Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2007 Ludmila Kavánková

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

TÉMA ZAHRADY VE FRANCOUZSKÉM DVORSKÉM UMĚNÍ ILUMINACE V OBDOBÍ POZDNÍHO STŘEDOVĚKU

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová

Vypracovala: Ludmila Kavánková

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury. Souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 16.5.2007

Podpis……

Ráda bych upřímně poděkovala paní doktorce Blance Altové za spolupráci, za všechny důležité připomínky a hlavně za trpělivost a za důslednost. Dále chci poděkovat všem mým blízkým, kteří mi byli oporou při psaní mé bakalářské práce.

OBSAH:

1.
ÚVOD……...6
1.1 KULTURNÍ A POLITICKÁ SITUACE VE FRANCII ZA VLÁDY RODU VALOIS ... ……6
1.2 KULTURNÍ INOVACE POZDNÍHO STŘEDOVĚKU ……8
1.3.FRANKOVLÁMSKÉ UMĚNÍ ILUMINACE ……12
1.4 PATRONI A ILUMINÁTOŘI ……13

2. RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ…… 17
2.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ RÁJE…….21

3.GETSEMANSKÁ ZAHRADA JAKO PROTIPÓL RAJSKÉ ZAHRADY……..30
3.1. PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ GETSEMANSKÉ ZAHRADY ……...32

4. KRISTUS JAKO ZAHRADNÍK V ZAHRADĚ…….36
4.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ KRISTA JAKO ZAHRADNÍKA……..37

5. UZAVŘENÁ ZAHRADA – *HORTUS CONCLUSUS* – OBRAZ BOŽÍHO KRÁLOVSTVÍ.....39
5.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ UZAVŘENÉ ZAHRADY…….41

6. DVORSKÁ ZAHRADA LÁSKY (ZAHRADA ROZKOŠÍ)……..44
6.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ DVORSKÉ ZAHRADY LÁSKY…….50

7. ZÁVĚR ……..55

8. LITERATURA……...……59

9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA……..……..…..60

1.ÚVOD

1.1 KULTURNÍ A POLITICKÁ SITUACE VE FRANCII ZA VLÁDY RODU VALOIS

V období, které sledujeme, prožívala Francie politickou krizi. V Roce 1328 vymřela královská dynastie Kapetovců a vlády se ujal rod Valois[1]. Francouzský trůn si však nárokovali i Angličané a v roce 1337 proto začala Stoletá válka (1337-1453) mezi Francií a Anglií. Válečná spoušť byla znásobena častými hladomory a epidemiemi dýmějového moru, které následovaly hned za černou smrtí roku 1348. Až v roce 1430 vyhnala Angličany z Francie Johanka z Arku.

Stoletá válka zpustošila zemi, oslabila krále a oživila naděje mocných vasalů, jejichž udělená panství tvořila státy uvnitř státu. „Páni liliového květu“[2] (rody z Burgundska, Anjou, Bourbonska, Bretaně či Berry…) královskou autoritu nerespektovali[3]. Burgundští vévodové vybudovali v severní Francii, Flandrech a části Nizozemska jeden z nejmocnějších států v Evropě. *Jejich země byly z celého Západu nejživotnější*[4]. Za Filipa Smělého(1363-1404), kterému udělil francouzský král Jan II. z rodu Valois Burgundsko v léno, se stal burgundský vévodský dvůr střediskem tzv. frankovlámské kultury. Vévodským sídlem byl Dijon, který reprezentoval dobovou dvorskou kulturu lépe než samotná Paříž. Kulturně svébytné burgundské vévodství zaniklo až po smrti Karla Smělého[5], roku 1447, kdy znovu připadlo králi Francie. Moc panovnického rodu Valois, kterou tak dlouho ohrožovali Angličané a páni liliového květu, byla ale plně upevněna až roku 1480[6].

S frankovlámskou[7] kulturou burgundského dvora je neodmyslitelně spjat rozkvět umění: sochařství, malířství, ale i umění knižní iluminace, které nás bude zajímat především. V umění miniatur se záměrně soustředíme na způsob a význam zobrazování ráje[8] jako archetypu prostředí člověka (zahrady), na zobrazování vztahu muže a ženy

[1] 27. 5. 1328 zemřel Karel IV., čímž se uzavřela přímá větev Kapetovců a nastoupila dynastie Valois (1328-1589).
[2] „Páni liliového květu“ je překlad, který používá Adriena Borovičková a Miroslav Drozd v knize: Maurois, A.: *Dějiny Francie,* Praha 2000; ve francouzštině nejdeme označení *„princes des fleurs de lys“*.
[3] Viz obrázková příloha – mapka francouzského království k roku 1407 (obr. 19).
[4] Huizinga, J.: *Podzim středověku*, Praha 1999, s. 40.
[5] Byl náhodou zabit roku 1447 v bitvě u Nancy.
[6] Francii se roku 1480, za vlády Ludvíka XI., vrátilo i Anjou a Maine.
[7] Vacková, J.: *Van Eyck*, Praha 2005, s. 18: Vacková tuto kulturu ovlivněnou francouzskou elegancí a vlámským zájmem o detail označuje jako *projemnělou*.
[8] Viz. kapitola RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ.

(Adama a Evy) a na význam postavení člověka ve světě vůbec. V zobrazování rajské zahrady v knižní malbě v prostředí vévodských ale i královských dvorů pozdního středověku se v první řadě odráží dobové proměny v myšlení urozených objednavatelů a uměleckých patronů a pak i malířů, které si k zadaným úkolům zvolili. Protože budeme v naší práci sledovat především malbu, která je součástí liturgických knih, bude pro naše téma důležité postihnout charakter zbožnosti a její význam v této společenské vrstvě.

Ve 14. stol. byla velmi oslabena prestiž církve náboženským schizmatem[9] a „babylonským zajetím" papežů v Avignonu (1309-77). Reakcí na tuto situaci byl v dvorské a posléze i patricijské společnosti rozkvět nové zbožnosti tzv. **Devotio moderna**, laického náboženského obrodného hnutí, které se rozvíjelo v západní katolické církvi od 14. do 16. století a nepopiratelně vzniklo v nizozemském prostředí. Vycházelo ze sv. Augustina a zdůrazňovalo zbožnost srdce, osobní niternou odevzdanost Bohu[10] a snažilo se o prohloubení individuální víry. Potřebám skutečně křesťanských duší vycházel vstříc nový mysticismus, zdůrazňoval se kult Panny Marie a trpícího Krista.[11] **Devotio moderna** bylo charakteristické humanizací náboženství. Humanizace byla vyjádřena oddaností, především Kristu (Kristovu lidství, Kristu trpícímu) a Panně Marii matce. Tato nová zbožnost zaměřená na Krista a pannu Marii samozřejmě ovlivnila i knižní malbu, a to dvojím směrem: k patetickému vlivem kultu Kristova a k něžnosti nebo křehkosti vlivem kultu mariánského. Nejhlubší inovací, v níž se projevilo moderní zaměření zbožnosti bylo zakládání velkého počtu soukromých kaplí v sídlech panovníků, šlechticů a patricijských domech, nová vlna zakládání městských klášterů a v nich kostelů s rodovými, převážně hrobními kaplemi. Kaple byly vyzdobeny oltářními obrazy, které byly nepřenosné a pevně spojené s určitým místem. Každodenní mystickou funkci proto plnily hlavně drobné přenosné devocionálie, liturgické knihy, přenosné oltáříky a devoční obrázky. *Tyto přenosné devocionálie byly mnohem osobnější, mohly kdykoli a kdekoli vytvořit vhodné prostředí pro spásné*

[9] *schizma* (1378) označuje rozdělení v církvi: Po smrti Řehoře XI. byli zvoleni dva papežové. Tato dvojvolba zahájila období schizmatu západního křesťanstva. Oba papeži (Urban VI. a Kliment VII.) trvali na své legitimitě, hájili své papežství a proklínali stoupence toho druhého. Všechny úřady a obročí byly obsazeny dvojitě, církev procházela těžkou krizí. Celé západní křesťanstvo se rozdělilo na dva proti sobě bojující tábory.

[10] Na rozdíl od racionalistické scholastiky.

[11] Před rokem 1424 vznikla v Nizozemí v bratrstvu společného života, které založil Gert Groote, kniha *Následování Ježíše Krista.* Kniha hlásala zbožnost založenou na milosrdných skutcích a na lásce k Ježíši Kristu (Kristu-člověku, Kristu trpícímu) a Panně Marii matce.

meditace[12]. K těmto účelům se měnil výběr témat, způsob jejich pojetí a zpracování a hlavně se zmenšovaly jak formáty knih, tak i obrazů či oltáříku. Devocionálie se ukládaly do drahocenných skříněk, balily se do skvostných látek a vyjímaly se vždy jen na chvíli v době individuální meditace. Jejich uživatel s nimi manipuloval sám, zbožně se jich dotýkal a jejich prostřednictvím navazoval kontakt s Bohem, Pannou Marií a světci. Zobrazení byla určena k pohledu z blízka a k vyvolání iluze přítomnosti uctívané osoby v domácím prostředí.

1.2 KULTURNÍ INOVACE POZDNÍHO STŘEDOVĚKU

V oblasti kulturních hodnot nebyl pozdní středověk obdobím útlumu, ale naopak dobou plodnosti a pokroku. Dokonce se zdá, že právě úpadek a rozklad hmotné kultury dodal kulturnímu vývoji určitou vzpruhu[13]*. Kultura se nejen popularizovala, ale zároveň se také vymaňovala z církevního vlivu. Umění přestalo na tomto zlomovém okamžiku hmotných a duchovních dějin Evropy být především výkladem posvátného. Začalo se otevírat lidem.*[14] *Umělec již sestupoval z nebes, aby začal zkoumat království pozemské*[15]. Umění už nebylo jen pomocnou silou církve, ale vstoupilo do služeb člověka, jehož sny se snažilo zobrazovat. V bohatém prostředí dvora se rozvíjela hlavně knižní malba a malířství. Dvorská kultura jako taková byla úzce spojena s rytířskými ideály. Rytířskou kulturu lze charakterizovat různě, např. jako kulturu „válčení a lásky“ nebo jako „vůni krve a růží“[16]. Projevuje se především ve vášnivém holdování radostem pozemského života, v náruživém lovectví a v hýřivých zábavách. S rytířskou kulturou také souvisí vznik rytířsko-dvorské literatury, jejíž dominantní formou se stala ve 14. stol. alegorie. Všechny alegorické kompozice byly polysémantické. Objevovaly se nejrůznější alegorie lásky. Podle pravidel středověké kurtoazie, mělo být např. jméno vyvolené ženy uchováno v tajemnosti a často bylo skryto v převlecích. *Motiv mnohoznačnosti hlavní ženské postavy je v jádře obsažen již v Románu o růži*[17]. Alegorie Růže úzce souvisí s tématem dvorské zahrady rozkoší pozdního středověku[18].

[12] Duby,G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 235.
[13] Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 194.
[14] Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 195.
[15] Maurois, A.: *Dějiny Francie*, Praha 2000, s. 90.
[16] Vacková, J.: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 63.
[17] Krása, J.: *Humanistické a reformační myšlenky v dvorském umění Václava IV.; in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990, s. 153.
[18] Podrobněji viz. kap. 6. DVORSKÁ ZAHRADA LÁSKY (ZAHRADA ROZKOŠÍ).

Největší inovace v umění zřejmě spočívaly právě v okázalém odhalování se ve všech formách rytířské kultury[19].

Ve 14. století došlo ke změně uměleckého jazyka a mimo jiné i k stylovému „sjednocení" a to hlavně díky zvýšené mobilitě umělců a obyvatel vůbec v důsledku morové epidemie a Stoleté války. Důležitou roli v této migraci hrál i rozšiřující se význam obchodu. K umělecké výměně docházelo i zásluhou mnoha vzájemných příbuzenských a politických vztahů mezi panovnickými a vévodskými rody. Dodnes se historikové umění neshodli, jak by se měl označovat styl, který se formoval v posledních třech desetiletích 14. století a vyvrcholil na počátku 15. století[20]. Většinou bývá označován jako **mezinárodní gotika** nebo mezinárodní styl, ale objevují se i termíny jako „jemný styl", „měkký styl" (Pinder), „krásný sloh"[21], „lyrický styl", „kosmopolitní gotika" apod.[22].

Historikové umění začali sledovat společné znaky tohoto stylu koncem 19. stol. a viděli v něm poslední rozkvět gotiky či předznamenání renesance. Louis Courajod[23], zdůrazňoval internacionální charakter tohoto stylu a tak zavedl i jeho dodnes užívané označení, považoval ho za styl přechodný a nepřikládal mu nijak důležitý význam. Courajodovým hlavním cílem bylo dokázat, že kořeny renesance je třeba hledat ve Francii a nikoli v Itálii. Nejdůležitějším rysem renesance byl podle něj naturalismus, který se po dlouhé středověké odmlce náhle objevil právě v dílech vlámských mistrů. Přívlastek „internacionální" použil Courajod hlavně proto, že zhruba o období 1370-1430 se nedalo říci, že by v Evropě měla nějaká konkrétní oblast kulturní převahu. Stejné stylové znaky se objevovaly na různých, často velmi vzdálených, místech a vytvořily nový homogenní umělecký jazyk.

Začátkem 20. století Julius von Schlosser[24] poprvé zdůraznil, že tento styl úzce souvisel s prostředím panovnických a vévodských dvorů, díky kterým se začaly

[19] Duby,G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 212.
[20] ve Francii se jedná konkrétně o období vlády Karla VI. (1380-1422) viz.: Villela-Petit,I.: *Le gothique international*, Paris 2004: *Le „gothique internatoinal", que l´on situe suivant les regione entrée 1380 et 1420 au plus juste, des années 1360-1370 a 1430-1440 au plus large, coincide en France avec le longue regne de Charles VI (1380-1422).*
[21] *V Čechách, které kolem roku 1400 zažily svůj ve středověku největší umělecký rozmach, se pro umění tohoto období vžil termín krásný sloh. Termín vymezuje specificky českou variantu umění kolem roku 1400.* in Fajt, J.: *Karel IV., císař z Boží milosti : kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006, s. 541.
[22] It is usually called International Gothic or the International Style, but the terms courtly style, soft style, beautiful style, lyrical style, cosmopolitan Gothic style, trecento rococo and court naturalism are also to be met with in works on art history.
[23] Pařížský profesor dějin, jeden ze zakladatelů École du Louvre, (1841-1896).
[24] Vídeňský historik umění (1866–1938).

prosazovat sekulární náměty. Internacionální gotický styl pozdního středověku se vyznačoval krajní zjemnělostí, snahou o zdobnost a o detailní pojetí. Od veskrze hrubého, ale výrazově silnějšího umění předcházejících desetiletí se lišil všude v Evropě novým půvabem lidských postav, neskutečnou, téměř pohádkovou, atmosférou výjevů, v nichž se pohybují, rytmickým stylem záhybů, který spojuje plastickou plnost s poddajnou elegancí, a konečně znatelnou zálibou v ornamentu a dekorativních efektech. Styl kolem roku 1400 formovali především sienští, francouzští, kolínští a čeští[25] dvorští umělci. Nejvýrazněji se projevil v knižní malbě. Její standardy se ustavily jednak na dvoře posledních Lucemburků v Praze[26] a v dvorském umění s nimi spřízněných francouzských králů a burgundských vévodů.

Pro nás budou jako představitelé stylu mezinárodní gotiky důležití především iluminátoři Bratři z Limburka[27], jejichž dílem se podle Vackové později inspiroval i Jan Van Eyck.

Zatímco směr vývoje umění byl v Čechách pozměněn husitskou revolucí, ve frankovlámské kultuře vévodských sídel a obchodních měst přecházela pozdní fáze internacionální gotiky k realismu pozdního středověku. *Realismus v umění patrně vzešel ze sklonu rytířské kultury nezanedbávat viditelný svět, nepohrdat vnějším zdáním, a naopak je považovat za dobré a hodné pozornosti*[28].

Období konce 14. století a první poloviny 15. století bylo v oblasti umění přelomové. Dobovou terminologií bylo umění té doby na území Nizozemí označeno jako **Ars nova (Nové umění)**. Lidé ho tak vnímali, poněvadž zdůrazňovalo novost v kontrastu k důvěře v tradici, v opakování a v odvolávání se na co nejstarší

[25] Raně václavské umění bylo nejenom organickým pokračováním dvorského umění karlovského, ale zároveň přineslo také pronikavou změnu panovníkovy donátorské orientace a přiblížilo se výrazně moderní evropské tvorbě, rozvíjené zejména kulturou frankovlámskou. Zajímá nás přitom vcelku patrný zlom, který se uskutečnil někdy kolem roku 1385 nebo v druhé polovině osmdesátých let. Jestliže v raně václavském umění dosáhla Praha snad největšího rozmachu své výtvarné tvorby a také největší názorové šíře - je to doba, kdy zde pracují vedle sebe umělci tak vynikající a tak vyhranění, jako byl Petr Parléř, Třeboňský mistr, Jindřich Parléř, Mistr týnského tympanonu a další - , zhruba v polovině "říšského" období Václavovy vlády, kolem 1385, se tato šíře velmi rychle a pronikavě zužuje, a ze všech možností, které byly v Praze formulvány, převládne směr, reprezentovaný hlavně Jindřichem Parléřem a orientovaný na jednotlivé devoční obrazy a sochy. (Jaromír Homolka, Úvod, in: *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách*. ACTA UNIVERSATIS CAROLINAE PHILOSOPHICA ET HISTORICA MONOGRAPHIA LV. Universita Karlova, Praha 1974, s. 8)

[26] např. rukopisy Václava IV., o nichž podrobně pojednává ve své studii Josef Krása: Krása, J.:*Humanistické a reformační myšlenky v dvorském umění Václava IV., in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990, „Namísto italských ideálů doby Karla IV. se umění doby Václava IV. zařazuje mezi dvorské kultury internacionálního slohu, po bok dvorskému umění francouzského krále Karla V. a jeho bratří a po bok umění Viscontiů a Carrarů v severní Itálii.“ (s.148).

[27] Viz. níže.

[28] Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 216.

legitimizaci[29]. *Výrazem Ars nova se ve 14. stol. označovaly určité formy hudební kompozice, které se vyznačovaly množstvím ozdob, bezúčelností, snahou o pouhou estetickou rozkoš, vědomým či nevědomým úsilím vnést do církevní hudby světskou radost*[30]. Podobná změna se odehrála ve všech oblastech umělecké tvorby. Velké církevní umění postupně ovládly profánní hodnoty. Novodobí historikové pro toto období zavedli svá moderní terminologická označení. Max Dvořák ve své knize *Naturalismus und Idealismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (1918) mluvil o eyckovském „**životném naturalismu těšícím oko**". Později se začalo užívat i označení "**magický realismus**". Jako první tento termín použil v roce 1925 Erwin Panofsky v souvislosti s výkladem maskovaného symbolismu nizozemských děl. Byl to podle něj styl, ve kterém se cele vykazuje záliba pro zachycování drobných detailů, povrchů a touha po naprostém objektivním podání daného předmětu. *Magický realismus chtěl zachytit skutečnost v podobě co možná nejbližší a nejdetailnější, či dokonce přesahující vizuální pravdu předmětů a lidských figur*[31]. Malíř David Hockney ve své knize „Tajemství starých mistrů" tvrdí, že zhruba od roku 1430 používalo mnoho západních umělců k vytváření živých projekcí optiku – zrcadla a čočky (nebo spojení obou)[32]. Optické projekce představovaly pro umělce nový, živý způsob pohledu na materiální svět a jeho zobrazování[33]. Optika byla pro umělce novým nástrojem, s jehož pomocí mohli vytvářet bezprostřednější a působivější obrazy. Novou stylovou podstatou se stal zápas o zachycení viditelné skutečnosti. Iluzionistický princip „podobnosti pravdě" (*verisimilitudo*), se v zaalpské oblasti stal paralelou italské renesance. Van Eyck hledal nové metody, jak dosáhnout iluze skutečnosti (similitudo). Ve svých dílech pracoval hodně se světlem, intenzivně se zajímal o detailní zobrazení věcí, figur i prostředí. Zavedl rafinovaný výtvarný způsob používání optických klamů (*trompe-l´oeil*). Rajskou zahradu *Gentského oltáře* zobrazil opravdu iluzionisticky. Imitace živých lidí je provedena s nevídanou důsledností. Adam vypadá, jakoby vykračoval pravou nohou z rámu. Nahota prarodičů Adama a Evy vzbuzuje dodnes rozpaky z nahlížení do cizí intimity. Všechny motivy rajské zahrady, včetně jednotlivých rostlin, jsou vymalovány do posledního detailu. Vegetace je zachycena s botanickou přesností – malíř šel až tak daleko, že některé rostliny umístil do stínu a jiné, sluncemilné nechal růst na

[29] Bartlová, M.: *Poctivé obrazy; Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001, s. 65.
[30] Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 195.
[31] Vacková, J.: *Van Eyck*, Praha 2005, s. 26.
[32] Hockney, D.: *Tajemství starých mistrů*, Praha 2003, s. 12.
[33] Hockney, D.: *Tajemství starých mistrů*, Praha 2003, s. 14.

prosluněných svazích. Na střední desce mohou být podle Vackové[34] přesně identifikovány určité stromy a rostliny[35]. Dílo Van Eycka je opravdu vrcholným příkladem stylu Ars nova. Jeho způsob malby neměl pokračovatele, byl absolutně dokonalý, nemohl se dále vyvíjet, mohl být pouze napodobován. Panofsky tvrdí, že Ars nova je závěrem (korunou) staré éry a nikoli počátkem renesance.

