zmínit portrét malíře miniatur Karla Bruniho od Jan Kupeckého datovaný 1709, který vlastní Národní galerie v Praze.



Obr. 3: Robe de chambre, Plate V., fig. 9 a 10, D. Diderot, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts liberaux et les arts mécaniques, avec leur explication*. Paris 1769 (NPÚ ŮPS v Kroměříži, zámek Rájec nad Svitavou).

tímto neuzavřel. Během třicetileté války muselo být toto roucho nebo nepoužitý zbytek textilie ukořistěn v Praze a ve 20. století byl identifikován jako antependium v kostele v Mariefredu ve Švédsku.⁴⁰⁾

Co se týká materiálu, je většina dochovaných banyanů ušita z hedvábného brokátu nebo tištěné a malované bavlny – chintzu. Hlavním dodavatelem tištěné bavlny do Evropy a Ameriky byla Indie.⁴¹⁾ Oblasti jako Rajasthan, Gujarat či Koromandelské pobřeží zásobovaly západní trh látkami s atraktivními drobnými květinovými vzory. Zatímco indický trh žádal tmavý podklad tisku (červený, modrý nebo žlutý), Evropa dávala přednost světlému podkladu s kontrastním tiskem. Na počátku 17. století se vozilo do Bengálska z Íránu surové hedvábí na zpracování, ale Evropa si žádala vyšší kvalitu, proto upřednostňovala čínské hedvábné látky. V praxi to vypadalo tak, že se do Evropy dovezla metráž a zde se zpracovávala do finální podoby.⁴²⁾

Střihově můžeme pláště po zjednodušení rozdělit do dvou skupin.⁴³⁾ První vychází ze střihu kimona a má tvar písmene „T“. Volný plášť byl bez zapínání a rukávy byly velmi široké. Druhá skupina více připomíná těsnější kabát, má zapínání na knoflíky nebo na očka a užší rukávy. Právě druhý typ se více rozšířil v druhé polovině 18. století.

V českém regionu se žádný domácí střih na banyan nebo domácí plášť nedochoval. Martin Šimša však ve své knize *Knihy krejčovských střihů v českých zemích v 16. až 18. století*⁴⁴⁾ upozornil na střihy z poloviny 18. století, které jsou svou formou velmi blízké banyanu. *Knihy střihů cechu krejčích z Českých Budějovic* z roku 1755 obsahuje střih č. 126 N. 9. *Revente Rockh* a 130 N. 16 *Hussag (Hußag)*. Reverenda střihově velmi připomíná banyan, a to i formou rukávu s rozšířením. Zmíněná hazuka byla šitá z atlasu, podšitá plátným šátrém či sukrem a prezentovaná jako kabát k domácímu nošení. Ačkoliv se jistě jednalo o střihy starší a primárně na jiný typ oděvu, mohly v době posledního opisu v roce 1755 sloužit jako předloha pro domácí oděv. V 18. století se mnoho návrhů a střihů objevilo v encyklopedické literatuře spojené s Denisem Diderotem a jejich obrazových dodatcích.⁴⁵⁾ (obr. 3)

Banyan se v druhé polovině 17. století stal luxusním domácím oděvem. Často byl doplněn domácím čepcem ze stejného materiálu. V pramenech i fyzicky jsou doloženy soupravy s vestou nebo pantoflemi. Čepec hrál dů-

Pokud budeme pátrat po původu banyanu, narazíme kromě již zmíněných kimona a oděvu indických obchodníků také na tradiční mughálský oděv *jama*.³⁶⁾ Delší přepásaný plášť, který se od pasu rozevíral do široké suknice. Dalším neopominutelným zdrojem byly turecké *kaftany*³⁷⁾ a *dolomany*, které byly v Evropě velmi populární již v 16. století. Mísení různých vlivů v oblasti střední Evropy můžeme dokumentovat na konkrétním příkladu. Je nutné zmínit diplomatická jednání císaře Rudolfa II. s perským dvorem kolem roku 1600, která znamenala posílení politických i uměleckých vazeb mezi oběma regiony. Poselstva kromě politických úkolů předávala také množství darů. Jedním z nich byla pravděpodobně i luxusní turecká látka s motivem pavích per.³⁸⁾ Uherský oděv krále Matyáše na portrétu od Hanse von Aachen³⁹⁾ byl ušit právě z této látky. Osud této textilie se však