1.3 FRANKOVLÁMSKÉ UMĚNÍ ILUMINACE

Syntézou vlámského pozorování detailu a francouzské elegance byly frankovlámské knižní miniatury. Iluminátoři na přání objednavatelů zachycovali materiálnost předmětů a lidskou tělesnost a už jim nešlo tolik o vyjevování duchovního skrze tělesné. Knižní miniatury se staly nejžádanějším výtvarným dílem té doby. Uplatnily se zejména jako obrazový doprovod textů laických **modlitebních knížek**, které provázely svého majitele v každodenním životě doma i na cestách a reprezentovaly nejen jeho osobu, ale i jeho panství. Byly koncipovány podle jeho osobních požadavků[36]. Úvodní folia modlitební knížky obsahovala kalendář (ilustrace k jednotlivým měsícům křesťanského roku), po něm následovaly vlastní hodinky (modlitební texty laiků určené pro určitou denní dobu[37]), na závěr byly zařazeny rozličné další modlitby, litanie a i některé partie Bible. Některé knihy hodinek obsahovaly i odkazy na osobu vlastníka, např. jeho horoskop. Knihy hodinek měly tedy nejen křesťanský ale i astrologický obsah. Zdá se, že v tomto smyslu zapůsobila dobová móda. *Na konci 14. stol. byly dvorské kultury internacionálního slohu téměř bez výjimky astrologií zcela prostoupeny*[38]. Příčinou obliby astrologie ve 14. stol byla pravděpodobně krize církve a obecný pocit nejistoty. Astrologický determinismus se mohl jevit jako „zdánlivý lék“. Modlitební knihy jsou pro nás ale zajímavé především proto, že se v jejich iluminacích odráží onen nový realistický pohled na svět. Jsou v nich detailně zobrazeny všední i sváteční věci člověka a prostředí, ve kterém nejen žije, ale které také ovládá. Hodinky jsou vlastně sbírkou zobrazení osobních věcí a představ jejich majitele o tomto světě. Časový aspekt lidského života se odráží v zachycení prací typických pro jednotlivé měsíce liturgického roku. Tím hodinky zapojují lidský čas

[34] Vacková, J.: *Eyckovská hádanka,* in: *Odpovědi obrazů*, *Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 28.
[35] Podle Vackové jich bylo napočítáno na osmdesát druhů.
[36] V případě vévody z Berry byly v *Přebohatých hodinkách* na jeho přání zobrazeny jeho zámky. Jednalo se v podstatě o okázalé zobrazení vévodových hmotných statků.
[37] Pro osm liturgických částí dne.
[38] Krása, J.: *Astrologické rukopisy Václava IV. ,in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990, s. 181.

svého majitele do dějin spásy. Knihy hodinek se ukládaly do přepychových pouzder z drahých kovů nebo ze dřeva, které byly někdy zdobeny i drahými kameny. Výzdoba pouzdra byla výrazem úcty, kterou ke knize její majitel pociťoval. Vlastnictví iluminovaných modlitebních knih bylo nejdříve výsadou bohatých příslušníků dvora – králů a hlavně vévodů a až od konce 15. století se jimi mohlo pyšnit i měšťanstvo. Jejich malý kapesní formát odpovídal potřebám individuální zbožnosti - člověk toužil mít nějakou devocionálii stále a kdekoli u sebe.

Oblast frankovlámské kultury byla hlavně v závěru 14. stol. a na počátku 15. stol. prostorem, ve kterém se setkávali vlámští a francouzští iluminátoři, aby uspokojovali umělecké nároky svých bohatých a kultivovaných patronů. Někteří z iluminátorů patřili přímo ke dvoru svého patrona, pro kterého vykonávali stálou službu. Patron je ekonomicky zajišťoval, živil i šatil, iluminátoři patřili k domácnosti jeho dvora. Měli zajištěný dobrý společenský status, ale zato museli poslušně plnit požadavky patrona. Umělecká díla té doby se již nehromadila v pokladnicích katedrál, ale stávala se součástí soukromých sbírek. Rozvoj sběratelství v té době podporoval vznik luxusního a smyslného umění. Sběratelství se stalo dobovým dvorským fenoménem, který byl úzce spjat právě s patronací. Hlavních motivů patronace bylo několik. Patron chtěl prostřednictvím uměleckého díla vyjevit svoji „lásku k Bohu“ nebo vyjádřit Bohu svoji vděčnost. Mimo to se ale snažil i zviditelnit svoji osobní prestiž, Burke mluví o *exhibicionismus zbohatlíků*[39] nebo o umění jako o způsobu reprezentace. Novým kulturním fenoménem se stalo umění pro potěšení – motivem patronace byla touha získat dílo pro ně samotné a možnost těšit se z něj. Tato záliba bohatých patronů často vycházela z jejich humanistického vzdělání, které v nich podněcovalo zájem o umění.

1.4 PATRONI A ILUMINÁTOŘI

François Avril[40] ve své stati uvádí jako prvního velkého sběratele a patrona umění francouzského krále Jana Dobrého (1350-1364). Villela-Petit v knize *Le Gothique international* označuje za období velkého rozkvětu umění a patronace až dobu vlády Karla VI.(1380-1422). Rozvoj umění podle ní souvisí i se zvýšením počtu

[39] Burke, P.: *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*, Praha 1996, s. 110.
[40] Avril, F.: *L'Enluminure à la Cour de France au XIVe siècle* , Paris 1978, s.84.

objednavatelů. „Páni liliového květu“ - synové, bratři a strýcové krále[41] se mu chtěli v patronaci nějak vyrovnat a jejich dvory, které byly v době Stoleté války alespoň částečně stranou hlavního konfliktu, se staly pro umělce bezpečnějším a inspirativnějším prostředím než dvůr samotného krále. Sběratelem umění byl i strýc krále Karla VI., vévoda Filip Smělý Burgundský, na jehož zakázkách[42] pracovali zhruba od roku 1400 iluminátoři vlámského původu Jean, Pol a Herman z Limburka[43]. Tato bratrské trio se ale doopravdy proslavilo až po smrti Filipa Smělého (1404), když si je ke svému dvoru pozval vévodův mladší bratr vévoda Jan z Berry. Vévoda z Berry se nezajímal o politiku a ani o válčení[44], byl to rozený a velkorysý patron a sběratel umění. Po smrti svého dvorního iluminátora Jacquemart Hesdina[45] hledal někoho opravdu talentovaného, kdo by ho mohl v iluminátorské práci co nejlépe nahradit, a protože již znal práci bratří z Limburka, dlouho neotálel a přijal je do svých služeb. Jako první zakázku jim zadal práci na rukopise, který byl později nazván ***Les Belles Heures du Duc Jean de Berry (Krásné hodinky vévody Jana z Berry)***. Toto dílo[46], které obsahuje 172 výjimečně zdařilých a bohatě zlacených iluminací formátu 238 x 170mm, umělci dokončili zhruba kolem roku 1413. Již v jeho iluminacích se projevil novátorský a tvůrčí přístup bratří, který zřejmě souvisel i se studiem velkolepé vévodovy sbírky umění[47]. Mladí umělci, pravděpodobně pod vlivem vévody, přicházeli s novými originálními tématy a obměňovali tradiční ikonografické náměty. Paul, který bývá označován za nejnadanějšího z bratří, se snažil vyhovět svému patronovi a vytvářel zvláštní typy figur a nově pracoval s neotřelými přírodními náměty. Vévoda z Berry byl pokrokovým přístupem bratří z Limburka nadšen, a proto je požádal, aby pro něj zpracovali i další rukopis, který měl být ještě krásnější než ten první. V té době to byla v Evropě rozhodně nejlepší zakázka, kterou mohli iluminátoři dostat. Vznikly tak ***Les***

[41] Strýcové Karla VI. : Jan z Berry (Jean de Berry), Ludvík I. z Anjou (Louis I. d´Anjou) a Filip Smělý Burgundský (Philippe le Hardi, duc de Bourgogne); nevlastní strýc Karla VI.: Ludvík II. Burbunský (Louis II, duc de Bourbon), manželka Karla VI.: Isabela Bavorská, bratr Karla VI. : Ludvík Orleánský (Louis d´Orléans)...

[42] *Bible moralisté* – dnes v BNF v Paříži, bratři dokončili ale jen tři sešity.

[43] Pocházející z jihonizozemského kraje Gerderlandu.

[44] V jeho rukopisech je jen málo politických narážek – vévoda většinou není zobrazen s korunou na hlavě jako vévoda, většinou se modlí nebo je občas ztotožněn s římským císařem Augustem.

[45] Zemřel roku 1409 a proslavil se dílem *Heures de Bruxelles.*

[46] Dílo je dnes uloženo v Metropolitním museu v New Yorku v Cloisters.

[47] V inventáři jeho sbírky z roku 1402 jsou detailně popsána všechna díla, která vévoda kdy dostal darem, zakoupil nebo objednal a protože byl vévoda na svoji sbírku velice pyšný nechal ji zdokumentovat a chronologicky seřadit – sestavil katalog podobný těm, které dnes mají moderní muzea. V jeho sbírkách byly tapiserie, medaile, zlaté nádobí, relikviáře, emaily, sochy, rukopisy i obrazy z dalekých končin i ze sousedních zemí, z Byzance i z Evropy. Jeho umělci tak měli možnost obohatit svoje znalosti a široce se inspirovat.

Très riches heures de Duc Jean de Berry (Přebohaté hodinky vévody Jana z Berry)[48], které nebyly nikdy zcela dokončeny. Bratři z Limburka i vévoda předčasně zemřeli již roku 1416, pravděpodobně na následky moru. Ještě téhož roku byly v inventáři vévodovy sbírky ***Přebohaté hodinky*** zapsány jako *„Plusieurs cayers d´unes très riches heures, que faisoinet Pol et ses frères, richement historiés et enluminés"*[49]. Jedná se o hodinky značné velikosti silně převyšující běžný kapesní formát knihy hodinek - obsahují 206 neobyčejně jemných pergamenových folií o rozměrech 290 x 210 mm. ***Přebohaté hodinky*** doznaly značného věhlasu a pravděpodobně nejvíce proslavily sbírku vévody z Berry a tvorbu bratří z Limburka. Dodnes jsou označovány za jednu z nejvýznamnějších dochovaných památek frankoflámské knižní kultury. Johan Huizinga je ve své knize *Podzim středověku* charakterizoval jako „*nejněžnější a nejjemnější dílo umění miniatury*"[50] a Jarmila Vacková je označila rovnou za „*krále iluminovaných rukopisů"*[51]. Uměleckým pojetím ***Přebohaté hodinky*** jednoznačně převyšují starší ***Krásné hodinky***. V něčem se jim sice ještě podobají (stejně krásné barvy, stejný typ ženského aktu, stejné vyobrazení Krista…), ale v liturgii a ve výběru témat se podstatně liší. Longnon a Cazelles[52] mluví o velkém uměleckém růstu bratří v období od roku 1413 a zdůvodňují ho Paulovým pobytem v Itálii v letech 1412 – 1413. Zdá se, že se Paul inspiroval náměty z fresek, které mohl vidět v Toskánsku. Ani vliv italského umění ale nevysvětluje, proč bratři z Limburka do svého posledního díla začlenili tolik obrazů krajiny. V jejich díle se objevuje celostní zobrazení krajiny s využitím vzdušné perspektivy a v proměnách jednotlivých ročních období[53]. Jejich naturalistický způsob nazírání se projevil jak v zobrazení monumentální architektury a ve vyobrazení konkrétních vévodových zámků[54], tak ve znázornění přírody ve všech jejích detailech a podobách. Nevídaný zájem o krajinu se prolíná s vnímáním dvorské elegance a občas i s opravdovým realismem. *Bratři z Limburka dokázali zobrazit*

[48] Rukopis je v současné době uložen v Chantilly v Musée Condé, kam byl zakoupen roku 1855.
[49] Vacková, J.: *Král iluminovaných rukopisů,* in: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 55., překlad: „*Více listů přebohatých hodinek, které udělal Pol a jeho bratři, plné příběhů a bohatě iluminované"*.
[50] Huizinga, J.: *Podzim středověku*, Praha 1999, s. 499.
[51] Vacková, J.: *Král iluminovaných rukopisů,* in: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 53.
[52]Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London 1969, s. 22.
[53] Např. zimní scéna z kalendáře u měsíce února (list 2v).
[54] Lusignan, Dourdan, Palais de la Cité, Chateau du Clarin v Poitiers, Etampes, Saumur, Louvre, Vincennes, Mehun-sur-Yvre

zejména okolí člověka jako nikdo před nimi[55]. To, že kalendář v ***Přebohatých hodinkách*** obsahuje velkou iluminaci ke každému měsíci, bylo také novátorské a očividně to souviselo i s přáním samotného vévody. Do té doby bývaly v hodinkách na stránkách kalendáře ke každému z měsíců přidány pouze dva medailony[56]. Nevšedně byly do ***Přebohatých hodinek*** přidány[57] i stránky se skvostnými vyobrazeními jako je např. Horoskop[58] (list 14v) Zahrada Eden (list 25v) nebo Kristus v Getsemanské zahradě (list 142v). Takové scény se v knihách hodinek dříve většinou neobjevovaly, anebo byly stylizovány zcela odlišně. Dodnes nevíme, co přimělo vévodu nebo umělce k tomu, že je do této knihy hodinek zařadili. I na těchto „vložených" stránkách je vidět, že umělci pracovali více než dříve se světlem a stínem. Barvy už nebyly tak jasné a zářivé jako v ***Krásných hodinkách*** a vyobrazení Krista v Getsemanské zahradě bylo dokonce vůbec první noční scénou[59] v knize hodinek. Barvu už umělci neužívali v jejím symbolickém významu, ale ve vztahu k viděnému a na základě svých zkušeností z pozorování přírody. Příroda, vnímání přírody a snaha o její věrné ztvárnění byla pro umělce do značné míry určující. Longnon a Cazelles tvrdí, že bratři z Limburka ve svém díle propojili vlámský a italský vliv s francouzskou malířskou tradicí, z čehož vznikl opravdový skvost mezinárodní gotiky.

Přebohaté hodinky dokončil ve zcela odlišném stylu let 1485-1489 Jean Coulombe. Pracoval pro Karla I. Savojského, který rukopis zdědil[60].

Pro nás je ale důležitější, že na jemnou práci bratří z Limburka navázal zhruba kolem roku 1425 malíř vévody Filipa Dobrého Jan van Eyck (1390 – 1441) a poté i celá následující generace staronizozemských mistrů. Dílem Jana van Eycka a kulturou měst Brugg a Gentu skončila epocha internacionální gotiky, v níž vzniklo i mistrovské dílo bratří z Limburka.

[55] Vacková, J.: *Král iluminovaných rukopisů,* in: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001, s. 58.
[56] Ještě i v *Krásných hodinkách.*
[57] These miniatures were not originálky planned for the manuskript and were executed on inset pages; the artists or Duke´s reasons for adding them as afterthoughts Romain unexplained.
[58] „Anatomical man" or „astrological man".
[59] Meiss, M.: *Les Belles heures du Duc Jean de Berry* , Paris 1975, s. 24: Meiss tvrdí, že tento způsob zobrazení byl předznamenáním umění Jana van Eycka nebo Leonarda da Vinciho.
[60] Jeho otec si vzal dceru vévody z Berry.

2. RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ

Příroda jako celek byla v pozdním středověku vnímána spíše jako nepřátelská. Neproniknutelné lesy, oblasti neosídlené člověkem, byly chápány jako pustiny a pouště, jako vysloveně nepřátelské území[61]. Pustota a prázdnota byly nejčastějšími adjektivy spojovanými s lesem, který zabíral většinu tehdejšího evropského území. Les (tedy to, co bychom dnes označili jako přírodu) byl místem démonů, místem plným nástrah a pokušení. Paradoxně byl ale i místem k hledání a setkávání se s Bohem (poustevníci), dobrodružstvím (rytíři), či místem sloužícím některým k obživě (uhlíři, dřevorubci).

Celý svět, a tudíž i příroda, byl ale chápán hlavně jako boží výtvor. V Písmu přece jasně stojí, že třetího dne řekl Bůh: *„zazelenej se země zelení: bylinami, které se rozmnožují semeny, a ovocným stromovím rozmanitého druhu, které na zemi ponese plody se semeny! A stalo se tak.“* (Gn 1, 11). Šestého dne pak stvořil Bůh člověka, jako muže a ženu a řekl jim: *„ ... panujte nad mořskými rybami, nad nebeským ptactvem, nade vším živým, co se na zemi hýbe.“* (Gn 1, 28) Příroda byla chápána jako umělecké dílo Boží, které sám Bůh shledal jako krásné a dobré (Gn 1,31). S tím souviselo i pojetí kosmu jako něčeho, co je vybudováno matematicky a harmonicky na základě čísla[62].

Lidský obdiv a citlivost k přírodě se ale týkaly téměř výhradně jednotlivých jejích objektů – zvířat, zejména ptáků, květin a stromů nebo jednotlivých tzv. líbezných míst (*locus amoneus*), popisovaných v literatuře a zobrazovaných v umění, nikoliv celé krajiny či nějak abstrahované „přírody“[63].

Člověkem ohrazeným, tedy bezpečným, místem v přírodě, které bylo hodnoceno kladně, byla nepochybně zahrada. Jejím archetypem se stala starozákonní rajská zahrada. Byla to první zahrada, o níž čteme ve Starém Zákoně, konkrétně v knize Genesis[64], která má pro utváření představy o zahradě během pozdního středověku stěžejní význam:

---

[61] Le Goff, J.: *Les a poušť v imaginaci středověkého Západu,* in: *Středověká imaginace*, Praha 1998, s. 60-106.

[62] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 7: *Bůh tvořící svět v číselných poměrech byl v duchu slov Knihy moudrosti (10,20) „Ale ty jsi všechno uspořádal s mírou počtem a váhou“ ve středověku často zobrazován jako architekt či geometr.*

[63] Srov.: Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?*, Praha 2005, s. 27.

[64] V Genezi jsou dva příběhy stvoření. V tom prvním „kosmickém“ stvoření se zahrada nevyskytuje. *Líčí stvoření tak, jak by je viděl Stvořitel, jakoby jeho očima. Člověk se v něm nedostal ke slovu. Druhá zpráva je o tom, jak se na stvoření dívá ten člověk, pro něhož Bůh připravil svět jako krásnou zahradu.* in: Sokol, J.: *Čtení z Bible*, Praha 1996, s.15.

A Hospodin Bůh vysadil zahradu v Edenu na východě a postavil tam člověka, kterého vytvořil. Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromoví žádoucímu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a poznání dobrého a zlého. Z Edenu vychází řeka, aby napájela zahradu. Odtud dál se rozděluje ve čtyři hlavní toky. Jméno prvního je Píšon; ten obtéká celou zemi Chavílu, v níž je zlato, a zlato té země je skvělé; je tam také vonná pryskyřice a kámen karneol. Jméno druhé řeky je Gíchon; ta obtéká celou zemi Kúš. Jméno třetí řeky je Chidekel; ta teče východně od Asýrie. Čtvrtá řeka je Eufrat. Hospodin Bůh postavil člověka do zahrady v Edenu, aby ji obdělával a střežil. A Hospodin bůh člověku přikázal: „Z každého stromu zahrady smíš jíst. Ze stromu poznání dobrého a zlého však nejez. V den, kdy bys z něj pojedl, propadneš smrti. (Gn 2, 8-17)

Zmínky o krásné zahradě v Edenu nalezneme ve Starém Zákoně ale i na jiných místech, například u Izajáše, u Ezechiela a v Písni Písní[65]. *Hospodin potěší Sijón, potěší všechna jeho místa, jež jsou v troskách. Jeho poušť změní, bude jako Eden, jeho pustina jako zahrada Hospodinova. Bude v něm veselí a radost, vzdávání díků a prozpěvování.* (Iz 51, 3) *Byl jsi v Edenu, zahradě Boží, ozdoben všemi drahokamy…* (Ez 28, 13-14)

Představa, jakou měli lidé pozdního středověku o oné posvátné zahradě, přitom ale nevycházela jen z hebrejské biblické tradice. Představa ráje se totiž vyvíjela v průběhu času a vycházela patrně z několika starších kulturních tradic Orientu[66]. Později se, pravděpodobně pod vlivem humanismu, k představě ráje přidaly některé antické motivy **Élysionu** (Rajská luka z Homérovy *Odyssey* a Vergiliovy *Aeneidy*), mytická představa **Ostrovů blažených** a v neposlední řadě představa **Zlatého věku**. Vliv řecko-římské tradice, kde se prosadil zvyk popisovat pozemský ráj jako „ideální krajinu“ či líbezné místo **locus amoneus**, zkoumá ve své knize velice podrobně Jean Delumeau[67] a mluví konkrétně o christianizaci antických mýtů.

Antické *locus amoneus* je tradiční topos líbezného místa. Slovo *amoneus* – „půvabný, líbezný“ je u Vergilia konstantním adjektivem pro „krásnou“ přírodu[68]. Jedná se o krásný, stinný výsek přírody. Jeho minimální výprava se skládá z jednoho nebo více stromů, louky a pramene nebo potůčku. K tomu může přibýt zpěv ptáků a

[65] Viz. kap. 5. UZAVŘENÁ ZAHRADA – *HORTUS CONCLUSUS* – OBRAZ BOŽÍHO KRÁLOVSTVÍ.
[66] Původní představa zahrnuje především zahradu, označení samo pochází pravděpodobně z perštiny, kde slovo *zpiti-daeza* značilo sad obklopený zdí, stará hebrejština je přejala ve formě *pardes*. Řecký překlad pak používá výraz *paradeisos*. In: Delumeau, J.: *Dějiny ráje, zahrada rozkoše*, Praha 2003, s. 12-13.
[67] Delumeau, J.: *Dějiny ráje, zahrada rozkoše*, Praha 2003, s. 23.
[68] Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s 212.

květiny. Nejbohatší výprava zahrnuje ještě vánek. Líbezným místem může být krásné chladné údolí, tichá jeskyně, místo u jezera či zákoutí pod stromem. Většinou se jedná o kultivovanou přírodu, kterou označujeme jako krajinu[69].