Obr. 5: Johann Jacob Haid, Zatrpklý stařec, kolem 1750, mezzotinta (NPÚ ÚPS v Praze, zámek Kynžvart)

Obr. 4: Johann Jakob Haid, Christian Ludwig von Löwenstern, 1740, mezzotinta (NPÚ ÚPS v Kroměříži, zámek Hradec nad Moravicí)

ležitou roli hlavně pro muže. Móda rozměrných paruk znamenala pro mnoho mužů odstranění vlastních vlasů. Paruka byla velmi nákladná a doma se odkládala. Aby nebyla mužům zima, nosili luxusní čepce. Předlohou se staly původní renesanční spací čepce. Byly konstruovány ze šesti sférických trojúhelníků, často je doplňoval vyšívaný nebo krajkový lem. Ve Francii se po roce 1686 objevily tzv. *siamské čepce* nebo již zmíněné arménské čapky s kožešinou. Na mnoha portrétech je *banyan* doplněn jakýmsi stylizovaným turbanem (obr. 4). Zprvu byl *banyan* chápán jako domácí oděv nošený mimo lože, případně v době nemoci (obr. 5). V průběhu 17. století došlo k posunu a tyto pláště reprezentovaly dobré společenské postavení svého nositele, jeho vzdělanost a majetek. Objevoval se na portrétech šlechticů, umělců, vědců i politiků. Na konci 18. století byl v Londýně dokonce nošen na veřejnosti.⁴⁶⁾ V 19. století měl již moderní formu dnešního županu, byl znovu chápán jako oděv do interiéru a šil se z mnoha různorodých materiálů. (obr. 6)

Banyan bývá většinou spojován s mužskou módou,⁴⁷⁾ ale existuje mnoho písemných i obrazových důkazů, že byl oblékán také ženami. V Anglii již v 60. letech 17. století píše Samuel Pepys na několika místech ve svém deníku o své manželce a jejím vztahu k tzv. *indian gown*.⁴⁸⁾ Londýnské *Victoria and Albert Museum* uchovává ve svých sbírkách panenku tzv. Lady Clapham,⁴⁹⁾ datovanou 1690–1700, která je vybavena šatníkem, jehož součástí je i žlutý hedvábný banyan. Tento poměrně raný příklad ženského banyanu potvrzuje, že se nejednalo o čistě mužskou záležitost, jak se snaží někteří autoři dokázat.⁵⁰⁾ Kromě oficiálních obchodních zpráv se zachovalo také velké množství deníků nebo cestovních památníků, ve kterých se často objevovala i zobrazení. Zvláštní místo zaujímá soubor



Obr. 6: Johann Grundbaum, Hra v šachy, 1803, akvarel (NPÚ ÚPS v Praze, zámek Veltrusy).

fiktivní korespondence Mary Wortley Montague z počátku 18. století, jehož výběr vyšel překvapivě v českém překladu jako *Dojmy evropské a turecké* v Praze v roce 1909. Lady Montague zde velmi barvitě líčí oděv tureckých dam a své dojmy, když takovýto oděv sama oblékla.⁵¹⁾ Ačkoliv sama *banyan* nepopisuje, je zde velká pravděpodobnost, že si jej po svém návratu zpět do Anglie pořídila.

Ve světových muzeích se dochovalo poměrně velké množství *banyanů* i čepců. K nejvýznamnějším kolekcím patří ty v londýnském *Victoria and Albert Museum*, *Metropolitan Museum of Art* v New Yorku nebo *Rijksmuseum* v Amsterdamu. Na českém území se žádný z takovýchto pláštů

nedochoval. Jedním z důvodů může být velká šetrnost a tradice recyklace látek. Běžně byly rozměrné dámské róby přešívány na kasule a jiný liturgický textil. Dokonce i císařovna Marie Terezie, která tuto praxi později ukončila, nechala po smrti svého manžela Františka Štěpána přešít jeho *banyany* na dvě kasule, z nichž se minimálně jedna dodnes dochovala.⁵²⁾ Po přednesení příspěvku na konferenci mne oslovila paní Dana Fagová, restaurátorka Národního muzea v Praze, která mne upozornila na jeden předmět ze sbírek muzea – maškarní čepec.⁵³⁾ V roce 1903 byl zakoupen v obchodě pana Kasíka za 5,- korun a více než 100 let považován za součást maškarního kostýmu. Tento překrásný hedvábný bohatě vyšíváný čepec z 18. století není ničím jiným než pravým banyanovým čepcem. V současné době probíhá technologický průzkum, který snad přinese nové informace o jeho původu.

Banyany se v současné době těší velké oblibě sběratelů. V posledních 15 letech se jich v prestižních aukčních domech jako je Christie's objevilo několik desítek a mnohé byly vydraženy za statisícové částky.

Na problematiku geneze jednoho typu oděvu lze pohlížet z mnoha úhlů. Základní tvarová typologie a etymologie pojmenování, původ materiálu nebo jeho šíření ve společnosti mohou být základními vodítky. Komplikovaná situace nastává v momentě, když je do obchodu přimíchána politika. Tzv. *banyan* z dnešního úhlu pohledu zahrnuje několik typů oděvů, které vznikly pod vlivem nejen orientálního oděvu, ale také silnou regionální tradicí. Do jisté míry se zde podepsaly i klimatické podmínky, které v 17. století v Evropě panovaly. V 18. století se *banyan* stal na jedné straně symbolem vzdělaného a dobře společensky postaveného muže, na druhé zase bohémsky založeného umělce či vědce. Figurka Lady Clapham ze sbírek Victoria and Albert museum v Londýně dokazuje, že již na konci 17. století patřil *banyan* také do běžného dámského šatníku. Ačkoliv tento domácí plášť dostal v Evropě různá jména, stal se předchůdcem něčeho tak obyčejného, jako je župan. Pláště, který každý z nás vlastní a ač jeho účel je sice dnes spojován spíše s koupelí, byl kdysi luxusním kouskem šatníku, ve kterém stálo za to se nechat portrétovat. Ačkoliv se v českých sbírkách žádný *banyan* nedochoval, bohatý ikonografický materiál a inventáře svědčí o tom, že se jednalo o velmi oblíbený kousek oděvu.