Představa ráje, která měla s líbezným místem mnoho společných prvků, se stala v pozdním středověku jakýmsi archetypem zahrady, kde je vše živé v harmonii a v neposlední řadě i v plné kráse. Je to místo věčného štěstí, jakási „šťastná země“. Ráj byl chápán jako místo, kde voněly květy, zpívaly ptáci a stromy plodily lahodné ovoce. Bylo to místo hojnosti, kde bylo příjemné a teplé podnebí, místo, kde by člověk mohl žít opravdu šťastně a spokojeně. Přes pokusy vykládat ráj pouze alegoricky, věřili lidé pozdního středověku spíše v jeho reálnou existenci. Delumeau[70] také píše o představě ráje, který se prý nacházel na jakémsi vzdáleném a nedosažitelném místě na zemi. Bylo to místo, které se sice po vyhnání Adama a Evy stalo nedostupným, ale nezmizelo. Podle středověké geografie měl pozemský ráj přetrvávat kdesi na Východě(Gn 2,8), někde ještě dál než leží samotný Jeruzalém, dál než leží Eufrat, neměla se ho dotknout potopa a měl zůstávat mimo dosah lidí vzhledem k tomu, že ležel příliš vysoko a že pevnina nebo moře mezi ním a lidmi bylo příliš rozsáhlé a neprostupné[71]. Zmínky o ráji v Novém Zákoně (L 23,43; 2K 12,3; Zj 2,7) byly v očích lidí pozdního středověku dalším potvrzením jeho existence. Středověké mapy, které byly koncipovány tak, že byl v jejich horní části zobrazován ráj, jinak řečeno východ a nikoli sever jako dnes, se ho později snažily i nějak přesněji lokalizovat. Většinou byl na nich ráj zobrazován někde v oblasti Asie, občas ale i v Africe. Dobové představy se velice různily. Někteří cestovatelé dokonce vyprávěli o tom, že Eden z povzdálí zahlédli. Nemalý vliv na dobové představy o lokalizaci ráje měl nepochybně i falešný příběh o knězi Janovi, podle kterého prý existovalo království, jehož štěstí a bohatství prý zaručovala právě jeho výhodná poloha v blízkosti blahodárné rajské zahrady.

Ráj je podle biblické tradice místem původní nevinnosti. Je to šťastné místo, které bylo člověku v den spáchání prvotního hříchu Bohem zapovězeno, i přesto ale někde nadále existuje. Bránu, která se navěky zavřela za Adamem a Evou, nadále střeží cherubíni s ohnivými meči. *Proto jej Hospodin Bůh vyhnal ze zahrady v Edenu, aby obdělával zemi, z níž byl vzat. Tak člověka zapudil. Východně od zahrady v Edenu*

[69] Angl. slovo *landscape (krajina)* vzniklo z holandského *landschap* (hol.), termínu používaného v 16. stol. v malířství. *Landschap* - základ *land* (z baskytského *landa* - znamená obdělaná země) a přípona - *schap*, odpovídá angl. "-ship". Později se výraz *landscape* začal užívat pro označení člověkem opracovaného výřezu přírody.
[70] Delumeau, J.: *Dějiny ráje, zahrada rozkoše*, Praha 2003, s. 79.
[71] Delumeau, J.: *Dějiny ráje, zahrada rozkoše*, Praha 2003, s. 52.

usadil Cheruby s míhajícím se plamenným mečem, aby střežili cestu ke stromu života. (Gn 3, 23-24) Od té doby je tudíž ráj zahradou, která je charakterizována jako **uzavřená**, její brána se znovu otevře až na konci věků. Ráj je tedy jakousi věčnou zahradou, která stojí na počátku věků, ale i na jejich konci.

Ráj v Bibli charakterizuje několik hlavních prvků. Jako důležitý prvek je chápána životodárná **voda**, která uprostřed oné rozlehlé zahrady prýští ze zřídla a rozlévala se do čtyř řek, které mají z ráje vytékat na čtyři světové strany a napájet životodárnou vodou celou zemi (Gn 2,10-14). Dalším důležitým prvkem je **strom**. V Genezi se mluví o dvou stromech, které jsou od sebe celkem dobře odlišeny. Tím prvním stromem je **strom poznání dobrého a zlého**, jehož ovoce neměli podle Hospodinova příkazu Adam s Evou ochutnat, jinak by propadli smrti. *A Hospodin Bůh člověku přikázal: „Z každého stromu zahrady smíš jíst. Ze stromu poznání dobrého a zlého však nejez. V den, kdy bys z něj pojedl, propadneš smrti.“* (Gn 2, 16-17) *Jen o plodech ze stromu, který je uprostřed zahrady, Bůh řekl: „Nejezte z něho, ani se ho nedotkněte, abyste nezemřeli.“ Had ženu ujišťoval: „Nikoli, nepropadnete smrti. Bůh však ví, že v den, kdy z něj pojíte budete jako Bůh znát dobré i zlé.“* (Gn 3, 3-5) Evu zlákalo nádherné ovoce stromu poznání a vidina vševědoucnosti, a proto neuposlechla Hospodinův zákaz. Když Hospodin zjistil, že člověk zná dobré i zlé, nechtěl připustit, aby člověk pojedl i ovoce z druhého rajského stromu a stal se nesmrtelným. Druhým rajským stromem je **strom života**. *I řekl Hospodin Bůh: „Teď je člověk jeden z nás, zná dobré i zlé. Nepřipustím, aby vztáhl ruku po stromu života, jedl a byl živ navěky.“* Proto člověka nadobro vyhnal z ráje a strom života uzavřel v ráji a nechal ho hlídat cheruby.

I když jsou oba stromy v Genezi od sebe celkem dobře odlišeny[72], v některých vyobrazeních nebo vysvětleních jaksi splývají v jeden. V biblickém textu nejsou tyto stromy druhově určeny, ale byly zobrazovány nebo v teologické literatuře určeny jako pomerančovníky, někdy jako jabloně a jindy jako palmy či fíkovníky. *Fíkovník je připomínán v ráji, protože jeho listí užili po ochutnání plodu ze stromu poznání Adam a Eva k zakrytí svého ohanbí (viz. Gn 3,7). V některých rabínských spekulacích byl proto fíkovník ztotožněn se stromem života*[73]. Podle jiných rabínských spekulací byla stromem života palma, která měla obdobnou symboliku již v Babylonii.[74] Jako strom poznání

[72] Strom poznání se nachází uprostřed zahrady.
[73] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 98.
[74] Srov. Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 104.

bývá podle Royta nejčastěji zobrazována ve výtvarném umění jabloň[75], vzácněji se objevuje i pomerančovník[76]. **Jablko** se stalo symbolem Prvotního hříchu. *Žena viděla, že je to strom s plody dobrými k jídlu, lákavý pro oči, strom slibující vševědoucnost. Vzala tedy z jeho plodů a jedla, dala také svému muži, který byl s ní, a on též jedl* (Gn 3,6). Jablko mělo negativní symboliku v antické mytologii (příběh Parida nebo Atlanty) a zosobňovalo nástrahu, která byla počátkem řetězce tragických událostí. To, že je jablko symbolem zla, způsobila také slovní hříčka *mālum* „jablko" a *malum* „zlo"[77].

Adam a Eva bývají zobrazováni pod stromem poznání, okolo kterého se vine **had**. Had byl podle Royta zobrazován nejčastěji právě ve scénách Prvotního hříchu, kde měl podobu ještěrky nebo draka, jen vzácně měl také ženskou - Evinu – hlavu. Taková symbolika vycházela z tradičního rabínského výkladu hada jako Evy.

Charakteristikou ráje a výčtem prvků, který ráj určují se zabývá ve své knize i Delumeau[78] a mluví konkrétně celkem o třech základních prvcích, které ráj v představách středověké tradice jednoznačně charakterizovaly. Prvním charakteristickým prvkem byla již zmiňovaná **voda** prýštící ze studny, dále pak typická **libá vůně** a nakonec i **drahokamy**, kterými měla být poseta rajská louka.

2.1 PŘÍKLADY VYOBAZENÍ RÁJE

Jako první nás bude zajímat v pozdním středověku velmi oblíbený rukopis ***Cesty rytíře Jana Mandevilla***[79], který podle Krásy vznikl v Anglii v letech 1356-1357 a dodnes se dochovalo 250 jeho kopií. Jednalo se o rukopis popisující svět očima anglického cestovatele Jana Mandevilla, který měl podle historiků podniknout cestu do Svaté Země z anglického Saint-Alban a vrátit se do Liège[80]. Jeho kniha byla dlouho mylně považována za „cestopis", ale dnes se ví, že popisuje i země, které autor nemohl

[75] Důvodem pro to byla zřejmě negativní symbolika jablka v antické mytologii – jablko jako znamení zla a neštěstí.
[76] *Pomerančovník byl oblíbený zejména v 17. stol., snad v souvislosti s bájí o Héraklovi, jenž přinesl plody (podle některých interpretací pomeranče) ze zahrady Hesperidek.* in: Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 105.
[77] Royt, J., Šedinová H.:*Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 99.
[78] Delumeau, J.: *Dějiny ráje, zahrada rozkoše*, Praha 2003, s. 21-22.
[79] Tento český překlad názvu rukopisu používá např. Josef Krása. Krása, J.: *Mandevillovy cesty ,in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990.
[80] Krása, J.: *Mandevillovy cesty ,in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990, s. 268-269: Kniha nabízela čtenářům popis cesty do Konstantinopole, Palestiny a Egypta, provázela je po některých ostrovech Středomoří a vedla opět jinými cestami do Jeruzaléma, směřovala Malou Asií, Persií a Arménií přes říši Amazonek do obojí Indie, ztotožněné zde s říší kněze Jana, seznámila je s některými z ostrovů Indického oceánu a dovedla až do Číny velkému chánovi. Vyprávěla o různých vírách a vyznáních, o Tatarech, muslimech a životě Mohamedově, o zvycích, přírodních pamětihodnostech a divech…

vidět na vlastní oči. Je totiž především kompilací různých středověkých děl a ve skutečnosti zachycuje představu světa typickou pro čtrnácté století - je nejen pojednáním z cest, ale i vědeckým spisem, který místy pracuje s náboženskými představami, a proto občas odkazuje i na Bibli. Pro nás je důležité hlavně to, že je v rukopise celkem detailně popsána i rajská zahrada.

Jako příklad vyobrazení rajské zahrady proto uvádíme ilumici, z francouzského exempláře ***Le Livre des merveilles du monde (Cesty Jana Mandevilla)*** tohoto původně anglického rukopisu. Tento bohatě iluminovaný[81] exemplář vznikl v Paříži za vlády Karla VI., v letech 1410 – 1412 v dílně Mistra de la Mazarine na objednávku Jana Neohroženého[82] jako novoroční dar pro jeho strýce, vévodu Jana z Berry[83].

Rajská zahrada je na iluminaci znázorněna jako zelené místo obehnané hradbou šestiúhelníkového tvaru. Uprostřed úrodné zahrady je velká fontána, z jejíchž čtyř chrličů ve tvaru lví hlavy prýští voda na čtyři různé strany. Čtyři potůčky pak vytékají ven z rajské zahrady čtyřmi otvory v hradbě a pozvolna se rozšiřují ve čtyři mohutné řeky. Na každé řece se pohupuje jedna loď s lidmi na palubě. Vně rajské zahrady je vyobrazena různorodá krajina, v horní části iluminace hory okrové barvy se dvěma stromy a dole louka podobná té rajské.

Rajská zahrada je jednoznačně charakterizována jako uzavřené místo - vymezuje ji zeď šestiúhelníkového tvaru. Šestiúhelník je polygon, který je jednou z fází cesty k dokonalosti – tedy cesty od čtverce symbolizujícího zemi ke kruhu symbolizujícímu nebe. Podle Royta je číslo šest ve Starém Zákoně poukazem na stvoření světa, neboť šest dní Bůh tvořil a sedmý den odpočíval[84]. Hlavním motivem tohoto vyobrazení ráje je studna a její životodárná voda. Nejedná se o figurální vyobrazení příběhu prvotního hříchu, ale o pouhý výtvarný popis místa jako takového. Ráj je úrodným místem, ze kterého podle Bible vytékají čtyři řeky na čtyři světové strany (Gn 2,10-14). Podle Pulina z Noly symbolizují rajské řeky evangelisty. Číslo čtyři je spojeno s věcmi tohoto světa, s věcmi člověka, jakoby v protikladu k číslu tři, které zosobňuje boží všemohoucnost[85].

[81] Obsahuje 74 scén rozvržených do celého textu.
[82] Jean sans Peur – český překlad tohoto jména najdeme občas i jako Jan bez bázně
[83] Dnes uloženo v: BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale, Français 2810, f. 222
[84] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 20.
[85] Srov. Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 19.

Jako druhý příklad vyobrazení rajské zahrady uvádíme iluminaci, která vznikla mezi lety 1413-1416 na přání vévody z Berry a nyní figuruje v rukopise ***Přebohatých hodinek vévody z Berry*** (obr.2). Iluminace nebyla původně koncipována jako součást tohoto rukopisu, byla pojata velice originálně a její koncepce a ani kompozice neodpovídala tradičnímu pojetí knihy hodinek. Do rukopisu byla podle některých historiků umění tato původně samostatná stránka zařazena až později[86], tedy pravděpodobně až po smrti bratří z Limburka[87]. Před iluminaci zobrazující Zvěstování Panně Marii byla tato iluminace zařazena podle Meisse[88] pravděpodobně na základě středověkého názoru, že starozákonní příběh prvotního hříchu souvisel s novozákonním příchodem mesiáše. Nový Adam přišel vykoupit hřích toho starého.

Jako jiné iluminace z ***Přebohatých hodinek vévody z Berry*** je i tato iluminace namalována na netradičně velkém pergamenovém listu (formát 290 x 210 mm)[89].

Rajská zahrada má na této „vložené“ iluminaci tvar kruhu. Zahrada je obehnána zlatou kruhovou gotickou zdí a v jejím středu se tyčí jako dominanta velká zlatá gotická fontána, která je dokonce vyšší než všechny stromy, které rostou kolem. Louka je místy prokvetlá drobnými modrými kvítky. V neobyčejně harmonickém uspořádání knižní malba zobrazuje čtyři od sebe oddělené výjevy z příběhu prvotního hříchu. Na prvním výjevu, který je v kruhové kompozici umístěn nejvíc napravo[90], stojí pod stromem poznání dobrého a zlého Eva – sama, zatím bez Adama. Kolem kmene stromu poznání se vine had. Má sice hadí ocas, ale jeho horní polovina má podobu ženy, která má půvabný ženský obličej, dlouhé plavé vlasy, plná ňadra a i dvě ruce. Jednou rukou se tato „hadožena“ přidržuje stromu a druhou rukou podává jablko Evě. Eva stojí pod stromem a upřeně hledí na hada. Jednu svoji ruku natahuje po jablku, které jí had nabízí, a stále na tomtéž výjevu ve své druhé ruce už drží jablko. Druhý výjev zachycuje Evu i s Adamem. Eva se shýbá a dotýká se Adamova ramene. Adam před ní klečí na jednom koleni v trávě a trupem se otáčí nebo ohlíží směrem k ní. Eva mu podává jablko a on se po něm jakoby natahuje. Třetí výjev této iluminace zachycuje Adama a Evu, kteří si již zakrývají dlaněmi svá přirození a přitom stojí před Hospodinem, který na ně

[86]Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, s. 184. – This miniature was not planned for the *Très riches heures.* It is an inset page, painted separately and added to the manuskript later.
[87] Bratři z Limburka zemřeli na mor roku 1416.
[88] Srov. Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, s. 184.
[89] Jedná se o formát do značné míry přesahující běžný kapesní formát modlitebních knížek hodinek (*livres d´heures)*
[90] Vpravo z pozice obrázku.

upřeně hledí. Hospodin má na sobě azurově modrý plášť a má dlouhé bílé vousy. Gesta jeho rukou vypadají jako kdyby něco vykládal, jakoby promlouval k Adamovi a k Evě. Směrem od Hospodina k Adamovi a Evě jsou naznačeny paprsky. Poslední výjev zachycuje vyhnání z ráje. Adam s Evou odcházejí z rajské zahrady velikou zlatou gotickou branou a zakrývají si svá přirození fíkovými listy. Za nimi v bráně stojí červená postava cherubína s ohnivým mečem. Adam a Eva se ocitají vně rajské zahrady. Z bujné zeleně přicházejí na skaliska, která na iluminaci spolu s modrými mraky vytvářejí prstenec okolo kruhové rajské zahrady Eden.

Skaliska zde kromě nebezpečí pravděpodobně naznačují i dobové pojetí, které pracuje s představou, že se rajská zahrada nachází na vrcholku nějaké vysoké hory. Modrá oblaka lemující skaliska poukazují k nebeské výšině a nedostupnosti vrcholku hory. Rajská zahrada je zachycena jako uzavřené místo, jako místo obehnané hradbami. Symbolicky uzavírá zahradu i červený cherubín, který má do konce věků střežit bránu ráje. Zahrada má tvar kruhu. Kruh v tomto případě pravděpodobně symbolizuje dokonalost. Je to dokonalá forma, která v očích bratří z Limburka asi nejlépe vystihovala božský charakter rajské zahrady. Zlatá gotická fontána uprostřed zahrady symbolizuje životodárný element vody, jeden ze základních prvků rajské zahrady. V tomto případě je jednoznačně dominantním prvkem[91]. Dalším prvkem, podle kterého lze bezpečně identifikovat rajskou zahradu, je bohatá vegetace – košaté sytě zelené stromy a tráva. Je zde také přímo vyobrazen strom poznání dobrého a zlého, tentokrát jako jabloň, okolo které se vine had svůdce, který má v tomto případě z poloviny podobu ženy. Toto pojetí hada se opírá o tradiční rabínský výklad hada jako Evy[92]. Postavy Adama a Evy jsou zobrazeny nahé a až v poslední scéně si zakrývají svá přirození fíkovými listy – i drobné listy jsou zde zobrazeny velice realisticky, opravdu mají tvar odpovídající listům fíkovníku. *Spletli tedy fíkové listy a opásali se jimi.* (Gn 3,7) Postava Evy odpovídá elegantnímu štíhlému ženskému typu, který byl v pozdním středověku oblíbený. Má dlouhé splývavé plavé vlasy, vysoko posazená ňadra, úzký pas a lehce vyklenuté břicho[93]. Klečící Adam připomíná podle Paula Durrieu ušlechtilost klasických soch. Barva těla Adama a Evy kontrastuje se zelenkavým pozadím. Kontrastně působí i zlatá barva architektury (brána a studna) a modrý plášť

[91] Podobně jako na obr. 1.
[92] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 138.; častěji měl had podobu draka nebo ještěrky.
[93] Podobný ženský typ se objevuje u bratří z Limburka již dříve, v *Krásných hodinkách*. Sv. Kateřina *Krásných hodinek* se markantně podobá Evě *Přebohatých hodinek*.

Hospodinův. Hospodin je zde zobrazen jako „věkovitý“ s dlouhými bílými vlasy a splývajícím vousem. Postava Boha Otce je zde ztotožněna s Jahvem. Takové pojetí bylo v pozdním středověku nové a prosadilo se hlavně v renesanci. *Do 15. stol. byl stvořitel a zákonodárce Starého zákona, jež se zjevuje Adamovi a Evě obvykle zobrazován jako postava Krista*[94].

V jediné iluminaci bratři z Limburka umě a ohromným důrazem na každý detail ztvárnili celý příběh lidské svéhlavosti, jež nakonec vedla k vyobcování člověka z ráje.

Další dva sobě podobné příklady vyobrazení ráje najdeme ve dvou exemplářích rukopisu třinácté knihy spisu ***De civitate Dei (O obci boží)***. Toto dílo sice sv. Augustin vytvořil již někdy mezi lety 413 a 426, bylo ale nadále rozšiřováno a i v době pozdního středověku označováno za dílo stěžejního významu. Lidé ho nadále chápali jako dílo aktuální. Původní francouzský překlad Augustinova díla byl pořízen zhruba mezi lety 1371 a 1375 Raulem z Presles pro francouzského krále Karla V. Moudrého. Král si jeho překlad objednal, protože ho chtěl zařadit do své rozsáhlé královské knihovny. Od té doby byl překlad rukopisu na území Francie dále rozšiřován v dalších opisech.

Jedno zobrazení ráje (obr.3) pochází z opisu spisu ***De civitate Dei (O obci boží)*** , který vznikl v Paříži roku 1475. Tehdy si ho objednal dvorní rádce Ludvíka XI., Matthieu Beauvarlet. Iluminace vytvořil mistr Françoise.

Další iluminace (obr. 4) pochází z exempláře, který vznikl také v Paříži, ale zhruba o pět let později, kolem roku 1480. Objednal si ho král Ludvík XI. a iluminace vytvořil neznámý pařížský mistr.

Důležité je pro nás především to, že druhý iluminátor se očividně inspiroval dílem toho prvního. Jeho práci musel znát velice důvěrně. Nyní se pokusíme obě iluminace blíže popsat a navzájem porovnat.

Dominantu v pravé části starší iluminace (obr. 3) tvoří fontána, která má čtvercový půdorys. Ze dvou chrličů, které jsou vidět, prýští voda, jenž dál proudí řekami. Modré řeky rozdělují kompozici zahrady do čtyř částí. Na první části je zobrazena scéna, na níž vidíme vedle sebe stát Adama a Evu pod stromem poznání dobrého a zlého. Strom je obsypaný ovocem a kolem jeho kmene se vine had s trupem, rukama a obličejem ženy. Levou rukou tato proradná bytost podává Evě červené jablko. Eva stojí pod stromem vlevo a Adam vpravo. Eva podává Adamovi svojí levou rukou červené jablko a pravou

[94] Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 87, heslo *Bůh Otec*.

rukou si zakrývá pohlaví. Adam si naopak zakrývá pohlaví svojí levou rukou a pravou ruku natahuje po nabídnutém jablku. V této části kompozice je kromě dvojice u stromu zobrazen i zajíc a hlava lva, která jakoby vykukuje z lesa. Vpravo dole v druhé části, která je oddělena od hlavní scény řekou, je zobrazen šedý kostlivec, který leží na zelené trávě. V třetí části je znázorněn sv. Pavel s šedými vlasy a vousy. U jeho boku je opřen meč a jeho levá ruka ukazuje na kostlivce. V pravé ruce Pavel drží pásku s nápisem.

Tato iluminace je pouze výřezem nebo snad „oknem" do rajské zahrady. Nezachycuje celou zahradu v Edenu. Chybí na ní zobrazení nějakého plotu nebo zdi, která by vymezovala a ohraničovala prostor zahrady. Iluminace, které zachycují rajskou zahradu celou, takové vymezení nemohou postrádat. Tato iluminace zachycuje také pouze část celého příběhu, který se udál v rajské zahradě. Hlavní scéna zobrazuje pouze okamžik, kdy Adam a Eva neuposlechli zákazu svého Hospodina a pojedli ovoce ze stromu poznání.

Zahrada v Edenu je znázorněna jako velice úrodné a blahodárné místo. Její charakter určují různé prvky. Je zde jednak vyobrazen životodárný prvek vody - kašna a čtyři řeky, nechybí ale ani stromy s košatými bujně rostoucími korunami plnými lahodného ovoce a hebká mechově zelená tráva. Najdeme zde i zvířecí prvek. Vyobrazení lva, který si vůbec nevšímá zajíce zobrazeného nedaleko něj, pravděpodobně symbolizuje harmonické soužití všeho živého v rajské zahradě. Je zde vyobrazen i symbol hada - napůl žena a napůl had, a symbolické jablko.

Svatého Pavla můžeme neomylně identifikovat podle jeho atributu. Meč jako atribut totiž přímo symbolizuje apoštola Pavla: „*meč Ducha, jímž je slovo Boží*" (Ef 6,17). Meč byl rovněž symbolem Pavlovy mučednické smrti[95]. Pavel pravděpodobně komentuje příběh prvotního hříchu, jeho komentář je do iluminace vepsán na pásce červeným písmem. Kromě toho také Pavel svým prstem ukazuje na šedého na trávě ležícího kostlivce, který jednoznačně symbolizuje smrt. Je symbolem smrti, kterou Adam s Evou na lidstvo uvalili tím, že neuposlechli svého Hospodina. Symbol kostlivec je výstrahou nebo hrozbou. Zajímavé je, že **kostlivec** byl ve 14. a v 15. století zobrazován v podstatě nově. Dříve církev totiž učila, že se duše skrze smrt konečně osvobozuje od hmoty, do které byla na samém počátku věků uvržena. Hlavní význam byl tedy přikládán spáse duše a středověká církev se ve svém křesťanském asketismu nezabývala tím, co se děje s tělem po smrti. Z toho důvodu jí bylo zobrazení kostlivce,

[95] Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 267.

lidského těla po smrti, cizí. Tenenti[96] mluví podrobně o námětu *Tří živých a tří mrtvých*, který se do Francie dostal z Itálie koncem 13. století. Ve Francii pak vzniklo podobenství *La Danse macabre* (tanec mrtvých). Podle Huizingy[97] slovo *macabre* označuje téměř celé pozdně středověké vidění smrti. Smrtelnost se ve 14. stol. stala opravdovým problémem, možná i vlivem morových epidemií. Živí si začali více uvědomovat, jak blízko mají k mrtvým. *Pozdně středověký duch nedokázal vidět smrt z žádného jiného hlediska než z hlediska pomíjivosti*[98]. Umělci se více zajímali o osud těla. Námět kostlivce tlumočil spíše hrůzu ze smrti než touhu po dosažení nebeského království.

Novější iluminace (obr.4) se té starší hodně podobá. Jedná se ale o detailnější pojetí zahrady v Edenu. Zahrada je v tomto případě zobrazena celá a je obehnaná gotickou hradbou, která je namalována velmi podrobně, včetně gotických klenutí a sloupů. V hradbě je znázorněna jedna věž a jedna brána s velkou gotickou rozetou. Zahrada je pojata jakoby z nadhledu nebo odněkud z výšky. Uprostřed zahrady se jako dominanta tyčí nádherná vysoká šestiúhelníková gotická fontána, ze které vytékají do zahrady čtyři řeky namalované světle modrou barvou. Řeky se rozlévají každá jiným směrem a místy se ztrácí mezi sytě zelenými stromy a svěže zelenými loukami. Z koryt řek pijí na několika místech různá zvířata. Jsou zde zobrazeny různé druhy stromů, některé jsou velké a některé malé. Zdůrazněny jsou hlavně dva listnaté stromy, okolo kterých jsou soustředěny dvě hlavní scény. Strom poznání je jako jediný obsypaný ovocem. Rozličná vegetace a mnoho drobných rostlin vytváří daleké průhledy a lesní světliny. Celek zahrady vyvolává dojmem hojnosti a blahobytu.

Kompozice je rozdělena do tří hlavních scén. V pravém horním rohu je pod prvním ze dvou větších stromů vyobrazena první scéna. Adama a Eva klečí nazí v trávě před Bohem v červeném plášti, který k nim promlouvá s varovně vztyčeným prstem. Od jeho úst se vine nad hlavami Adama a Evy páska s nápisem. Vlevo, pod stromem poznání, jsou zobrazeni stojící Adam a Eva. Eva je pod stromem vlevo a má svoji pravou nohu nakročenou směrem ke stromu. Z drápů draka ovinutého kolem kmene přijímá svojí levou rukou ovoce. Adam stojí pod stromem vpravo a vypadá jakoby váhal. Na zemi pod stromem a u nohou Adama a Evy leží černá lidská kostra. V zadu je

[96] Tenenti, A.: *Il senso della morte e l´amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957.
[97] Huizinga,J.: *Podzim středověku*, Praha 1999, s. 238.
[98] Huizinga,J.: *Podzim středověku*, Praha 1999, s. 228.

na poslední scéně iluminace vyobrazen Adam s Evou, jak se snaží svými dlaněmi skrýt svoji nahotu. Obě postavy jsou zobrazeny jakoby v dálce a vypadají jakoby odcházely z ráje. Obě postavy, Adam i Eva, mají nakročenou pravou nohu a levou rukou si zakrývají pohlaví. V popředí v levém dolním rohu je vyobrazen ještě sv. Pavel, který se levou rukou opírá o svůj meč a komentuje vyobrazenou událost. Text jeho komentáře je vepsán na pásce, která směřuje od Pavlovi levé ruky přes motiv kostlivce až k ocasu draka ovinutého kolem stromu. V dolní části iluminace jsou vedle sebe umístěny ještě dvě tabulky s textem.

Motiv černého kostlivce symbolizujícího smrt, zvířecí motivy a vyobrazení sv. Pavla, které najdeme na starší iluminaci najdeme i zde. Neznámý mistr se tedy očividně inspiroval dílem mistra Françoise.

Rajská zahrada je ale v tomto případě zobrazena celá se zvláštním důrazem na jednotlivé prvky. Větší rozměr iluminace, která zabírá v rukopise celou jednu stránku, pravděpodobně autorovi umožnil starší pojetí více rozvinout a rozpracovat. Původní vyobrazení je bohatě rozvedeno a obohaceno o nové prvky. Příběh je zachycen ve třech scénách a není již omezen na scénu jedinou. Barevné pojetí iluminace odpovídá rostoucí snaze o naturalistické a iluzorní pojetí. Iluminátor používá více barevných tónů a více pracuje se světlem. Zahrada je zobrazena jakoby z výšky a odráží se v ní trojrozměrné pojetí prostoru. Autor dobře rozlišuje mezi pozadím a popředím. Stromy a keře v zadním plánu se jakoby ztrácejí v dálce.

Prvkem, který můžeme ve starším pojetí jen tušit, je hradba, která odpovídá dobové představě uzavření se před světem a zahradu jednoznačně vymezuje a charakterizuje. R§zná zvířata - ovce, krávy, kozy, jeleni a jednorožci se pasou na louce nebo se ukrývají v houští. Opice a lev se schovávají pod stromy. Na modravé obloze poletují hejna ptáků a na hladině fontány plují tři bílé labutě. Motiv harmonického soužití, který se objevuje ve starším pojetí je tedy také obohacen a rozvinut. Najdeme zde pospolu daleko větší množství vyobrazených druhů zvířat, které se v přírodě špatně snášejí. Dvojice vlk a ovečka, lev a jelen, jednorožce (symbol cudnosti a čistoty[99]) a opice (symbol chlípnosti, hříchu[100]) jsou použity jako symboly přátelského soužití. Lstivý had je na této iluminaci pojat jinak než na té starší. Symbolizuje ho zde drak,

[99] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 172., v pozdním středověku byl motiv jednorožce spojován se Zvěstováním Panně Marii v podobě lovu na jednorožce. Jako lovec zde vystupuje archanděl Gabriel doprovázený čtveřicí psů symbolizujících ctnosti. Jednorožec nachází záchranu v klíně Panny Marie sedící v „uzavřené zahradě“, která také poukazuje na její čistotu.

[100] Royt J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998, s. 152, S opicí byl obvykle spojován hřích, marnost, chlípnost a lenost.

který byl podle Royta používán jako symbol hada častěji než had s Eviným obličejem. Bůh je zde zobrazen jako Kristus v červeném plášti. Podobně jako ve starším pojetí je zde naznačena symbolem kostlivce i smrt, která hrozí člověku.

Text na tabulce pravděpodobně souvisí s textem na pásce, kterou Pavel drží ve své pravé ruce. Gesto Pavlovy levé ruky je výmluvné, Pavel prstem ukazuje na černého kostlivce. Varuje tak lidstvo před smrtí. V jeho komentáři, který je umístěn na dvou tabulkách, najdeme mimo jeho varování i narážku na určitou podobnost mezi Adamem a Kristem. **Krista** považuje sv. Pavel za **„nového Adama“**. Reformovaný augustinianismus 14. století totiž sňal z postavy Adama odium původce dědičného hříchu a učinil jej předobrazem lidsky dokonalé bytosti, Adama jakožto prefigurace Krista, který je „druhým Adamem“[101]. Tento Pavlův výklad souvisí do značné míry i s představou týkající se rajského stromu.

V ráji, na místě, kde dal Bůh Hospodin vyrůst ze země stromu poznání a stromu života (Gn 2,9), se život změnil ve smrt. Strom může být ale chápán i naopak. Podle některých legend byl totiž kříž, na kterém byl Ježíš ukřižován, zhotoven ze dřeva stromu života. Zdá se tedy jakoby živé dřevo rajského stromu zavinilo smrt člověka a jakoby mrtvé dřevo téhož stromu věčný život navrátilo. S Adamem přišel na svět hřích a smrt, Kristus naopak přišel lidstvo z jeho hříchu vykoupit.

Složité spojení rajského stromu s křížem Kristovým vychází z legend o sv. Kříži. Vypráví se v nich o Adamově synovi Šétovi[102], kterého těžce nemocný otec s nadějí na uzdravení poslal do ráje pro plod ze stromu života. Šét skutečně plod přinesl, ale když se vrátil, zjistil, že Adam již zemřel. Zasadil proto na jeho hrobě na Golgotě semeno rajského stromu života, z něhož vyrostl velký strom. Ten byl za časů krále Šalamouna poražen a měl být použit na krov jeruzalémského chrámu. Když byl trám vsazen do stavby, ta se zřítila, protože se strom zázračně vrátil na své původní místo. Později byla podle legendy ze dřeva téhož stromu zhotovena lávka přes říčku Cedron, na níž se setkala královna ze Sáby s králem Šalamounem. Dřevo z lávky pak posloužilo jako materiál na kříž, na němž byl ukřižován Kristus, jehož krev pak z ran kapala na lebku Adamovu (symbol vykoupení celého lidstva, počínaje Adamem)[103].

[101] Krása, J.:*Humanistické a reformační myšlenky v dvorském umění Václava IV.; in: České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990, s. 174.
[102] Šét je počeštěná verze hebrejského jména Seth.
[103] Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 140.

Proto byl ve středověku Kristus občas zobrazován ukřižovaný na stromě života (Arbor vitae), jenž měl buď podobu stromu s jedním párem osekaných větví (tzv. větvového zeleného kříže), nebo stromu či keře, nejčastěji vinné révy[104].

Protože legenda vypráví o tom, že Adam je pohřben na Golgotě, je ve výtvarném umění občas zobrazena lebka nebo kostra Adama u nohou Krista nebo u paty kříže. U Pavla je tak vyjádřen dojemný protiklad mezi žalostným stavem prvního člověka, otce hříšného pokolení, skrze něhož vzešlo odsouzení všem, a dobrovolným oddáním se „nového Adama“, který se stal otcem pokolení vykoupených a skrze svůj „čin spravedlnosti“ dosáhl ospravedlnění lidstva[105].

3.GETSEMANSKÁ ZAHRADA JAKO PROTIPÓL RAJSKÉ ZAHRADY

Kristus přišel na svět, aby pro lidstvo trpěl a umřel a tím je vykoupil z hříchu. Kristus opustil božský domov, rajskou zahradu, kde pobývá se svým Otcem, aby vstoupil do světa, ba sestoupil do pekel a nakonec se vrátil zpět jako vítěz, který přemohl smrt a zajistil lidem věčný život[106].

Pochopení Krista jako nového Adama nepochybně vychází z názoru, že v Bibli mají některé postavy Nového zákona svůj předobraz ve Starém zákoně. Jedná se o tzv. typologii. *Typologie je v křesťanských církvích způsobem výkladu, který se pokouší objasnit Starý zákon na podkladě Nového zákona. Jde o způsob myšlení, který uvažuje o dvojicích podobných nebo protikladných osob, událostí či dějů, z nichž časově jedna předchází druhé; starší osoba či událost je chápána jako předobraz osoby či události mladší[107]*. Ve své knize *Les jardins du Moyen Âge[108]* Marie-Thérèse Haudebourg píše, že v představivosti středověkého člověka se stala Getsemanská zahrada, do které se Kristus uchýlil předtím, než byl zatčen velekněžovými vojáky, protipólem zahrady v Edenu.

V rajské zahradě se Adam s Evou dopustili prvotního hříchu, čímž odsoudili lidstvo k věčnému utrpení a uvalili na něj věčnou smrt. V zahradě Getsemanské naopak

[104] Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů,* Praha 1998, s. 95.
[105] Srov.: Reiterer, F. V.: *Adam*, in: *Encyklopedie Bible*, Praha 1993, s. 19.
[106] Zlatohlávek, M.: *Nevěsta v uzavřené zahradě*, Praha 1995, s.58
[107] Royt, J.:*Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 284, heslo *typologie.*
[108] Haudebourg, M.-T.: *Les jardins du Moyen Âge*, Paris 2001, s.57; kniha ještě nebyla do češtiny přeložena, proto uvádím citaci v původním francouzském znění: *C´est une symetrie parfaitment conforme à l´habitude médievale de faire de chaque épisode de l´Ancien Testament une préfiguration du Nouveau.*

Kristus zvítězil nad smrtí a znovu otevřel spravedlivým lidem bránu ráje. Křesťané ve středověku pevně věřili, že ti, jenž si to zasluhují, znovu naleznou bránu ráje, protože je k ní Kristus dovede. V Bibli stojí přeci jasně psáno *„Ježíši pamatuj na mne, až přijdeš do svého království.“ Ježíš mu odpověděl: „Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji.“* (L 23, 43).

Getsemanská zahrada byla oplocená zahrada na svazích Olivové (Olivetské) hory, v níž bývala jeskyně, kde se kdysi lisoval olej, odtud také pochází její název[109].

Do této zahrady se po poslední večeři odebral Ježíš se svými učedníky. Pak se od nich vzdálil, co by kamenem dohodil. Tváří v tvář blížící se smrti byl zachvácen velkou úzkostí. Prosil Boha, aby od něho odejmul ten kalich utrpení: *„Abba, Otče, tobě je všecko možné; odejmi ode mne tento kalich, ale ne, co já chci, ale co ty chceš.“* (Mk 14,36); *„Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.“* (L 22,42) Podle Lukáše kanul Ježíšův pot na zem jako krůpěje krve (L 22,44) a anděl mu přišel dodat síly. Jeho učedníci totiž usnuli: *Potom přišel k učedníkům a zastihl je ve spánku. Řekl Petrovi: „To jste nemohli jedinou hodinu bdít se mnou? Bděte a modlete se, abyste neupadli do pokušení. Váš duch je odhodlán, ale tělo slabé.“ Odešel podruhé a modlil se: „Otče můj, není-li možné, aby mne ten kalich minul, a musím-li jej pít, staň se tvá vůle.“ A když se vrátil, zastihl je opět spící; nemohli oči udržet. Nechal je, zase odešel a potřetí se modlil stejnými slovy. Potom přišel k učedníkům a řekl jim: „Ještě spíte a odpočíváte? Hle, přiblížila se hodina a Syn člověka je vzdáván do rukou hříšníků. Vstaňte, pojďme! Hle, přiblížil se ten, který mě zrazuje.* (Mt 26,40-46); *Přišel k učedníkům a zastihl je ve spánku. Řekl Petrovi: „ Šimone, ty spíš? Nedokázal jsi jedinou hodinu bdít?“*(Mk 14,37); *Pak vstal od modlitby, přišel k učedníkům a shledal, že zármutkem usnuli. Řekl jim: „Jak to, že spíte? Vstaňte a modlete se, abyste neupadli do pokušení.“* (L 22,45-46).

Tento vnitřní boj je počátkem Ježíšova utrpení a úzkostného zápasu, který vrcholí na kříži.

Přesný popis místa v evangeliích nenajdeme. Možná se jednalo o pozemek, který patřil některému z Ježíšových učedníků, vždyť Ježíš tam (zvláště v posledních dnech) častěji chodil, aby se tam modlil. *Ve dne učil v chrámě, ale na noc odcházel na horu, která se nazývala Olivová.* (L 21,37) *Potom se jako obvykle odebral na Olivovou horu; učedníci ho následovali.* (L 22, 39)

[109] Getsemane znamená aramejsky „lis na olej“.

Getsemanská zahrada byla v pozdním středověku zobrazována skutečně velice často a měla většinou jeden a tentýž charakter. Vyobrazená podoba místa totiž výstižně dokreslovala pochmurný děj úzkostného Kristova zápasu. Zahradu v očích středověkého člověka definoval především plot nebo nějaká ohrada. Zahrada byla ohrazené místo oddělené od okolního světa. Na dobových vyobrazeních proto najdeme i Getsemanskou zahradu vyobrazenou jako oplocené místo. Na většině vyobrazení má plot podobu plůtku spleteného z proutí. Takové ploty byly v pozdním středověku pravděpodobně nejvíce užívané. Prostředí Getsemanské zahrady je kromě toho zobrazováno jako zpustlé a nevypadá zrovna úrodně. Zahrada se nachází na úpatí hory, a proto je zobrazena jako hodně svažitá a skalnatá. V porovnání s rájem se jedná o místo na první pohled neúrodné. Roste tam jen málo stromů, které ani nepotřebují ke svému růstu příliš mnoho vláhy. Na rozdíl od ráje tam tudíž panuje hodně suché a nepřívětivé podnebí. Elizabeth Antoine označuje Getsemanskou zahradu přímo za jakousi *antizahradu*[110].

3.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ GETSEMANSKÉ ZAHRADY

Z našich tří konkrétních příkladů dobových vyobrazení Kristovy agónie v Getsemanské zahradě bude ostatně hned dobře patrné, že se naprosto liší od dobových vyobrazení zahrady v Edenu.

Prvním příkladem je iluminace z rukopisu ***Les Petites Heures de Duc de Berry (Malé hodinky vévody z Berry)*** (obr. 5), který vznikl v letech 1372-1390 na objednávku vévody Jana z Berry. Provední iluminací tohoto rukopisu je různorodé[111], na jeho výzdobě se pravděpodobně podíleli nejméně dva iluminátoři, Jean Le Noir a Jacquemart de Hesdin[112]. Není ale konkrétně doloženo, který z těchto dvou iluminátorů byl autorem iluminace *Kristus v Getsemanské zahradě* z druhého cyklu umučení.

Getsemanská zahrada je zde vyobrazena v temných barvách jako místo skalnaté a neúrodné, na holé skále tam rostou jen tři stromy. Kromě nich tam nenajdeme ani žádné květiny a ani trávu. Vlevo nahoře je zobrazen Kristus, jak se v kleče s rukama

[110] Antoine, E.: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d´Occident à la fin de Moyen Âge*, Paris 2002, s.37: *Jardin d´agonie et d´abandon, le jardin des Oliviers est une sort d´anti-jardin.*
[111] Sokolová, J.: *Obraz krajiny ve francouzských miniaturách gotické doby (1250-1415)*, Praha 1937, s. 146.
[112] Jean Le Noir zemřel dřív než byl rukopis dokončen a proto na jeho práci pravděpodobně navázal Jacquemart de Hesdin.

sepjatýma před sebou modlí ke svému Otci. V pravém horním rohu je zobrazen Bůh, který Kristu žehná z nebeského oblaku. Gestikuluje pravou rukou a v levé ruce drží knihu. Vpravo dole jsou znázorněni tři spící Kristovi učedníci. Neleží na zemi, ale choulí se k sobě a rukama si podpírají hlavy jakoby se bránili spánku.

Dvě modlitební gesta, které na této iluminaci praktikuje Kristus, **ruce s nataženými prsty sepjaté ve výši prsou a pokleknutí s oběma koleny na zemi**, byla pro období pozdního středověku velice typická. Dobová zobrazení modlící se postavy v kleče, z profilu a se sepjatýma rukama totiž zcela vytlačila vrcholným středověkem oblíbené znázornění stojícího *oranta* s rukama rozpaženýma do kříže nebo pozvednutýma v modlitebním gestu. Vzpřímený postoj začal být považován za znamení náboženské vlažnosti. Šlo o jakési potlačení gestických projevů modlícího se jedince a o „uzavření se" těla do sebe sama. Schmitt[113] klade tuto změnu do souvislosti se zniterněním a zindividualizováním zbožnosti ve 12. a 13. století. Modlitební gesto *v kleče se sepjatýma rukama* vzniklo podle Schmitta ze světského obřadného gesta vzdávání pocty pánovi. Při jednorázovém obřadním aktu lenní přísahy klečel vazal před svým pánem, který bral jeho sepjaté ruce do svých dlaní – *immixtio manuum* (vkládání rukou). Jednalo se tudíž o gesto dvou lidí a čtyř rukou. Modlící se člověk naopak ruce pozvedá do prázdna a modlitební gesto se týká pouze jeho dvou rukou. Je to projev adorace, kajícnosti a dlouhodobého vztahu k Bohu[114].