Poznámky

- 1) <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/interwoven-globe> staženo 10. 9. 2015; na této stránce naleznete odkazy na jednotlivé přednášky <http://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=Interwoven%20Globe%20Symposium&page=1&searchFacet=MetMedia> staženo 10. 9. 2015.
- 2) Celý projekt byl financován z HERA (Humanities in Research Area) a probíhal v letech 2010–2013. Webové stránky jsou stále přístupné a obsahují velmi zajímavé informace.
- 3) Victoria and Albert Museum, Londýn, 14.–15. září 2012. Na konferenci byla také otevřena diskuze o banyanech.
- 4) Od 3. 10. 2015 do 10. 1. 2016 bylo v Londýně představeno to nejlepší z indické textilní produkce <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/the-fabric-of-india/nature-and-making/> staženo 21. 12. 2015
- 5) E. Nienholdt, *Der Schlafrock, Waffen und Kostümkunde*, 2, 1967, s. 105–116.
- 6) M. H. Swain, *Nightgown into Dressing Gown A Study of Mens' Nightgowns Eighteenth Century*, *Costume* 6, 1, 1972, s. 10–21; Ve stejném časopise se v roce 1977 také objevil první rozbor jednoho konkrétního Banyanu: N. E. A. Tarrant, *Lord Sheffield's Banyan*, *Costume* 11, 1977, s. 92–97.
- 7) M. Thunder, *An investigation into Masculinities and Nightgowns in Britain, 1659–1763* <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/wordpress/wp-content/uploads/2012/02/Banyans-21.pdf> staženo 18. 9. 2015.
- 8) Nejstarší doklady obchodu s textilem z Asie a Blízkého východu lze vystopovat ve 4. století př.n.l.: A. Geczy, *Fashion and Orientalism: Dress, Textiles and Culture from the 17th to the 21st Century*, London – New York: Bloomsbury Academic 2013, s. 17–18; Ve 14. století se stala evropským centrem hedvábnické textilní výroby Itálie a její produkty mohly konkurovat byzantským a asijským hedvábným látkám, podobně jako španělská produkce. Od 17. století rostl význam francouzského Lyonu a od konce 17. století také produkce londýnského Spitalfields.: M. Zeminová, *Barokní textilie ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (kat. výst.), Praha: Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1974, s. 7.
- 9) Nejednalo se pouze o jednu cestu, ale o několik po souši i po moři. Vše se podřízovalo dobovým politickým podmínkám a ekonomickým zájmům.
- 10) A. Geczy, o. c. v pozn. 8, s. 21.
- 11) Portugalci již v letech 1513–14 navazují obchodní jednání s Čínou.
- 12) Španělé i Portugalci v 17. století stále v Asii obchodují, ale byli více chápáni jako misionáři, což jim v některých zemích zkomplikovalo vztahy s místními vládci. Portugalci tak v 17. století v Japonsku tvrdě narazili a nejeden to zaplatil svým životem. K. Staněk, *Soupeření Portugalců a Nizozemců o monopol obchodu s kořením, 1601–1669*, *Historický obzor*. Časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie. 22, č. 7–8, 2011, s. 146–155.
- 13) M. Wanner, *Cesty anglických kupců do Ruska a Persie. Historický obzor. Časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie*. 3, č. 9, 1992, s. 250–255; M. Wanner, *Říše koření, kalika a čaje. Dvě století Nizozemské východoindické společnosti. Historický obzor. Časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie*. 13, č. 11–12, 2002, s. 242–253; Kromě těchto dvou nejvýznamnějších zemí si své společnosti pro obchod s Indii vytvořily i další evropské země – Francie, Dánsko a další.