Bůh Kristovi **žehná** gestem své pravé ruky. Stejným *žehnajícím* gestem stvrzovali kněží ve 14. stol. svazky manželské[115]. První postavu nejsvatější Trojice, Boha Otce, na některých vyobrazeních dokonce zastupovala jen „Pravice Boží" (*Dextera Dei*)[116]. **Kniha**, kterou Bůh drží ve své levé ruce, symbol moudrosti a učenosti není vidět na iluminaci příliš detailně. Můžeme se proto jen domnívat, že se jedná o knihu s písmeny alfa a omega, která charakterizuje moudrost Boha. Písmena alfa a omega jsou symbolem Boha jako počátku a konce všech věcí. Jsou ale i symbolem Krista, protože ten je stejně jako první osoba nejsvětější Trojice bez začátku a bez konce, je první a poslední, je věčný. *Já jsem Alfa a Omega, první i poslední, počátek i konec."* (Zj 22,13)

Tři Kristovi učedníky zobrazené na iluminaci lze podle evangelií identifikovat jako Petra a oba syny Zebedeovi, Jakuba a Jana. Petr je ten nejstarší a vousatý, za ním je Jakub a nejmladší s krátkými kudrnatými vlasy je Jan. Kristus je v evangeliích nabádá,

[113] Schmitt,J.-C.:*Svět středověkých gest*, Praha 2004, s. 226.
[114] Schmitt,J.-C.:*Svět středověkých gest*, Praha 2004, s. 223.
[115] Schmitt,J.-C.:*Svět středověkých gest*, Praha 2004, s. 254.
[116] Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 174.

aby s ním bděli, zřejmě proto jsou zobrazeni jak spí v sedě. Vypadají jakoby se jim zrovna zavřeli oči, jakoby se spánku bránili.

Druhý příklad vyobrazení Getsemanské zahrady je v rukopise ***Krásné hodinky vévody z Berry***. Tento rukopis si objednal vévoda z Berry kolem roku 1409, po smrti Jacqumart Hesdina, v době, kdy přišli na jeho dvůr bratři z Limburka. Millard Meiss[117] ve své knize tvrdí, že tato iluminace je společným dílem bratra Paula a Jeana. V rukopise je zařazena jako první v cyklu *Utrpení Ježíše Krista*. (obr.6)

Zahrada obehnaná plůtkem z proutí je na pahorku okrové barvy, pod kterým teče říčka. Místo vypadá neúrodně a zpustle. Na druhém břehu říčky, která dělí kompozici do dvou částí, se tyčí vysoká skála. Oba břehy spolu spojuje dřevěná lávka. V dáli je zobrazeno město a skupina stromů. Pozadí má rumělkově červenou barvu a je zdobeno zlatými florálními motivy.

Říčka rozděluje kompozici do dvou dějových scén.

V levém horním rohu iluminace v zahradě s plůtkem klečí Kristus v modrém plášti a modlí se k Bohu Otci, který k němu promlouvá z modrého oblaku. Kristus i Bůh se rukama dotýkají malého kříže. Na zemi leží zlatý kalich a v něm bílá hostie.

Na druhé scéně vpravo dole Kristus přistupuje k trojici svých učedníků, kteří spí u paty vysoké špičaté skály. Nad nimi ze skály vylézá had. Ježíš se sklání nad tmavovlasým Jakubem a dotýká se ho rukama opatrně na hlavě. Vedle spí mladý Jan, který se ve spánku opírá o rameno šedovlasého Petra. Petr se svojí pravou rukou dotýká meče.

Říčku, která rozděluje kompozici do dvou scén identifikuje Meiss[118] jako říčku Cedron, přes kterou měla být podle legendy sv. Kříže postavena lávka ze dřeva stromu života. Královna ze Sáby podle legendy vzdala úctu tomuto dřevu tím, že místo po lávce, která z něj byla vyrobena, raději prošla bosa vodním proudem.

Kristus se modlí k Bohu v kleče se sepjatýma rukama. Jedná se o stejné gesto jako na předchozí iluminaci. Zlatý kalich, bílá hostie i malý kříž, kterého se dotýkají obě postavy, Bůh i Kristus, symbolizují blížící se Kristovu smrt. Tyto tři symboly tak v zahradě obehnané plůtkem ještě zdůrazňují to, co Krista záhy čeká. Proradný had vylézající ze skály symbolizuje brzký příchod Jidáše a velekněžových vojáků. Je to

[117] Meiss, M.: *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry* , Paris 1975
[118] Meiss, M: *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry* , Paris 1975.

symbol zla a biblické synonymum Satana[119]. Je to tradiční předobrazený „typ“ ukřižování[120]. Meč v tomto případě není použit jako atribut sv. Pavla, poukazuje k roli Petra při Kristově zatýkání. *Jeden z těch, kdo byli s ním, sáhl po meči, napadl velekněžova sluhu a uťal mu ucho.* (L 26,51).

Třetím příkladem je iluminace z ***Přebohatých hodinek vévody z Berry***. Cyklus utrpení Krista začíná v těchto hodinkách tmavou noční scénou Getsemanské zahrady (obr. 7). V rukopise navíc zřetelně kontrastuje s barevnou scénou předvádění Krista před velekněžův soud, která se nachází na protější stránce[121].

Zahrada obehnaná plotem z proutí je zahalena tmou. Obloha má tmavě modrou barvu a je prosvětlena drobnými hvězdami a jednou kometou. Měsíční světlo ozařuje skálu a pár stromů, které z ní rostou. Tma jakoby zkresluje všechny barvy. Měsíční svit vytváří velmi neobvyklou hru stínů. Středem kompozice je zpříma stojící Kristus zahalený tmou. Ze tmy svítí jen jeho zlatá svatozář. Kolem něj leží na zemi vojáci v brněních, některá místa jsou ozářená světlem z jejich loučí. Vlevo od Krista je svatý Petr. Je zobrazen ve stoje z profilu se skloněnou hlavou.

Nejenom, že je scéna Getsemanské zahrady jednou z nejpovedenějších iluminací, které kdy bratři z Limburka vytvořili, je to také nejkrásnější noční scéna jaká kdy byla namalována miniaturisty[122]. Uchvacuje nejenom svou jednoduchou kompozicí, ale i „nočním“ efektem, který je zde použit zcela nově. Bratři z Limburka nepochybně pracovali v těchto hodinkách s novým naturalistickým způsobem nazírání světa. Vedle různých ročních období nově rozlišili noční dobu od denní.

Scéna z Getsemanské zahrady je očividně založena na výkladu Janova evangelia. Jedině evangelista Jan totiž popisuje okamžik zatčení Krista.

Ježíš, který věděl všecko, co ho má potkat, vyšel a řekl jim: „ Koho hledáte?“ Odpověděli mu: „Ježíše Nazaretského.“ Řekl jim: To jsem já.“ Stál s nimi i Jidáš, který ho zradil. Jakmile jim řekl „to jsem já“, couvli a padli na zem. (J 18,4-6).

Vojáci, kteří přišli Krista zatknout, jsou zobrazeni, jak leží na zemi kolem Kristových nohou. Mají na sobě brnění, v rukou své hole, meče i louče. Pochodně a

[119] Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 149.
[120] Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 373.
[121] Tmavý list 107 kontrastuje s barevným listem 108.
[122] Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, s.211

lampy jsou jedním z nástrojů Kristova umučení[123]. Vypadají, že jsou víc zaskočeni laskavým a odhodlaným výrazem Kristova obličeje a celým jeho majestátním zjevem než jeho slovy. V obdivném gestu se před Kristem sklání i učedník Petr. Z této poetické noční scény září něco víc než pouhá elegance a nádhera miniatury. Hluboký náboženský prožitek setkání s Kristem dodává tomuto vyobrazení na výjimečnosti.

4. KRISTUS JAKO ZAHRADNÍK V ZAHRADĚ

Další téma, ve kterém je Kristus jako druhý Adam spojen s prostředím zahrady je scéna *Noli me tangere*, kterou popisuje Janovo evangelium:

V těch místech, kde byl Ježíš ukřižován, byla zahrada a v ní hrob, v němž dosud nikdo nebyl pochován. Tam položili Ježíše, protože byl den přípravy a hrob byl blízko. (J 19, 41-42) *První den po sobotě, když byla ještě tma, šla Marie Magdalská k hrobu a spatřila, že kámen je od hrobu odvalen….*(J 20, 1) *Otázali se Marie: „Proč pláčeš?" Odpověděla jim: „Odnesli mého Pána a nevím, kam ho položili." Po těch slovech se obrátila a spatřila za sebou Ježíše; ale nepoznala, že je to on… v domnění, že je to zahradník mu odpověděla…* (J 20, 13-16).

Po vzkříšení se Kristus ukázal Marii Magdaleně, když stála v zahradě u prázdného hrobu a plakala. Když ho poznala, řekl jí, aby se ho nedotýkala, ale šla k učedníkům se vzkazem, že byl právě vzkříšen. V tomto výjevu, označovaném na základě Janova evangelia jako „*Noli me tangere*"*(„Nedotýkej se mne")* (J20,14-18)[124], jsou v zahradě zobrazovány dvě postavy – Máří Magdalena obvykle klečí nebo se sklání před Kristem, jenž mírně ustupuje před jejíma vztaženýma rukama. Motyčka nebo rýč, jež někdy spasitel drží v ruce, souvisí s Janovou poznámkou, že Magdalena ho nejdříve mylně pokládala za zahradníka. Křesťanská nauka o vzkříšení je založena na takovýchto zjeveních se Krista svým následovníkům poté, co zemřel na kříži.

V tomto příběhu je proto Kristus nejen novým Adamem, ale i zahradníkem duší. Jako se Adam stará o zahradu, kterou mu svěřil Bůh, stará se Kristus o duše věřících.

Přirovnání Krista k zahradníkovi bylo ve středověku zcela běžné. Kristus se zjevil Máří Magdaléně v zahradě, která byla ve skutečnosti hřbitovem. Tedy místem obnovy, místem kde vítězí život nad smrtí. Tak je splněn příslib o znovuotevření rajské zahrady na konci věků. Je to jarní zahrada, která charakterizuje období Velikonoc. Dobová

[123] Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s.167.
[124] Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 261.

vyobrazení většinou znázorňují dvě postavy, Krista a Máří Magdalénu, společně uprostřed zahrady. Zobrazení Krista může být různé. Kristus je někdy zobrazován se stigmaty na těle a s trnovou korunou na hlavě, jindy je zobrazen přímo jako zahradník s rýčem v ruce, anebo i s kloboukem na hlavě. Elizabeth Antoine[125] pracuje s tezí, že zobrazení Krista jako opravdového zahradníka se objevuje až koncem 15. století, tedy někdy za vlády posledních panovníků z rodu Valois. Tento její názor si ostatně můžeme snadno ověřit na příkladech iluminací z dobových rukopisů.

Výjev Zjevení Krista Máří Magdaléně je většinou v rukopisech liturgických textů. Jelikož se soustředíme na díla, která byla vytvořena v dvorském prostředí a nikoli pro potřeby klášterů nebo kostelů, máme k dispozici méně ikonografického materiálu.

4.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ KRISTA JAKO ZAHRADNÍKA

Prvním a zároveň nejstarším z našich příkladů zobrazení Krista jako zahradníka, je iluminace, která vznikla v Paříži roku 1414 jako součást rukopisu ***Bréviaire à l'usage de Paris (Pařížský brevíř)*** (obr.8) pro vévodu Louis de Guyenne, syna Karla VI. a Isabely Bavorské. Vytvořil ji mistr de Bedford nebo mistr de Boucicaut. Přesněji nebyl autor identifikován.

Scéna se odehrává v zahradě, která je vymezena hrazením z proutí. Za ním v dálce na kopci je zobrazeno velké město. V zahradě je skála a roste tam svěže zelená tráva a několik košatých stromů. Pod největším z nich stojí Kristus a vedle něj klečí Máří Magdalena. Kristus je zahalen v růžovém plášti, na hlavě má svatozář a trnovou korunou, na rukou a na nohou stigmata a v boku krvácející ránu. V levé ruce drží kříž s praporem a jakoby uhýbá před dychtivýma rukama Máří Magdalény. Jeho pohled je laskavý. Obě postavy spolu komunikují výmluvnými gesty. Máří Magdaléna klečí pokorně v trávě a upřeně hledí na Krista. Má rozpuštěné vlasy, na hlavě svatozář a před ní leží nádoba s vonným olejem.

Místo, kde se zjevil Kristus Máří Magdaléně je zahrada, kterou charakterizuje plot z proutí. Skála v zahradě odkazuje k Božímu hrobu. Z výpovědí evangelií (MT 27,59-60; Mk 15,46-47; L 23,53; J 19,41) je zřejmé, že Kristus byl pohřben blízko místa, kde byl ukřižován (J 19,41), do nového hrobu vytesaného ve skále, jehož otvor byl zakryt

[125] Antoine, E.: *Le Christ apparaissant à Marie-Madeleine: Noli me tangere.* in: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 2000, s.40.

kamenem. Jeskynní hrob se nalézal za městem Jeruzalémem, za druhou hradební zdí, nedaleko Efraimské brány a blízko hory Kalvárie. Město namalované v pozadí proto můžeme identifikovat jako Jeruzalém.

Máří Magdaléna se chce dotknout Spasitele, který vstal z mrtvých. Ten má na těle již posmrtná stigmata a načervenalý, mučednickou krví zbarvený šat. Gesta obou postav vystihují to, že Kristus před Máří Magdalenou ustupuje vzad a odpovídá jí: Nedotýkej se mě (*Noli me tangere*).

Další zobrazení Krista jako zahradníka, které se od toho prvního poněkud liší, najdeme v ***Missel à l'usage de Paris (Pařížském misálu)***, který vznikl ku příležitosti svatby Anny Bretaňské a krále Karla VIII. v dílně mistra de Jacques de Besançon nebo v dílně mistra des Très petites Heures d'Anne de Bretagne roku 1492 v Paříži(obr. 9).

Zahradu na iluminaci vymezuje plot z proutí, tráva, keře a jeden větší strom. Za plotem je znázorněna jeskyně a v dálce se tyčí velké město. Město je zkresleno vzdušnou perspektivou. Iluminace pracuje s prostorem a má svoji specifickou hloubku.

Kompozice je rozdělena do dvou scén. První zachycuje setkání Máří Magdalény se zmrtvýchvstalým Kristem. Kristus má na těle stigmata, je zahalen v červeném plášti a v ruce drží rýč. Bohatě oděná Máří Magdaléna před ním klečí v trávě a v jedné ruce drží bílou nádobu. Druhá scéna za plotem zahrady znázorňuje chudě oděnou ženu kající se v jeskyni ve skalách.

Máří Magdaléna je zde zobrazena dvakrát. Poprvé v bohatém rouchu klečí před Kristem a v ruce drží alabastrovou nádobu s vonnými mastmi, kterými měla potírat Kristovi nohy při hostině v Betánii v Lazarově domě. Podruhé má na sobě jen prostý šat a v kleče se modlí v jeskyni ve skalách. Podle *Provensálské legendy* po setkání s Kristem odjela Máří Magdaléna se sestrou Martou a s bratrem Lazarem lodí do Provence a tam se uchýlila do jeskyně nedaleko Sainte Baume, kde dál žila kajícným životem[126].

Kristus je zde již znázorněn jinak než na první iluminaci. Opírá se jako zahradník o rýč. Jinak je ale stále zahalen červeným rouchem, po těle má rány a na hlavě trnovou korunu, což odpovídá jeho posmrtnému stavu.

[126] Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s.151.

Je patrné, že sílící vliv realismu ovlivňoval zobrazení „Krista zahradníka“. Začátkem 16. stol. se vyvinulo do té míry, že byl Kristus zobrazován přímo jako zahradník, oděn v prostém rouchu, s kloboukem na hlavě a s rýčem v ruce (obr.10). Neměl už na těle ani stigmata. Zobrazení Krista jako zmrtvýchvstalého ustoupilo zobrazení zahradníka.

5. UZAVŘENÁ ZAHRADA – *HORTUS CONCLUSUS* – OBRAZ BOŽÍHO KRÁLOVSTVÍ

Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto,
uzavřený val, zapečetěný pramen.
Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými,
s výtečným ovocem,
hennou i nardem,
S nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí,
se vším kadidlovým stromovím,
myrhou a aloe,
Se všemi balzámy nejlepšími.
Jsi pramen zahradní,
studna vody živé,
bystřina z Libanónu.
Probuď se vánku severní,
Přijď vánku jižní,
Ať voní moje zahrádka,
Ať její balzámy proudí jak bystřiny,
ať přijde do své zahrady můj milý
a jí výtečné ovoce její.
(Pís 4, 12-16)

Pro svoji poetičnost, lyrismus, písňovou formu, která sváděla k profanisaci, a obsah, který má nadčasový erotický nádech se stala ve středověku ve dvorském prostředí jedním z nejoblíbenějších biblických textů Píseň písní. Pro nás je ale Píseň písní důležitá hlavně proto, že její text, samozřejmě spolu s textem Geneze, v pozdním středověku formoval představy související se zobrazováním zahrady. Prvek zahrady

spolu s motivy vonných rostlin se v textu Písně písní objevuje velmi často na různých místech.

Verše svatební písně s milostným obsahem jsou místy přímým dialogem mezi milým a milou, ženichem a nevěstou. Navzájem se zvou do zahrady plné vonných květů, anebo se chtějí společně podívat, co v zahradě kvete. Milenecký pár, ženicha a nevěstu Písně písní, lze interpretovat jako Boha milujícího svůj lid nebo jako vztah Ježíše Krista a církve (či duše věřícího). S rostoucí oblibou mariánského kultu byla koncem středověku jako Kristova nevěsta chápána hlavně Panna Marie. *Panna Marie, nevěsta Kristova podle Písně písní, zastupuje církev, představuje duši věřícího a je sama sebou, matkou i nevěstou Kristovou*[127]. Čím dál tím častější odříkávání „zdrávas Maria" vypovídá o důvěře v Mariinu přímluvu u Boha. Mariánský kult v pozdním středověku posílilo i Devotio moderna, nová individuální zbožnost. V procesu laicizace náboženství Panna Marie zřetelně dominovala. V proudu individuální zbožnosti se zdůrazňovala její ženskost a mateřská role, její panenská čistota a neposkvrněnost. Na základě středověké křesťanské typologie byla Panna Marie často označována za novou Evu – Eva je starozákonním předobrazem novozákonní Panny Marie. Kdo jiný než Panna Marie by mohl ostatně tak dobře naplňovat v očích věřících pozdního středověku roli boží nevěsty a matky celého lidstva? Panna Marie je označována zároveň za nevěstu, ale i za matku Krista. Postava Panny Marie jednoznačně odpovídá pojetí *hortus conclusus*, poněvadž je plodná, ale zároveň čistá podobně jako zahrada. Byla to ona, kdo dal život Spasiteli, přičemž zůstala nadále čistou a neposkvrněnou Pannou.

V biblické knize Písně písní o nevěstě ženich vypovídá: *hortus conclusus soror mea sponsa fons signatur/ zahrada zamčená jsi, sestro má choti, vrchoviště zamčené, studnice zapečetěná ...* (Pís 4,12). Z oblíbeného pojetí mariánské zahrady tak vznikl obraz Panny Marie jako „uzavřené zahrady nebo zapečetěného pramene". Jednou z důležitých charakteristik zahrady je tedy i podle Písně Písní její uzavřenost vůči okolnímu světu, uzavřená povaha Marie má především za cíl chránit se před nástrahami vnějšího světa, a přítomnost pramene či životodárné vody. Uzavřený charakter zahrady souvisí s panenskostí a dokonalou čistotou, ze které vzešel Spasitel, „květ na Jišajově kmeni". Kristus je květem, který znovu obnoví slávu Davidova rodu. Kristus může být ztotožněn s alegorickou lilií v dolinách a Marie se zahradou, ve které tato lilie kvete. Bůh dal Novému Adamovi místo v této zahradě, tak jako dal Adamovi místo v Edenu.

[127] Zlatohlávek, M.: *Nevěsta v uzavřené zahradě*, Praha 1995, s. 45.

Zobrazování mariánské zahrady je tedy ve dvorském prostředí založeno především na exegezi Písně písní. Interpretace Písně písní jsou v 15. stol. ve dvorském prostředí stále častější. Panna Marie bývá zobrazována v zahradě jako madona s dítětem, jako královna nebo jako pokorná madona oslavovaná andělskou hudbou, privilegovaným tématem *Devotia moderna*, je Zvěstování. V modlitebních knížkách byla např. ve scéně Zvěstování Panna Maria nově zobrazována v zahradě nebo v zahradní besídce. Zdá se, že dříve bylo obvyklejší zobrazovat scénu Zvěstování v Mariině ložnici (*thalamus virginis*)[128].

Je ale současně potřeba zdůraznit, že přirovnání Panny Marie k uzavřené zahradě bylo koncem středověku na území Francie ve dvorském prostředí zatím jen málo rozšířené. Častěji se objevovalo až v 16. století. V 15. století toto téma inspirovalo hlavně malíře v oblasti Porýní a v severní Itálii[129].

5.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ UZAVŘENÉ ZAHRADY

První iluminace zachycující mimo jiné i scénu Zvěstování Panně Marii v uzavřené zahradě je z rukopisu ***Le Livre des merveilles du monde (Cesty Jana Mandevilla)***[130] z roku 1410-1412 (obr 11)**.**

Iluminace je rozdělena do dvou scén. Scéna Zvěstování je na iluminaci znázorněna v levé polovině a na téže iluminaci vpravo je zobrazen kněz předávající velkou knihu třem mohamedánům. Scéna Zvěstování se odehrává pod košatým stromem v zahradě obehnané plůtkem z proutí. Vlevo pod stromem stojí Panna Marie v modrém bohatě nařaseném rouchu, které si přidržuje oběma rukama. V trávě před ní klečí anděl, který jí gestem své pravé ruky žehná a zároveň v náruči drží zlatou sféru. Panna Maria i anděl mají na hlavě zlaté svatozáře.

---

[128] Zobrazení scény Zvěstování v interiéru je nesporná inovace severní Itálie čtrnáctého století; ve Francii o něco později zvolí rámec kostela či kaple. V rámci domu je jak pro narození, tak pro Zvěstování přirozeně zvolena ložnice Panny Marie; centrální prostor nové zbožnosti a současně symbol a archetyp intimity, podle Origena místo myšlenky na Krista, místo, kde jsou uzavřeny ctnosti duše. Tato Mariina ložnice, to je *thalamus*, termín, který značí syntézu mezi ložnicí a ložem (latinský výraz *thalamus*, který znamená svatební lože, pochází z řeckého *thalamos* – ložnice a zároveň svatební lože). Srov.:Bolard, L.: *Thalamus Virginis. Images de la Devotio moderna dans la peinture italienne du XV. siècle*, in: *Revue de l´histoire des religions*, 216-1, Paris 1999, s.87-110

[129]Srov.: Huchard, V.; Bourgain P.: *Le jardin médiéval: un musée imaginaire* , Paris 2002, s. 27.