- 14) Nebyl ovšem jediným typem oděvu, který vtrhl do evropského šatníku. Z perské módy se v 60. letech 17. století do Evropy dosta-
- la dlouhá vesta, která se nosila pod justacorps a někdy i pod banyanem.
- 15) B. Lemire, *Fashioning Global Trade: Indian Textiles, Gender Meanings and European Consumers, 1500–1800*, in: G. Riello – T. Roy ed., *How India Clothed the World*. Leiden – Boston: Brill 2009, s. 365–389; M. Thunder, o. c. v pozn. 7, s. 3.
- 16) R. Das, *Banyans: A Sub continental Connection*, nestr. https://www.academia.edu/6667442/Banyans_A_Sub_continental_Connection staženo 22. 12. 2015
- 17) „to Hales's, and there sat till almost quite dark upon working my gowne, which I hired to be drawn in; an Indian gowne“. Více na <http://www.pepysdiary.com/> Po zadání slova gown do vyhledávače se zobrazí všechny odkazy na toto slovo v deníku; Henry B. Wheatley (ed.), *The Diary of Samuel Pepys*. London 1893.
- 18) Ke složitým dějinám Japonska E. O. Reischauer – A. M. Craig, *Dějiny Japonska*. Praha 2009; R. Hendnotes
- 19) Zde se nesmazatelně zapsal anglický námořník William Adams (24. 9. 1564–16. 5. 1620), který získal na šógunově dvoře výsadní postavení a podílel se na zaslání dvou samurajských zbrojí anglickému králi Jakubovi v roce 1613. Více k tomuto tématu. G. Milton, *Samurai William. The Adventurer Who Unlocked Japan*. London: Hodder & Stoughton 2002; české vydání je výrazně zkráceno o ochuzeno o poznámkový aparát: G. Milton, *Na dvoře japonského vládce. Dobrodružství prvních Evropanů v ostrovních říši*. Praha 2003.
- 20) M. Thunder, o. c. v pozn. 7, s. 2; A. Geczy, o. c. v pozn. 8, s. 51; M. Thunder, *Object in focus: Man's banyan* <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/object-in-focus/mans-banyan/> staženo 18. 9. 2015.
- 21) V. Winkelhöferová, *Dějiny odívání: Japonsko*. Praha: Lidové noviny 1999. Je překvapivé, že jediná česky psaná literatura k japonskému oděvu vůbec tyto vlivy nezmiňuje.
- 22) B. Lemire, o. c. v pozn. 15, s. 373.
- 23) J. Dejean, *Noc, kdy se zrodilo šampaňské*. Praha 2006, s. 125–136.
- 24) E. Nienholdt, o. c. v pozn. 5, s. s. 105–116.
- 25) A. Nachtmannová, *Mezi tradicí a módou. Odívání v Čechách od renesance k baroku*. Praha 2012, s. 80–85.
- 26) A. Banach – E. Banach, *Slownik mody*. Warszawa 1962, s. 83; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorow*. Wroclaw 1968, s. 865.
- 27) A. Banach – E. Banach, o. c. v pozn. 26, s. 64; M. Gutkowska-Rychlewska, o. c. v pozn. 26, s. 864.
- 28) A. Banach – E. Banach, o. c. v pozn. 26, s. 295–296; M. Gutkowska-Rychlewska, o. c. v pozn. 26, s. 876; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wroclaw 1979, s. 78–89.
- 29) A. Nachtmannová, o. c. v pozn. 25, s. 85.
- 30) V. Winkelhöferová, o. c. v pozn. 21, s. 121. Do češtiny se slovo župan dostává z francouzštiny, avšak základ slova je nutné hledat v arabském džubba.
- 31) P. Mašitová, *Sonda do každodennosti barokního kavalíra. Pozůstalostní inventář Jiřího Štefana, hraběte z Vrbna a Bruntálu*. In: *Sborník bruntálského muzea, Bruntál: Muzeum v Bruntále 2003*, s. 56–75.
- 32) P. Mašitová, *Manželka Jiřího Štefana, hraběte z Vrbna a Bruntálu, ve světle pozůstalostních inventářů*. In: *Sborník bruntálského muzea, Bruntál: Muzeum v Bruntále 2004*, s. 43–48.
- 33) P. Mašitová, *Ještě jednou ke každodennosti hraběcí rodiny Bruntálských z Vrbna. Pozůstalostní inventář Anny Heleny Petroneily Oderské z Lidéřova, rozené hraběnky z Vrbna a Bruntálu*. In:

- Sborník bruntálského muzea, Bruntál: Muzeum v Bruntále 2005, s. 12–18.
- 34) *Jodocus Verbeeck*, Norbert Leopold Libsteinský z Kolowrat, 1684, Kolowratská sbírka, zámek Rychnov nad Kněžnou.
 - 35) *Jakob Ferdinand Voet*, Maxmilián Oldřich Kounic, 1698, mobiliární fond zámku Slavkov.
 - 36) *R. Das*, o. c. v pozn. 16. Existuje mnoho variant a typů oděvu Jama, například chakdar jama nebo akbari jama.
 - 37) *D. Erduman-Çalışed.*, Tulpén Kaftane und Levni. München 2008, s. 132–139. Zajímavostí kaftanů je, že podšívka byla všita tak, aby se dala snadno měnit a škrobila se za účelem zvýšení odolnosti. Kaftany se totiž nepraly. Podobnost kaftanu a kimona je také ve spotřebě materiálu. Zatímco na kaftan je spotřeba 10–11 m látky, na Kimono 10–13 m.
 - 38) *O. Kurz*, Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa II. a poznámky k historii jeho sbírek, *Umění* 5, XIV, 1966, s. 461–489.
 - 39) Obraz byl až do roku 1894 ve Vídni, dnes součást sbírky Obrazárny Pražského hradu; zobrazení naleznete v *T. Fusenig ed.*, Hans von Aachen. Malíř na evropských dvorech 1552–1615 (kat. výst.), Císařská konírna Pražského hradu. Praha 2010, s. 59, obr. 66.
 - 40) *A. Geijer*, Oriental textiles in Sweden. Copenhagen 1951.
 - 41) Evropské chintzy nebyly čistě bavlněné, ale míchala se bavlna se lnem. Vzory jsou velmi těžko odlišitelné.
 - 42) *B. Lemire*, o. c. v pozn. 15, s. 365–389; *A. Geczy*, o. c. v pozn. 8, s. 15–31.
 - 43) *P. A. Cunningham*, Eighteenth Century Nightgowns: The Gentleman's Robe in Art and Fashion, *Dress* 10, 1, 1984, s. 2–11.
 - 44) *M. Šimša*, Knihy krejčovských stříhů v českých zemích v 16. až 18. století. Strážnice: Národní ústav lidové kultury 2013, s. 181–209.
 - 45) *D. Diderot*, Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication. Paris: Briasson, 1769.
 - 46) V roce 1785 poznamenává časopis *The Town and Country Magazine*, že: „Banyany jsou nošeny v každém koutu města, od Wappingu až po Westminster...“. Převzato z: *P. Cunningham*, *Your Book of Seventeen and Eighteen Century Costume*. London, 1970, s. 74–75.
 - 47) *B. B. Fortune*, Studious Men are Always Painted in Gowns: Charles Willson Peale's Benjamin Rush and the Question of Banyans in Eighteenth-Century Anglo-American Portraiture, *Dress* 29, 2002, s. 27–40.
 - 48) Pepys píše, že 5. 9. 1663 koupil své ženě kaliko (tentokrát ještě jako bytový textil), ale již 21. 11. 1663 obdržel „a very noble parti-coloured Indian gowne“ pro svou ženu.
 - 49) Banyan bývá prezentován jak s Lady Clapham, tak s Lordem Clapham. Odkaz na panenku <http://collections.vam.ac.uk/item/O41517/lady-clapham-doll-unknown/> a odkaz na banyan <http://collections.vam.ac.uk/item/O83318/dolls-undress-gown-unknown/> staženo 3. 9. 2012.
 - 50) *B. Lemire*, o. c. v pozn. 15, s. 365–389.
 - 51) *M. Wortley Montague*, Dojmy evropské a turecké. Praha 1909, s. 108–114. Výtah vyšel v překladu Adolfa Gottwalda. Anglický originál je mnohem rozsáhlejší a většina vydání je doplněna i komentářem. Oděv Marie je popisován v dopise ze dne 1. dubna 1717.
 - 52) *O. Trapp*, Eine Kassel aus dem Schlafrock Franz Stephans von Lothringen, *Alte und Moderne Kunst* III, 5, 1958, s. 40–42; *D. Köhler*, Die Paramentenstiftungen der Kaiserin Maria Theresia von Österreich. New York: Waxmann 1998, s. 175, 271 a 305.
 - 53) Sběrka Národního muzea v Praze, inv. č. H2-5578.