[130] Charakteristika rukopisu podrobněji viz. výše: kap. 2. RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ. Tento bohatě iluminovaný exemplář vznikl v Paříži za vlády Karla VI., v letech 1410 – 1412 v dílně Mistra de la Mazarine na objednávku Jana Neohroženého jako novoroční dar pro jeho strýce, vévodu Jana z Berry.

V Písmu se přímo nehovoří o tom, kde se Zvěstování přesně odehrálo. V *Lukášově evangeliu* se mluví jen o městě Nazaret: L 1,26: *Když byla Alžběta v šestém měsíci, byl anděl Gabriel poslán od Boha do galilejského města, které se jmenuje Nazaret*). *Protoevangelia, Jakubovo* a *Matoušovo,* nás informují, že Gabriel nejprve pozdravil šestnáctiletou Marii u studny, když šla se džbánem pro vodu; podle *Protoevangelia Jakubova* ještě jednou, později v domě jejích rodičů. I přesto je na této iluminaci scéna Zvěstování symbolicky zasazena do prostředí uzavřené zahrady. Obraz Panny Marie je přirovnán k uzavřené zahradě. *Hortus conclusus* symbolizuje Pannu Marii – její čistotu a panenskos Před Pannou Marií pokleká anděl Gabriel „poslaný od Boha" a předává jí radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého. Po andělském pozdravení „*Buď zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou"* se Maria velmi zarazila. Proto je zde možná zobrazena, jak si přidržuje svoje roucho. Může se možná jednat o jakési rozpačité gesto. Panna Marie navíc stojí přímo pod stromem, podobně jako Eva pod stromem poznání dobrého a zlého v rajské zahradě. Panna Maria symbolizuje „druhou Evu". Jako „druhá Eva" je několikrát Marie připomenuta v textu *Zlaté legendy*, proto se i námět Zvěstování může občas podobat scéně Prvotního hříchu[131].

Druhý příklad vyobrazení Panny Marie ve scéně Zvěstování, tentokrát v otevřené zahradní besídce, najdeme v ***Přebohatých hodinkách vévody z Berry*** (1413-16) (obr.12). Tato iluminace (list 26r) je v knize hodinek prvním vyobrazením z cyklu Panny Marie a nachází se hned za vyobrazením rajské zahrady Edenu (list 25v)[132].

Panna Marie v azurově modrém plášti se modlí v gotické besídce, která je otevřená do prostoru zahrady. Klečí přitom u zlatého pulpitu, na němž leží velká otevřená kniha. Přitom k ní zprava přistupuje anděl a ona se k němu otáčí. Její gesto naznačuje překvapený údiv a skromnost. Anděl klečí napravo od besídky. Ve své levé ruce má velkou bílou lilii se třemi květy a v pravé ruce pásku s nápisem, s andělským pozdravem „Ave gratia plena". V borduře kolem hlavní iluminace jsou vyobrazeni další andělé a dole i erb vévody z Berry s labutí a medvědem. Andělé hudebníci oslavují Pannu Marii. V pravém horním rohu na kraji iluminace je v kruhu modrých a červených andělů polopostava Hospodina v modrém plášti s korunou na hlavě, jak žehná svojí pravou rukou Panně Marii a v levé ruce drží žezlo. Hospodin sesílá k Panně Marii na paprsku bílou holubici, symbol Ducha svatého.

[131] Srov.: J.Royt: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 317.
[132] Viz. výše obr. 2, kap. 2. RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ.

Tato iluminace zdůrazňuje zbožnost Panny Marie v okamžiku Zvěstování. Podle apokryfního vyprávění se Panna Maria v okamžiku návštěvy anděla modlila a četla *Izajášovo* proroctví (Iz 7,14): *„Hle dívka porodí syna…“*. Proto Maria klečí u pulpitu, na němž leží otevřená kniha proroctví. **Kniha** je ve scéně zvěstování jedním z důležitých symbolů. Nejenom, že je intelektuálním uzlem nové zbožnosti *Devotio moderna*, ale v Mariiných rukou v okamžiku příchodu anděla je přímo symbolem této nové zbožnosti, v jejímž základu leží právě kniha, která je nástrojem kultury. Kniha je nástrojem laicizace, je prostředkem, jímž nová zbožnost může oslovit nejvíce lidí.

Lilie, kterou drží archanděl Gabriel v ruce, je podle Royta[133] snad nejznámějším atributem nevinnosti a tělesné i duchovní čistoty. Ve Francii se ale stala i oblíbeným heraldickým motivem panovnických rodů. „Fleur-de-lis“ se objevuje i v erbu vévody z Berry, který je vyobrazen v dolní borduře této iluminace. *Ve Starém zákoně, v Písni Písní (Pís 2, 1-2) je lilie symbolem boží přízně vztažené na Izrael*[134]. Bernard z Clairvaux vztáhl verše Písně Písní na Pannu Marii a církev Kristovu. Lilie je tak v pozdním středověku především květinou mariánskou. Michel Pastoureau ale tvrdí, že: *Vlna použití liliového květu jako atributu Panny Marie vrcholí ve 13. století. Koncem středověku jí začala konkurovat růže. Květina lásky měla podobný význam jako květina panenskosti, což již samo o sobě vypovídá o nově se uplatňující orientaci mariánského kultu*[135].

Třetí příklad iluminace znázorňující uzavřenou mariánskou zahradu je v rukopise ***Chants royaux du puy Notre-Dame d'Amiens*** z roku 1518. Namaloval ji v Paříži Jean Pichore na přání Luisy Savojské, vévodkyně z Angouleme.

Iluminace znázorňuje zahradu obehnanou hradbami. Před branou do zahrady je pět postav, král s korunou na hlavě, nějaký měšťan, dva andílci hudebníci se svatozářemi na hlavách a Étienn Levasseur, podle kterého je iluminace pojmenována. Étienna Levasseur klečí u pulpitu a modlí se. Uctívá tak Pannu Marii v zahradě, *hortus conclusus*. Na pásce u jeho úst je nápis: *le jardin clous où crut le vray lorier (uzavřená zahrada v níž roste růže)*. Madona s děťátkem je znázorněna uprostřed čtvercové zahrady. V zahradě je velká fontána a několik cestiček dělících zahradu jako šachovnice. Zahradu ohraničují kromě hradby i stromy vysázené kolem dokola a réva

[133] Srov.:Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů,* Praha 1998, s. 86.
[134] Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů,* Praha 1998, s. 86.
[135] Srov.: Pastoureau, M.: *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, s. 99.

pnoucí se po dřevěných besídkách. Z nebe jakoby shlíží Hospodin a svým gestem scénu požehnává. V ruce má žezlo a na hlavě korunu .

Toto vyobrazení je již z 16. stol. a uvádíme jej zde pouze pro ilustraci toho, že se zobrazování Panny Marie v uzavřené zahradě objevovalo ve Francii později než v Nizozemí či v Severní Itálii. V období pozdního středověku začalo téma uzavřené zahrady do Francie teprve pozvolna pronikat.

6. DVORSKÁ ZAHRADA LÁSKY (ZAHRADA ROZKOŠÍ)

Ve středověku souvisí rozkvět dvorského umění, hlavně rytířských románů, především s upevněním sociálního systému, ve kterém má hlavní roli panská vrstva. Je to vrstva nejen bohatá, která má mnoho privilegií, ale také vrstva, která žije bezstarostně, je náročná a velmi marnotratná. Je to svět žonglérů, kurtizán a elegantních dam, které se procházejí v krásných zahradách, mimo to ale i svět štědrých mecenášů umění.

V dvorské literatuře, především v milostných románech, má zahrada velice důležitou roli. Nezáleží na tom, zda je její popis podobně jako v *chanson de geste* omezený pouze na strom a fontánu nebo je obšírnější. Jedná se zkrátka o typ zahrady, která je tak krásná, že je možné ji označit za místo veškerých rozkoší (*locus aemoneus*). Symbolický význam takové zahrady je nezpochybnitelný. Téma zahrady se objevuje v nejednom alegorickém dobovém románu (*Román o růži, Božská komedie…)*.

Láska (označovaná jako *Cupiditas*), kterou prožívá milenecký pár v zahradě, je jiná než čistá a duševní láska (*Caritas*), jakou se např. mnich vztahuje ke svému Bohu. Jedná se totiž o lásku tělesnou, kterou asketická církev ve středověku tolik zavrhovala. Zdá se jakoby zde prostor uzavřené zahrady měl zcela jiný význam než zahrada z Písně písní nebo z Geneze. Rozhodně se nejedná o místo, které by bylo cudné a počestné jako starozákonní zahrada v Edenu, kde byli Adam a Eva zproštěni chtíče až do okamžiku, kdy pojedli ovoce ze stromu poznání dobrého a zlého a tím podlehli svodům hada, symbolizujícího ženskou chtivost. Zdá se, že dvorská zahrada je ve své podstatě opakem rajské zahrady. Je to místo pozemských rozkoší, které stojí v opozici vůči nadpozemské čistotě a neposkvrněnosti ráje. Je to místo plné chtíče. Typ dvorské zahrady rozkoší je spojován s postavou dámy. Ta je ženou, která je chápána jinak, než jak byly ženy chápány dříve. Není to už jedna z hříšných a obávaných dcer Eviných, které Bůh odsoudil k utrpení, když Evě řekl: *Velice rozmnožím tvé trápení i bolesti*

v těhotenství, syny budeš rodit v utrpení, budeš dychtit po svém muži, ale on nad tebou bude vládnout. (Gn 3,16) Není to již žena, o které se nemluví. Vztah mezi mužem a ženou se ve dvorském umění proměňuje. Dáma, ženský prvek, má ve dvorské lásce dominantní úlohu. Ovládá muže a poroučí rytířům, kteří se jí dvoří. Kurtoazní povinností muže je sloužit milované dámě. Láska dámy, i přestože většinou nebývá završena, není pouhou platonickou láskou, je to láska plná tělesnosti a touhy. Ke změně mínění o ženách pod vlivem pravidel kurtoazie došlo zhruba ve 12. stol., tedy ve stejné době, kdy se začal rozvíjet mariánský kult. Pojetí uzavřené mariánské zahrady se ale od dvorské zahrady rozkoší liší. Mariánská zahrada symbolizuje cudnost a nevinnost, podobá se rajské zahradě. Zahrada rozkoší, kde žije dáma, je místem pozemských radovánek a neřestí.

Marie-Thérèse Haudebourg[136] ale tvrdí, že vztah mezi rajskou nebo mariánskou zahradou a dvorskou zahradou není tak jednoduché vymezit. Jean de Meung v ***Románu o Růži*** přeci dvorskou zahradu přímo přirovnává k ráji. Vztah těchto dvou typů zahrad tedy není jednoznačný. Jsou sobě navzájem opozicí, ale někdy se sobě navzájem mohou i podobat.

Marie-Thérèse Haudebourg mluví o časové shodě dvou momentů. Ve stejné době, kdy vzniká dvorský román se prosadil i mariánský kult. Mohlo by se zdát, že mariánský kult byl důvodem k zdůraznění ženského prvku ve dvorské literatuře. Podle Marie-Thérèse Haudebourg tomu bylo ve skutečnosti naopak, představa uzavřené mariánské zahrady vznikla později než dvorská kurtoazní literatura[137]. V pozdním středověku byla některá vyobrazení Panny Marie viditelně ovlivněna profánním pojetím slavné zahrady rozkoší, Panna Marie byla často zobrazována v uzavřené zahradě s rozpuštěnými vlasy a oděná do bohatého roucha jako bohatá dáma. Důležité je, že takový způsob zobrazení mariánské zahrady nenajdeme v době, kdy ještě nebyla rozvinuta dvorská literatura. Do 12. století modlitby a hymny určené Panně Marii nikdy Pannu Marii k zahradě nepřirovnávaly a teprve kolem roku 1220 se stalo zvykem Pannu Marii označovat i jako Notre-Dame (jako Naši paní, Madonu). Zdá se tedy, že pojetí panenské mariánské zahrady se nemohlo plně rozvinout dříve než vznikla dvorská literatura. Kromě toho umělci v 15. stol. zobrazují Pannu Marii obklopenou sedmi typickými symboly, jimiž je: uzavřená zahrada, věž krále Davida, fontána, lilie, hvězda, růže a neposkvrněné

[136] Haudebourg, M.-T.: *Les jardins du Moyen Âge*, Paris 2001, s. 146.
[137] Srov.: Haudebourg, M.-T.: *Les jardins du Moyen Âge*, Paris 2001, s. 146. *En effet, en dépit de tous les commentaires consacrés au jardin du paradis, le thème de l´enclos virginal ne s´est pas développé avant l´apparition de la littérature courtoise.*

zrcadlo. Jméno Marie znamená v hebrejštině „hvězda moří“, ostatní symboly ale odpovídají těm, které najdeme i v zahradě dvorské. Proto se zdá, že sv. Bernard, když označil uzavřenou zahradu z Písně písní jako mariánský symbol, byl inspirován dvorskou literaturou, která označuje zahradu za doménu dámy.

Pokud chceme opravdu pochopit, jak si lidé pozdního středověku představovali zahradu, je zapotřebí si uvědomit, že v symbolice zahrady Boží a zahrady dvorské nacházíme mnoho podobných prvků[138].

Popis dvorské zahrady byl podobně jako představa rajské zahrady[139] inspirován antickým *locus amoneus*. Filosofická epika konce 12. stol. přejímá představu *líbezného místa* a rozvíjí ji do různých podob pozemského ráje[140]. Ve 12. stol. Mathieu de Vendôme, určil přesně sedm prvků charakterizujících *locus amoneus*. Bylo to světlo, fontána s průzračnou vodou, potůček, zelená travička, bílé květiny, stromy a ptáci. Občas se k těmto prvkům řadilo i ovoce. Onen výčet sedmi prvků souvisel jednak se čtyřmi základními elementy, ale i s pěti lidskými smysly. Antické *locus amoneus* se vztahuje na celou (otevřenou) krajinu. Dvorská zahrada je oproti tomu, podobně jako rajská zahrada, místo uzavřené. Většinou je obehnaná hradbami, které mají někdy kruhový půdorys, což odkazuje k představě nebeské dokonalosti ráje, většinou ale bývají čtvercové (čtverec symbolizuje zemi i nebeský Jeruzalém). Zahrada dvorské lásky je místem, které je skryté před zbytkem světa. Je to magické místo, které je jakýmsi rájem na zemi. Žijí zde různé druhy zvířat a najdeme zde i mnoho rozličných druhů rostlin. Některá z dobových literárních děl velice detailně popisují flóru, která se v takové zahradě lásky nachází, s cílem navodit pocit hojnosti, který musel naplňovat milence, kteří se tam scházeli.

Jedním z nejnázornějších příkladů zahrady lásky je básnická skladba ***Le Roman de la Rose (Román o Růži)***. Jedná se o nejproslulejší dílo 13. stol., které svou dobou vzniku i svým charakterem odpovídá dvěma stylům francouzského písemnictví. Tento alegorický román je kromě toho i dílem dvou různých autorů. První z nich, Guillaume de Lorris, vytvořil první část básně kolem roku 1236 a zpracoval v ní dvorskou, kurtoazní doktrínu, *l´Art d Amors (umění lásky).* Tuto didaktickou látku de Lorris ztvárnil prostředky narativní poezie, čímž téma transponoval do děje. Všechny základní prvky (rámec snu, alegorická výstavba, epická projekce lyrického tématu *umění lásky* i

[138] Srov.: Haudebourg, M.-T.: *Les jardins du Moyen Âge,* Paris 2001, s.147.
[139] Viz. kapitola 2. RÁJ JAKO MÍSTO STVOŘENÍ.
[140] Curtius, E.R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 217.

ústřední alegorie Růže) jsou převzaty ze starší tradice. De Lorris navazuje na Ovidia a drží se i středověkých pojednání. Podle Marie-Thérèse Gousset je příběh ***Románu o Růži*** zasazen do podobného prostředí jako dílo ***Cligès*** a ***Erec et Enide*** Chrétiena de Troyes z druhé poloviny 12. století[141].

Mladý milenec, asi básník sám, vypravuje sen, v němž ho zářivé májové ráno vylákalo do procitající přírody. Cesta, kterou se vydal, ho dovedla až k zahradě (k zahradě lásky) obehnané zdí, na níž jsou zobrazeny alegorické postavy ztělesňující nekurtoazní vlastnosti: Zášť, Proradnost, Nepravost, Chtivost, Lakotu, Závist, Truchlivost, Starobu, Pokrytectví a Chudobu. Zahálčivost, krásná přítelkyně zakladatele sadu Kratochvila, vpustí jinocha, vábeného zpěvem ptáků, do zahrady. Naplněn úžasem líčí básník vznešenou společnost. Veselost zpívá k tanci sedmi skvělým párům. Bohu lásky, kterého vidíme mezi tanečníky, opatruje Sladký Hled dva luky a deset šípů – pět krásných, pozlacených, rozněcujících v tom, koho zasáhnou, milostné city: Krásu, Prostotu, Upřímnost, Družnost a Krásný Vzhled; a pět šípů ošklivých, železných: Pýchu, Zbabělost, Hanbu, Zoufalství a Posedlost. Když si básník prohlédl společnost, odchází obdivovat zahradu, která mu připomíná ráj. Neví ale, že ho potají sleduje Bůh Lásky se svými šípy. Dojde až ke studni lásky, u níž kdysi zemřel Narcis. Její křišťálová voda zrcadlí podrobnosti zahrady a ukáže jinochovi i keř posetý růžemi. Spatří svoji Růži (symbol dívky, ale i typického ženství a milostný symbol vůbec), chce ji utrhnout, je však obklopena trny a bodláky. Bůh lásky mu vstřelí okem do srdce pět šípů vzněcujících milostné city, pak se k jinochovi zasaženému láskou přiblíží a ten se mu podrobuje. Bůh Lásky mu uzamkne srdce na klíč, poučí jej, jak se musí v milostné službě chovat, a potom náhle zmizí. Básník se setkává se synem Dvornosti, Dobrovítem, který je alegorií milostných her, a dovoluje mu, aby si poupě prohlédl zblízka. Poupě však hlídají přísní strážci: Hrozebník, Stud, Zlolajník a Bázeň. Když se básník odvažuje přiznat ke své lásce, Hrozebník ho odežene. Rozumnost mu pak radí, aby své lásky zanechal, ale básník její rady odmítá. Podaří se mu znovu přiblížit k Růži a s Venušinou pomocí dosáhne vytouženého polibku. Strážci růže se zlobí a Žárlivost nakonec vystaví kolem růží pevný hrad. Dobrovít je zajat a nešťastný básník se k němu obrací dlouhým monologem, v němž hořekuje nad svým neštěstím.

Zde Guilamův text končí. Báseň je pokládána za nedokončenou, autorovu práci zřejmě ukončila smrt. Básník sice vyčerpal celé Umění Lásky, děj však zůstal

[141] Srov. Marie-Thérèse Gousset: *Jardin et littérature courtoise* in: Antoine, E.: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 2000, s. 87.

neuzavřen. V roce 1275 se proto románu ujal Jean de Meung. Doba se ale mezitím změnila a s ní se změnil i způsob literární tvorby. Jean proto ve snaze uplatnit didaktický přístup využil konce příběhu hlavně k nesčetným odbočkám a láska pro něj přestala být hlavním tématem. *Hlavním záměrem bylo konečně zpřístupnit vědeckou kulturu škol, kulturu kleriků převládajícím kruhům laické společnosti, planoucím touhou po vzdělání*[142]. Milenec sice nakonec růži utrhl, v pojetí Jeana je to ale spíše vedlejší záležitost. Proti ideálu kurtoazní kultury a kurtoazního kultu ženy tak stojí učenost a kriticismus měšťanského učence.

Snad právě nesourodost první a druhé části přispěla v pozdním středověku k úspěchu díla, báseň oslovovala zároveň dvě vrstvy čtenářů. *Úspěch **Románu o Růži** byl obrovský a trvalý. Je to konec konců jediné dílo, které vzniklo před rokem 1300 a udrželo si u světského publika oblibu až do poloviny 16. stolet*[143]*í.* Jeho nesmírnou oblibu dokládá již počet rukopisů, v nichž je dochován. Je známo zhruba 300 jeho exemplářů.

Pro nás je důležité hlavně to, že je celý příběh, ve kterém básník - milenec hledá svoji lásku, zasazen do prostředí zahrady rozkoší. Autor popisuje překrásné místo, které spatřil ve svém snu, jako nějaký „libosad“ nebo zahradu podobnou ráji. Mluví obšírně o tom, kolik krásného zpěvného ptactva tam viděl. Dlouze popisuje i rostliny, které tam rostou. Zdá se, jakoby vyjmenovával všechny druhy stromů, které zná. Popisuje i různé exotické rostliny…

Sad po obvodu ze všech stran
zdí do čtverce byl obehnán,
stejnou jak zšíři tak i zdéli.
Ovoce všechny stromy měly,
ba věru tam i druhy skvostné
haluze nesly plodonosné
a nehyzdily sad ten lepý.
Byly tam také vzácné štěpy,
jež rodí jablka granátová,
plod, pro choré jenž léky chová.
Ořechů hojnost každý sobě

[142] Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002, s. 195
[143] Jan Lehár, in: De Lorris, G.: *Román o Růži*, Praha 1977, s. 11.

moh trhat už v t roční době,
jež muškátovou příchuť mají
a mdle ni trpce nechutnají.
Byla tam hojnost mandlovníků,
a vysázeny jako v šiku
tu datlovníky krásné stály.
Dál rostlo, chuť kdo na ně má-li,
koření nové, lékořice,
zázvor a kuklík u skořice,
a u rajského býlí stál
fenykl, anýz, citoval
i špécie vše různých druhů,
jež u tabule jdou nám k duhu.[144]

Básník mluví i o zvířatech, která tam žijí, a o vodě, která tam zurčí. Popisuje trávu:

A na březích tam u potoků
a u pramínků libých oku
bujela tráva hustá, měkká,
jako když toto místo čeká,
aby tam někdo svoji milku
položil jako na postýlku…[145]

A takto popisuje květiny, které tam vidí:

Kvetly tam krásné fialinky,
barvínku celé svěží vínky,
květiny bílé, žluté, rudé,
tam čarokrásně rostly všude
a země jimi způvabněla,
když barvami se skvěla celá,

[144] De Lorris, G.: *Román o Růži*, Praha 1977, s. 62, verš 1322-1346.
[145] Tamtéž, s. 64, verš 1391-1396.

jež podávala květy ony,
jichž dech byl tolik libovonný…[146]

Zároveň ale lituje toho, že neumí onen „rajský kout“ popsat v celé jeho kráse.