From Banyan to the dressing gown

Origins of banyan go to the beginning 16th century. This Indian word becomes the synonym for the morning or night gown in Anglo-Saxon world. Originally were banyans derived from the Japanese kimono or traditional Indian gown jama and are undoubtedly connected with activities of East Indian companies. This piece of garment reached the peak of popularity in 18th century. Worn mainly by man but were also popular in ladies' wardrobe. In Czech lands was this type of garment known as Schafrock or Šlofpelz. It is highly documented in archive documents and also on the portraits. The prestige world costume collections today present the banyans among the most precious pieces.

Translation by L. Vařková

Program konference Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku, 14. 10. 2015

Eva Lukášová NPÚ, Generální ředitelství

Oděvy a šperky v inventáři domu Polyxeny z Házmburka zvaného U pelikána na Starém Městě pražském z roku 1616

PhDr. Milena Bravermanová Správa Pražského hradu

PhDr. Helena Březinová, Ph.D. Archeologický ústav AVČR Praha

Archeologické textilie jako pramen poznání středověké módy¹⁾

Mgr. Tomáš Cymbalak NPÚ ÚOP v hl. m. Praze

Nestelhülsen – tkaničkáři ve středověké a novověké Praze²⁾

PhDr. Alena Nachtmannová, Ph.D. NPÚ ÚOP středních Čech v Praze

Oděv jako symbol společenského postavení

Mgr. Milena Hajná NPÚ ÚOP v Českých Budějovicích

Odívání šlechtické společnosti v českých zemích raného novověku a španělské vlivy

Prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D. UP Olomouc

K počátkům vlivů španělské módy na módu českou

PhDr. Radek Martinek, PhD. Biskupství královéhradecké/Univerzita Hradec Králové

Před Tridentem/po Tridentu. Stavovský oděv katolického kněžstva v českých zemích ve světle závěrů Tridentského koncilu. Ideál a praxe.

Mgr. Ivana Bláhová (Kočová) UJEP v Ústí n/L

Figurální malba doby lucemburské jako pramen pro dějiny odívání

Mgr. Lenka Hradilová NPÚ ÚOP v Plzni

Odívání Panny Marie ve středověkém umění a jeho specifika v českých zemích

PhDr. Zlata Gersdorfová Katedra archeologie FF ZČU

Symbolické chápání středověkého uměleckého díla a problémy jeho interpretace

Mgr. Antonín Kadlec NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem

Umění a oděv, oděv a umění, Příspěvek k diskusi o soše Madony z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci

Mgr. Sylvie Odstrčilová, Ph.D.

Rukavice sv. Vojtěcha – vzácný příklad středověkého pletení

Bc. David Kohout VŠCHT Praha

Vrstvení šatu na začátku 14. století³⁾

Mgr. Veronika Pilná NPÚ ÚOP v Plzni

Vývoj střihu a technologie užívané při výrobě oděvů na sklonku středověku a počátku raného novověku

Mgr. Lenka Vaňková, Ph.D. NPÚ ÚPS v Kroměříži

Od banyanu po župan

1) Téma bude publikováno v rámci publikace k výstavě Karla IV.

2) *T. Cymbalak – S. Svatošová*, Nestelhülsen dutá nákončí ve středověké a novověké Praze, Staletá Praha 31, 2/2015, s. 2–15.

3) Viz pozn. 1.



Oděv v Čechách ve středověku a raném novověku

Sborník příspěvků ze specializované konference uspořádané
Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech
v Praze 14. října 2015

Alena Nachtmannová – Olga Klapetková edd.

Vydal Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze v roce 2016
1. vydání

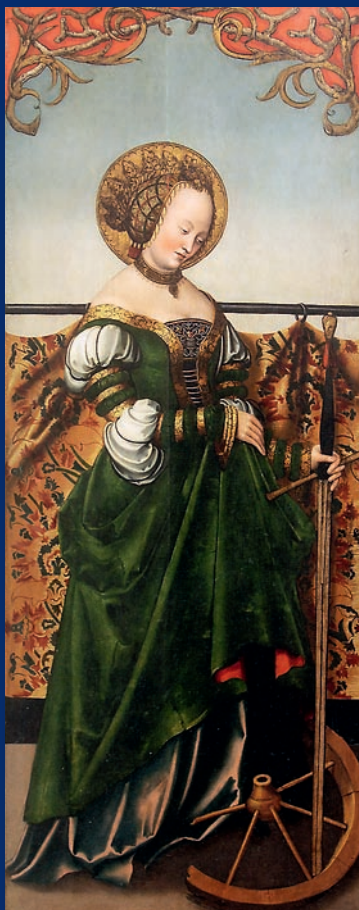
Redakce: Olga Klapetková

Překlad německých resumé: Jaroslava Kroupová

Grafické zpracování a tisková příprava: Lepton studio, spol. s r. o.

Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

ISBN 978-80-86516-83-7



NÁRODNÍ
PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV

ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVISŤE
STŘEDNÍCH ČECH V PRAZE