Zahradní milostné scény inspirované romány nebo básněmi najdeme i ve výtvarném umění. Do 15. století jsou vyobrazení dvorských zahrad celkem chudá a ne příliš podrobná a jen málo popisná. Vypadá to, že se umělci soustředili spíše na vyobrazení dvorských scén než na vyobrazení prostředí zahrady jako takového. I v rukopisech ze 13. stol. ale najdeme celkem věrná vyobrazení rostlinných motivů. Ty ale mají spíš dekorativní funkci a nejsou hlavními obrazovými tématy. Nacházejí se nejčastěji v bordurách (orámování textu nebo ústřední miniatury). Zhruba během 14. stol. se zájem a styl malířů mění, rostlinné motivy a motivy zahrad se dostávají do hlavních vyobrazení. Podle Marie-Thérèse Gousset[147] vzrostl tou dobou zájem o zobrazování florálních motivů, vegetace i celých zahrad. O stejné tendenci mluví ve své knize i François Avril[148]. Styl, který již není lineární a schématický jako za doby Jeana Pucella[149], začal podle Avrila vznikat za vlády Jana II. Dobrotivého (1350-1364). Detailnější a popisnější pojetí se do Francie rozšířilo ze severu, z oblasti Nizozemí[150]. Umělci začali zobrazovat zahradu lásky více realisticky, inspiraci již hledali v samotné přírodě, nikoliv v imaginárních a smyšlených zahradách, kde rostou neznámé a fantaskní rostliny.

6.1 PŘÍKLADY VYOBRAZENÍ DVORSKÉ ZAHRADY LÁSKY

První iluminace (obr. 14) znázorňující zahradu rozkoší a dvorské prostředí je v ***Přebohatých hodinkách vévody z Berry*** (1413-1416). Jedná se o iluminaci, která je v knize hodinek součástí kalendáře a zachycuje měsíc duben.

[146] Tamtéž, s. 64, verš 1405-1410.
[147] Srov. Marie-Thérèse Gousset: *Le jardin du coeur: Les images* in: Antoine, E.: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 2000, s. 92.
[148] Avril, F.: *L'Enluminure à la Cour de France au XIVe siècle*, Paris 1978, s. 24.
[149] Jean Pucelle (1300-1355) byl pařížský iluminátor. Jeho dílem byl např. rukopis *Heures de Jeane d´Evreux.*
[150] Srov.:Marie-Thérèse Gousset: *Le jardin du coeur: Les images* in: Antoine, E.: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 2000, s. 92: *Sous l´influence principalement de l´art falamand, les peintres se montrèrent de plus en plus soucieux de réalisme.*

Iluminace je doplněna i krátkým textem, který měl podle Meisse[151] v dubnu zpívat Karel Orleánský:

Le temps a laisse son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vestu de broderie,
De soleil rayant, cler et beau.

"Doba odložila svůj kabát/ z větru, chladu a deště / a oděla se v krajkoví / slunečního svitu, jasu a krásy.[152]"

Na iluminaci jsou v prvním plánu vyobrazeny tři hlavní scény: vpravo scéna kurtoazní lásky, uprostřed dívky trhající květiny a vpravo zahrada obehnaná zdí. Na pozadí je vyobrazen velký zámek a vesnice s jezerem.

Zámek historikové umění[153] identifikovali jako Dourdan, zámek vévody z Berry, který byl zničen v roce 1411.

Miniatura je dokladem toho, že ***Přebohaté hodinky*** byly i jakousi kronikou vévody z Berry a jeho rodiny. Scéna v pravé části iluminace je pravděpodobně inspirována zásnubami Karla Orleánského a Bonny, vnučky Jana z Berry. Zásnuby se odehrály 18 dubna 1410 v Gien. Pár si na iluminaci vyměňuje prstýnky před dvěma svědky, pravděpodobně před svými rodiči. Všichni přítomní jsou oděni v bohatá roucha, která jsou namalovaná zářivými barvami do posledního detailu. Modré roucho snoubence je poseto zlatými korunami. Tuto skupinku čtyř osob doprovází ještě malá postava blázna, zobrazená vzadu. Umělci si dali záležet na tom, aby zachytili věrně výraz všech zúčastněných (snoubenka se dívá zamilovaně na svého milého a podle dobového zvyku cudně klopí oči).

Prostřední scéna zachycuje dvě elegantní dámy od dvora, pravděpodobně dvorní dámy, jak trhají jarní kvítí. Jejich roucha i jejich gesta jsou znázorněna s velkou pečlivostí.

[151] Srov.: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London 1969.
[152] Pouze volně přeloženo do češtiny.
[153] Srov.: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London 1969.

Vlevo je vyobrazena zahrada obehnaná pravoúhlou zdí. Zobrazení pracuje i s perspektivou, aby vznikl dojem prostoru. V zahradě roste hlavně zelenina a bylinky. Vně, kolem zdi a v krajině kolem zámku, rostou košaté stromy a keře. Zahrada je vymalována velmi realisticky. Vyobrazení je popisnější než dobová dvorská literatura.

Celek kompozice je podle Longnona[154] obdivuhodný. Skupiny postav tvoří zakulacenou pyramidu[155]. Oblečení kontrastuje nádherně s pozadím: modré roucho snoubenky kontrastuje s černým pláštěm matky, která stojí za ní; růžové roucho první dvorní dámy kontrastuje s tmavě modrým šatem té druhé.

Bratři z Limburka vytvořili harmonický barevný celek. Kompozice a výraz jednotlivých postav podtrhují krásu nového ročního období.

Druhá iluminace ***Le jardin d´Émilie (Emilčina zahrádka)[156]*** z rukopisu ***Théseide (Teseida)[157]*** od Boccaccia vznikla v roce 1465 pro krále Reného z Anjou (obr.15). Podle Viviane Huchard[158] je to nejkrásnější a nejautentičtější vyobrazení zahrady rozkoší pozdního středověku. Iluminace se nachází ve francouzském překladu Boccacciova ranného díla ***Teseida***, který byl ve Francii, v Anjou pořízen pravděpodobně na přání sicilského krále Reného z Anjou. Iluminace měl podle Vivien Huchard[159] namalovat králův oblíbený malíř – Maître du Coeur, který bývá identifikován jako Barthélemy d´Eyck, a který ve své době namaloval jedny z nejkrásnějších obrazů.

Na iluminaci ***Emilčina zahrádka*** je vyobrazena mladá dáma v modrých šatech, která plete věnec z květin a sedí přitom na zídce porostlé trávou. Prostředí zahrady je zpracováno velmi realisticky. Kromě mnoha druhů rostlin tam rostou i dva listnaté stromy. V zahradě jsou zídky z červených cihel a dřevěné plůtky, branky a různé besídky. Zahradní architektura zahradu geometricky rozděluje na různé části, vytváří různá zákoutí a loubí. Prostor zahrady zezadu vymezuje vysoká hradba s cimbuřím, zleva ji uzavírá zeď paláce. Ve zdi paláce je zamřížované okno, kterým dámu v zahradě sleduje dvojice mužů.

---

[154] Srov.: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London 1969.
[155] Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969: *The figure groups make up a rounded pyramid.*
[156] Volný překlad do češtiny.
[157] Uložen v národní knihovně ve Vídni. (Cod. 2617)
[158] Huchard, V.; Bourgain P.: *Le jardin médiéval: un musée imaginaire* , Paris 2002, s. 12.
[159] Huchard, V.; Bourgain P.: *Le jardin médiéval: un musée imaginaire* , Paris 2002, s. 13.

Prostředí zahrady je zobrazeno iluzivně, má hloubku. Barthélemy d´Eyck již obratně používá lineární perspektivu. Iluminace je vůbec pojata na svou dobu velice novátorsky. Marie-Thérèse Gousset[160] mluví o geniálním použití všech prvků charakterizujících zahradu v jednom jediném obraze. Je zde vyobrazeno vše, co v té době souviselo s ikonografií zahrady rozkoší: zídka porostlá trávou sloužící k posezení, besídky, loubí a opory pro růže. Knižní malba stejně přesně respektuje i roční dobu. Vyobrazená vegetace, všechny keře a květiny doopravdy kvetou ve stejnou dobu, zhruba v červenci a jsou to navíc všechno rostliny z jedné oblasti. Lze snadno identifikovat bílé a červené popínavé růže, tmavě modré orlíčky, fialovou levanduli, tařičku[161], malé červené a bílé karafiátky a vinnou révu. Goussetová tvrdí, že malíř pravděpodobně věrně vyobrazil jednu z malých zahrad, které založil král René[162]. Motiv dvou mužů pozorujících dámu v uzavřené zahradě dobře odpovídá dvorskému ideálu lásky a nedostupnosti dámy.

Další dvě vyobrazení zahrady lásky (obr.16, obr.17) pocházejí z jednoho exempláře rukopisu ***Románu o růži***. Iluminátor Robinet Testard pracoval na rukopise ***Románu o růži*** pro Luisu Savojskou (1476-1531), vévodkyni z Angouleme, matku Františka I. a manželku Karla Orleánského.

Přepisů ***Románu o Růži*** bylo vytvořeno v pozdním středověku více různých exemplářů a některé z nich byly i velice vkusně a detailně iluminované. Iluminace ale doplňovaly především první a více poetickou část románu, kterou napsal Guillaume de Lorris, dílo Jeana de Meunga malíře zřejmě tolik neinspirovalo. V tomto případě iluminátor dobře vystihl v první části básně popsaný moment, kdy básník – milenec, vstupuje do zahrady rozkoší (obr. 16). Milenec je zde vyobrazen v brance, kterou prochází skrze hradbu, která ohraničuje prostor zahrady. V zahradě jsou vyobrazeny tři dámy, které klečí v trávě a hledí na milence, který je gestem své levé ruky z dálky zdraví. V zahradě je velký strom a besídky s bílými a červenými růžemi. Trávník je rozdělen pěšinami do čtyř částí, na čtyři menší čtverce. Vyobrazené prostředí přesně evokuje pocit hojnosti a blahobytu, který popisuje de Lorris. Druhá iluminace (obr. 17) znázorňuje milence líbajícího Růži. Červený růžový keř je zde vyobrazen velice

[160] Srov.: Gousset, M.-T.: „Le jardin d´Émilie“, *Revue de la Bibliothèque nationale,* Paris 1986, č. 22, s. 7-24.
[161] Tařička (lat. Aubrieta) je květina z jižní Itálie, která nebyla podle Goussetové ve Francii koncem středověku moc známá a pravděpodobně ji přinesl z Neapole král René. Srov.: Gousset M.-T.: „Le jardin d´Émilie“, *Revue de la Bibliothèque nationale,* 1986, č.22, s. 7-24.
[162] Srov.: Gousset M.-T.: „Le jardin d´Émilie“, *Revue de la Bibliothèque nationale,* 1986, č. 22, s. 7-24.

podrobně a milencovo láskyplné gesto odpovídá básnickému pojetí. Milenec se shýbá ke své Růži a něžně ji líbá.

a já už nedržel se zpátky:
polibek vonný tak a sladký
já vyzískal si od té růže.
Slast takovou kdo poznat může?
Neb do srdce mi vešla vůně,
v něm zapuzujíc vše, co stůně,
a bolest lásky zahladila,
jež dosud mi tak trpká byla.
Tak netěšil mě ještě svět.
Blažen, kdo líbá tento květ,
jenž libovonný je a sladký[163].

Poslední vyobrazení ***Alegorie: zahrada rozkoší*** (obr. 18) je v jednom z exemplářů rukopisu ***Échecs amoureux*** od Évrarta de Conty . Iluminaci objednal Karel Orleánský, vévoda z Angouleme pro svoji dvorskou knihovnu a mezi lety 1496-1498 ji pro něj namaloval jeho dvorní iluminátor Robinet Testard. Po Karlově smrti pracoval Testard dále u téhož dvora, pro ovdovělou Luisu Savojskou.

Evrart de Conty (ca 1330 - 1405) byl dvorním lékařem Karla V. a vedl fakultu medicíny v Paříži. Roku 1400 napsal ***Livre des échecs amoureux*** jako komentář k alegorické básni ***Román o Růži***. Ve svém díle použil dvojí symboliku - symboliku antických bohů a symboliku šachu, ve středověku oblíbené společenské hry. Évrart de Conty vypráví příběh mladého prince „hráče“ ve hře lidského života. „Hráč“ se během hry setká s dámou, se kterou se pak pohybuje po symbolické „šachovnici“. Každému z partnerů, „hráči“ i jeho dámě, jsou symbolicky přiřazeny atributy ctností a neřestí, které souvisí s pravidly dvorské lásky.

Na této iluminaci se setkává Conty – „Hráč“ s Dianou, antickou bohyní. Conty je zobrazen jako učenec v šedém plášti s černou pokrývkou hlavy. Vedle něj stojí „hráč“, s kterým je v básni Conty ztotožněn[164]. Hráč je bohatě oděn a vede loveckého psa,

[163] De Lorris, G.: *Román o Růži*, Praha 1977, s. 12č-125, verš 3477-3487.
[164] Podobně jako v *Románu o Růži* je básník de Lorris milencem, je zde lékař a encyklopedista Conty ztotožněn s „hráčem“.

vypadá jako mladý princ. Diana je zobrazena jako dáma v modrých šatech s malým psíčkem. Stojí u brány velké zahrady. Zahrada je uzavřená a jsou v ní zobrazeny tři krásné dámy (jedna z nich je nahá, pravděpodobně antická bohyně Venuše).

Prostředí zahrady je zde pojednáno velice detailně. Podrobně jsou namalovány různé květiny a i hradby s věžemi, které zahradu ohraničují. Realisticky, v nadměrné velikosti, jsou vymalovány i orlíčky vně zahrady. Orlíček je rostlina s výrazně christologickou symbolikou[165]. Zahrada lásky je tak i zde pravděpodobně připodobněna k uzavřené zahradě z Písně písní. Iluminace působí do značné míry iluzorně. Vyvolává dojem hloubky a prostoru. Stromy na obzoru jsou úměrně zmenšené, podobně jako zámek a dvě postavy v druhém plánu kompozice.

Zdá se, že se tato iluminace kompozičně podobá iluminaci ***Duben*** bratří z Limburka z kalendáře ***Přebohatých hodinek*** (viz. obr.14). Lze tedy předpokládat, že iluminátor Robinet Testar d dílo bratří z Limburka znal. Obě iluminace spojuje i postava Karla Orleánského. Na iluminaci bratří z Limburka je Karel Orleánský zobrazen jako snoubenec a v případě iluminace Testardovi je Karel Orleánský přímo objednavatelem a umělcovým patronem.

7. ZÁVĚR

Na závěr tedy můžeme shrnout, že dvorské umění iluminace pozdního středověku se uplatňovalo jako obrazový doprovod různých dobových textů. Vyobrazení zahrady, které je hlavním předmětem našeho studia, se proto objevuje nejenom v laických modlitebních knížkách vévodů, ale rovněž v rukopisech středověkých alegorických básní a cestopisů, které si „páni liliového květu“ také objednávali u svých iluminátorů, aby obohatili své velkolepé knihovny či skvostné umělecké sbírky.

Během studia dostupných pramenů, tedy dodnes dochovaných francouzských dvorských rukopisů pozdního středověku, jsme se záměrně snažili stanovit několik odlišných typů vyobrazení zahrady. Různá vyobrazení zahrady jsme nakonec metodologicky uspořádali do pěti hlavních skupin na základě různých ikonografických témat souvisejících s prostředím zahrady.

Do první skupiny, hned na začátek, jsme zařadili iluminace zobrazující rajskou zahradu. Motiv rajské zahrady totiž zcela přirozeně otevírá celou naši „zahradní

[165] Srov.:Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů,* Praha 1998, s.89.

typologii“. V Bibli je ve Starém Zákoně rajská zahrada doopravdy první zahradou, kterou stvořil Bůh. Ráj je místem stvoření, nevinnosti, hojnosti a štěstí. Kromě toho je rajská zahrada i určitým archetypem všech ostatních zahrad objevujících se v pozdně středověké imaginaci. Připodobnění dalších zahrad k rajské zahradě, občas i s použitím prvků (vody, stromů, květin, ohrazení), které charakterizují původně hlavně rajskou zahradu, se v iluminacích pozdního středověku stále opakuje.

I Getsemanská zahrada, o které pojednává podrobně 3. kapitola, se k rajské zahradě vztahuje konkrétním způsobem. Getsemanská zahrada je pravým opakem rajské zahrady, je její negací. Je to neúrodné a nešťastné místo. Jak lépe by ostatně mohla být vystižena agonie, kterou Kristus prožíval v Getsemanské zahradě na Olivetské hoře? Jako je Kristus podle středověké typologie „novým Adamem“ nemohla by být Getsemanská zahrada „novým Edenem“ – místem vykoupení prvotního hříchu, který se odehrál v ráji?

S motivem zahrady je spojena i scéna *Noli me tangere*, kterou popisuje 4. kapitola. Na iluminacích bývá v zahradě zobrazována Máří Magdaléna a Kristus, který bývá stylizován jako zahradník – např. s rýčem v ruce. Podobně jako se Adam v rajské zahradě staral o všechny živé tvory, je Kristus chápán v pozdním středověku jako „zahradník“, který se na zemi stará o všechny duše věřících.

Poukaz k ráji se objevuje i ve vyobrazeních Panny Marie v uzavřené zahradě v 5. kapitole. Panna Marie je přirovnána na základě exegeze Písně Písní k uzavřené zahradě - *hortus conclusus*, která je podobně jako ráj nádherným místem věčné blaženosti. Je to království boží, zahrada Bohem znovu stvořená..

Tyto čtyři výše zmíněné zahradní typy tedy vycházejí především z výkladu Písma svatého. Člověk pozdního středověku byl hluboce věřící, *Devotio moderna* přineslo novou niternější zbožnost. Se soukromou zbožností se pozvolna změnil i výběr zobrazovaných témat – umělci i objednavatelé a patroni se více zajímali o věci tohoto světa. Formovala se světská dvorská kultura ovlivněná dvorskou kurtoazií a dvorskými ideály lásky.

Posledním typem zahrady, který jsme popsali v 6. kapitole, je tedy dvorská zahrada lásky. Je to zahrada rozkoší, uzavřené místo, kde se setkávají milenci. Je to líbezné místo věčného jara, které se také v mnohém podobá „první“ rajské zahradě. Je

to zahrada, kterou detailně popisují středověké alegorické básně, je to zahrada vznešené středověké dámy, která ovládá svého rytíře.

I v umění knižní iluminace se tedy snoubí posvátné se světským. Náboženský motiv rajské zahrady se odráží v pojetí světské zahrady lásky. Je tomu ale i naopak. Zájem dvorské rytířské kultury o viditelné věci vezdejšího světa určitě napomohl tomu, že se prosadilo zobrazování zahrady obecně a s tím i naturalistické zobrazování biblické rajské zahrady (s tím souvisí i rozvoj budování skutečných zahrad).

K určení těchto pěti stěžejních kapitol a současně i pěti typů zahrad nám napomohly hlavně tři v Paříži publikované a do češtiny zatím nepřeložené práce. Kniha Marie-Thérèse Haudebourg z roku 2001 *Les jardins du Moyen Âge*[166] popisuje, jak asi mohly vypadat ve středověku klášterní a dvorské zahrady. Katalog, který vznikl pod vedením Élizabeth Antoine k výstavě *Sur la terre comme au ciel, Jardins d´Occident à la fin de Moyen Âge* [167], která se konala v létě 2002 v Musée Clunny (Muzeu středověku v Paříži), detailně popisuje na výstavě vystavené exponáty týkající se středověkých zahrad z celé západní Evropy. Třetí studie Vivien Huchard a Pascala Bourgaina *Le jardin médiéval: un musée imaginaire*[168] z roku 2002 osvětluje projekt obnovy středověké zahrady kolem Musée Clunny v Paříži.

Jediná česky napsaná kniha, která se zabývá středověkými iluminacemi a zobrazováním krajiny, je studie z roku 1937. Napsala ji Jiřina Sokolová[169] a jmenuje se *Obraz krajiny ve francouzských miniaturách gotické doby (1250-1415)*. Novější literatura, která by se zabývala tématem středověkých zahrad na území Čech a zároveň byla napsána v českém jazyce, u nás zatím bohužel nevznikla. Z toho důvodu jsme se také rozhodli, že se budeme věnovat vyobrazením, která vznikla na území Francie. Záměrně jsme se soustředili pouze na umění iluminace, protože nemalé množství dobových rukopisů je již dnes veřejnosti zpřístupněno v internetových databázích francouzských knihoven[170] - na rozdíl od jiných uměleckých děl (např. tapiserií a deskových maleb). Vizuální zkušenost s vlastním dílem se nám zdála nepostradatelná a při vlastní práci se mnohokrát osvědčila. Pozitivem práce s internetovými databázemi

[166] Překládám jako: *Středověké zahrady.*
[167] Volně překládám: *Na zemi jako na nebi, středověké zahrady na Západě v pozdním středověku.*
[168] Volně překládám: *Středověká zahrada: muzeum představ.*
[169] Jiřina Sokolová je maminka prof. Jana Sokola, Ph.D. CSc.
[170] Např. v Národní knihovně v Paříži (BNF): www.mandragore.bnf.fr.

středověkých rukopisů je i velice přesná datace jednotlivých iluminací. Veškeré rukopisy jsou velmi pečlivě popsány a obsahují mnoho vzácných informací. Záměrně jsme se snažili vybírat takové iluminace, u kterých bychom znali jak název iluminace, tak název rukopisu, ve kterém se iluminace nachází. Zajímalo nás i kdy, kde a kdo iluminaci namaloval, kdo si ji objednal, jakou technikou byla vytvořena a kde je v současnosti uložena. Ukázalo se, že takto přesně a jednoznačně datovaných iluminací není mnoho a že se nám tak současně podařilo i účelně zúžit spektrum výběru z pozdně středověkých francouzských dvorských iluminací, které mají sloužit jako příklady vyobrazení jednotlivých typů zahrad. V 5. kapitole jsme byli nakonec dokonce nuceni uvést jako poslední ze tří příkladů vyobrazení uzavřené zahrady iluminaci z počátku 16. století. Iluminace sice dobově přesně neodpovídá námi vymezenému období, přesto ji zde uvádíme, protože chceme demonstrovat, že zobrazení uzavřené mariánské zahrady ve 14. a v 15. století začalo do Francie teprve pozvolna pronikat z Nizozemí a plně se rozvinulo až v 16. století. Devatenáct iluminací, které slouží jako příklady k jednotlivým kapitolám, jsme se u každé kapitoly snažili chronologicky seřadit podle data vzniku, abychom zároveň zdůraznili sílící zájem o iluzionistické a realistické zobrazování rostlinných prvků a prostředí zahrady obecně.

8. LITERATURA

Antoine, E.: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d´Occident à la fin de Moyen Âge*, Paris 2002.
Avril, F.: *L'Enluminure à la Cour de France au XIVe siècle*, Paris 1978.
Bartlová, M.: *Poctivé obrazy; Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001.
Bible svatá aneb všecka svatá písma Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání Kralického z roku 1613. Brno 2004.
Bolard, L.: *Thalamus Virginis. Images de la Devotio moderna dans la peinture italienne du XV. siècle*, in: *Revue de l´histoire des religions*, 216-1, Paris 1999.
Burke, P.: *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*, Praha 1996.
Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998.
De Lorris, G.: *Román o Růži*, Praha 1977.
Delumeau, J.: *Dějiny ráje*, *zahrada rozkoše.* Praha 2003.
Duby, G.: *Věk katedrál*, Praha 2002.
Fajt, J.: *Karel IV., císař z Boží milosti : kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006.
Gousset, M.-T.: „Le jardin d´Émilie“, *Revue de la Bibliothèque nationale,* Paris 1986, č. 22.
Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.
Haudebourg, M.-T.: *Les jardins du Moyen Âge*, Paris 2001.
Hockney, D.: *Tajemství starých mistrů*, Praha 2003.
Homolka, J.: *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách*. ACTA UNIVERSATIS CAROLINAE PHILOSOPHICA ET HISTORICA MONOGRAPHIA LV. Universita Karlova, Praha 1974.
Huchard, V.; Bourgain P.: *Le jardin médiéval: un musée imaginaire* , Paris 2002.
Huizinga, J.: *Podzim středověku*, Praha 1999.
Krása, J.: *České iluminované rukopisy 13. – 16. stol.*, Praha 1990.
Le Goff, J.: *Středověká imaginace*, Praha 1998.
Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London 1969.
Maurois, A.: *Dějiny Francie,* Praha 2000.
Meiss, M.: *Les Belles heures du Duc Jean de Berry*, Paris 1975.
Pastoureau, M.: *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004.
Reiterer, F. V.: *Encyklopedie Bible*, Praha 1993.
Royt, J., Šedinová, H.: *Slovník symbolů*, Praha 1998.
Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
Schmitt, *J.-C.: Svět středověkých gest*, Praha 2004.
Slovník biblické kultury, Ewa Edition, 1992.
Sokol, J.: *Čtení z Bible*, Praha 1996.
Sokolová, J.: *Obraz krajiny ve francouzských miniaturách gotické doby (1250-1415)*, Praha 1937.
Stibral, K.: *Proč je příroda krásná?*, Praha 2005.
Tenenti, A.: *Il senso della morte e l´amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957.
Vacková, J.: *Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí*, Praha 2001.
Vacková, J.: *Van Eyck*, Praha 2005.
Villela-Petit,I.: *Le gothique international*, Paris 2004.
Zlatohlávek, M.: *Nevěsta v uzavřené zahradě*, Praha 199

9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

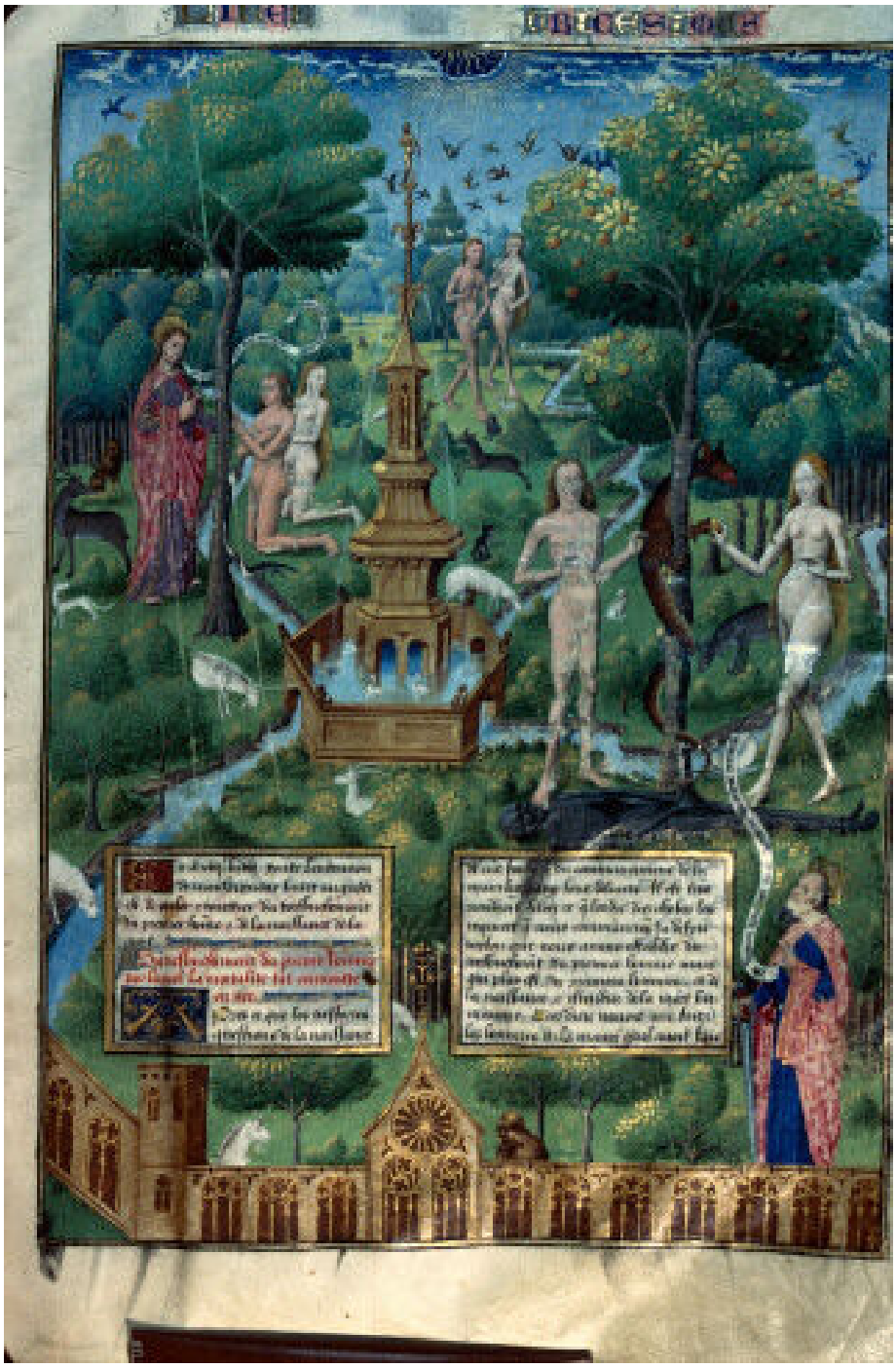
Seznam vyobrazení:

1. Maître de la Mazarine a pomocníci*, Ráj*, ***Cesty Jeana Mandevilla***, kolem 1410-1412.
2. Bratři z Limburka, *Rajská zahrada,* ***Přebohaté hodinky vévody z Berry***, 1413-1416.
3. Mistr François, *Pokušení a smrt*, ***O obci boží ,*** kolem 1475.
4. Neznámý autor, *Adam a Eva v ráji, Strom poznání dobrého a zlého*, ***O obci boží,*** 1480.
5. Jean le Noir/ Jacquemart de Hesdin, *Kristus v zahradě Getsemanské*, ***Malé hodinky vévody z Berry***, 1375-1390.
6. Bratři z Limburka - *Kristus v zahradě Getsemanské*, ***Krásné hodinky vévody z Berry***, 1405-1409.
7. Bratři z Limburka - *Kristus v zahradě Getsemanské*, ***Přebohaté hodinky vévody z Berry,*** 1413-1416.
8. Mistr de Bedford /Mistr de Boucicaut - *Zjevení Máří Magdaléně*, ***Pařížský brevíř,*** kolem 1414.
9. Mistr des Très petites Heures d'Anne de Bretagne, *Zjevení Máří Magdaléně/ Sv. Máří Magdaléna v Saint-Baume,* ***Pařížský misál*** , kolem 1492.
10. Neznámý autor, *Zjevení Máří Magdaléně,* ***Graduál ze Saint-Dié,*** 1504-1514.
11. Maître de la Mazarine a pomocníci*, Zvěstování,* ***Cesty Jeana Mandevilla***, kolem 1410-1412.
12. Bratři z Limburka*, Zvěstování,* ***Přebohaté hodinky vévody z Berry,*** 1413-1416.
13. Jean Pichore, *Panna Marie opěvovaná Étiennem Levasseurem ,****Chants royaux du puy Notre-Dame d'Amiens,***1518.
14. Bratři z Limburka*, Duben,* ***Přebohaté hodinky vévody z Berry,*** 1413-1416.
15. Barthèlemy d´Eyck, *Emilčina zahrádka*, ***Teseida,*** kolem 1465
16. Robinet Testard, *Milenec vstupující do zahrady*, ***Román o Růži,*** konec 15. stol.
17. Robinet Testard , *Milenec líbající Růži,* ***Román o Růži,*** konec 15. stol.
18. Robinet Testard, *Alegorie: zahrada rozkoší – Diana a Évrart de Conty*, ***Šachy lásky***, 1496-1498.
19. Mapka království Francie 1407.

Obr.1
Paradis (*Ráj)*
Livre des merveilles du monde - *Jean de Mandeville* ***(Cesty Jeana Mandevilla)***
kolem 1410-1412
Francie, Paříž
Maître de la Mazarine a pomocníci
Jean sans Peur (Jan Neohrožený) pro svého strýce vévodu Jana z Berry
namalováno na pergamenu
BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale,
Français 2810, f. 222
www.mandragore.bnf.fr

Obr.2
Jardin d´Eden (Rajská zahrada)
Les Très riches heures de Duc Jean de Berry (Přebohaté hodinky vévody z Berry)
1413-1416
Francie, vévodství Berry
Bratři z Limburka
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu, 210 x 290mm
Musée Condé Chantily
zdroj: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, f. 25v

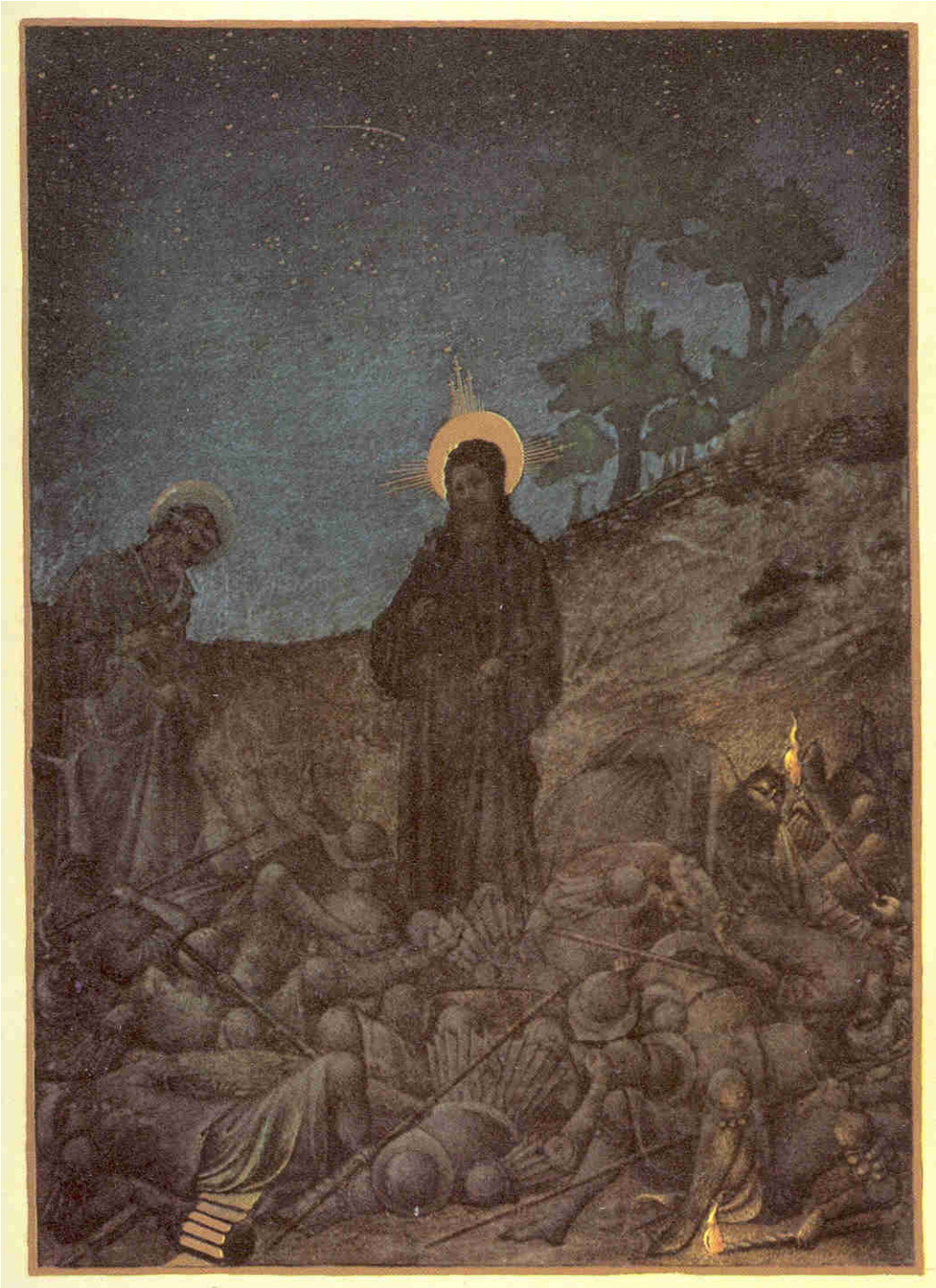
Obr.3
La Tentation et la Mort (Pokušení a smrt)
La Cité de Dieu (O obci boží) - *sv. Augustin,(francouzský překlad Raoul de Presles)*
kolem 1475
Francie, Paříž
Mistr François
Matthieu Beauvarlet – dvorní rádce Ludvíka XI.
namalováno na pergamenu
Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, rukopis č. 0246 , f. 241v
© IRHT - BU – SDBD, http://liberfloridus.cines.fr/textes/cines.html



Obr. 4
Adam et Eve au Paradis ; Arbre de la Connaissance (Adam a Eva v ráji, Strom poznání dobrého a zlého)
La Cité de Dieu (O obci boží) - *sv. Augustin,(francouzský překlad Raoul de Presles)*
1480
Francie, Paříž
Neznámý pařížský mistr
Ludvík XI.
namalováno na pergamenu
knihovna města Mâcon, rukopis č. 2, f. 32
Copyright notice © Institut de recherche et d'histoire des textes – CNRS: www.enluminures.culture.fr

Obr.5
Kristus v zahradě Getsemanské
Les Petites Heures de Duc de Berry (Malé hodinky vévody z Berry)
1375-1390
Francie, Paříž
Jean le Noir/ Jacquemart de Hesdin
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu
BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale,
Latin 18014, f. 158
www.mandragore.bnf.fr

Obr. 6
Kristus v zahradě Getsemanské
Les Belles Heures du duc Jean Berry (Krásné hodinky vévody z Berry)
1405-1409
Francie, vévodství Berry
Bratři z Limburka
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu, 238 x 170mm
Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York, Acc. No. 54.1.1
zdroj: Millard Meiss, *Les Belles Heures du Duc Jean Berry*, Paris, 1975



Obr.7
Kristus v zahradě Getsemanské
Les Très riches heures de Duc Jean de Berry (Přebohaté hodinky vévody z Berry)
1413-1416
Francie, vévodství Berry
Bratři z Limburka
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu, 210 x 290mm
Musée Condée Chantily
zdroj: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, f. 107

Obr. 8
Apparition à Madeleine (Zjevení Máří Magdaléně)
Bréviaire à l'usage de Paris (Pařížský brevíř)
kolem 1414
Francie, Paříž
Mistr de Bedford nebo Mistr de Boucicaut
Louis de Guyenne (1397-1415) - syn Karla VI. a Isabely Bavorské
namalováno na pergamenu
knihovna Châteauroux - BM - ms. 0002 - f. 238
www.enluminures.culture.fr

Obr. 9
Apparition à Madeleine /Sainte Madeleine à la Sainte-Baume (Zjevení Máří Magdaléně/ Sv. Máří Magdaléna v Saint-Baume)
Missel à l'usage de Paris (Pařížský misál)
kolem 1492
Francie, Paříž
Mistr des Très petites Heures d'Anne de Bretagne
Anne de Bretagne - manželka Karla VIII.
namalováno na pergamenu
Paris, Bibl. Mazarine, ms. 0412 , f. 310v

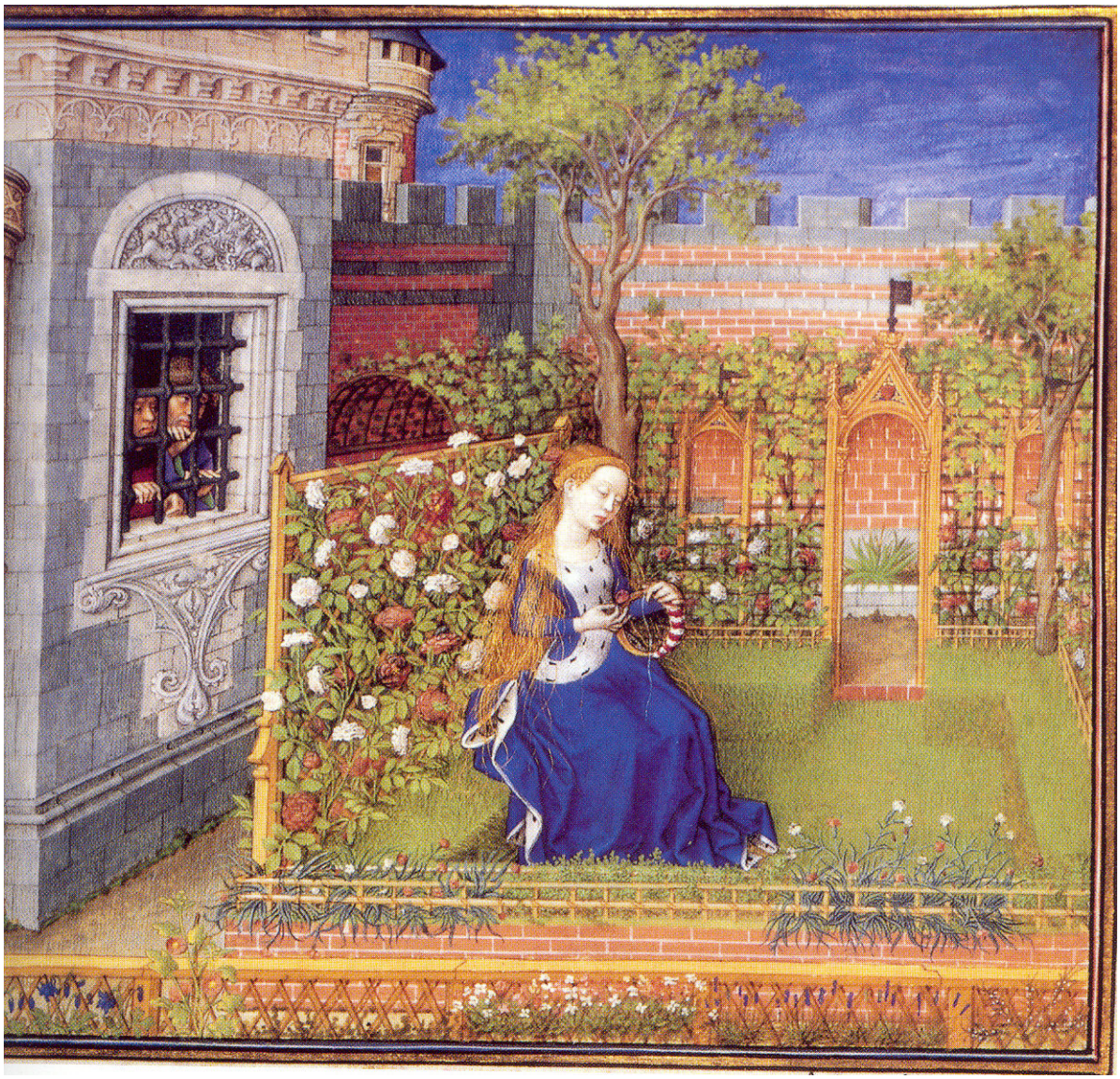
Obr.10
Apparition à Madeleine (Zjevení Máří Magdaléně)
Graduel à l'usage de Saint-Dié (Graduál ze Saint-Dié)
1504-1514
východní Francie, Lorraine, Saint-Dié
namalováno na pergamenu
Saint-Dié - BM - ms. 0074, f. 140v

Obr. 11
Le livre de mahommet et des enseignemens qu'il bailla, Annonciation (Zvěstování)
Livre des merveilles du monde *- Jean de Mandeville* ***(Cesty Jeana Mandevilla)***
kolem 1410-1412
Francie, Paříž
Maître de la Mazarine a pomocníci
Jean sans Peur (Jan Nebojácný – syn Filipa Smělého) pro vévodu Jana z Berry
namalováno na pergamenu
BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale,
Français 2810, f. 174
www.mandragore.bnf.fr

Obr.12
Annonciation (Zvěstování)
Les Très riches heures de Duc Jean de Berry (Přebohaté hodinky vévody z Berry)
1413-1416
Francie, vévodství Berry
Bratři z Limburka
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu, 210 x 290mm
Musée Condé Chantily
zdroj: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, f. 26r

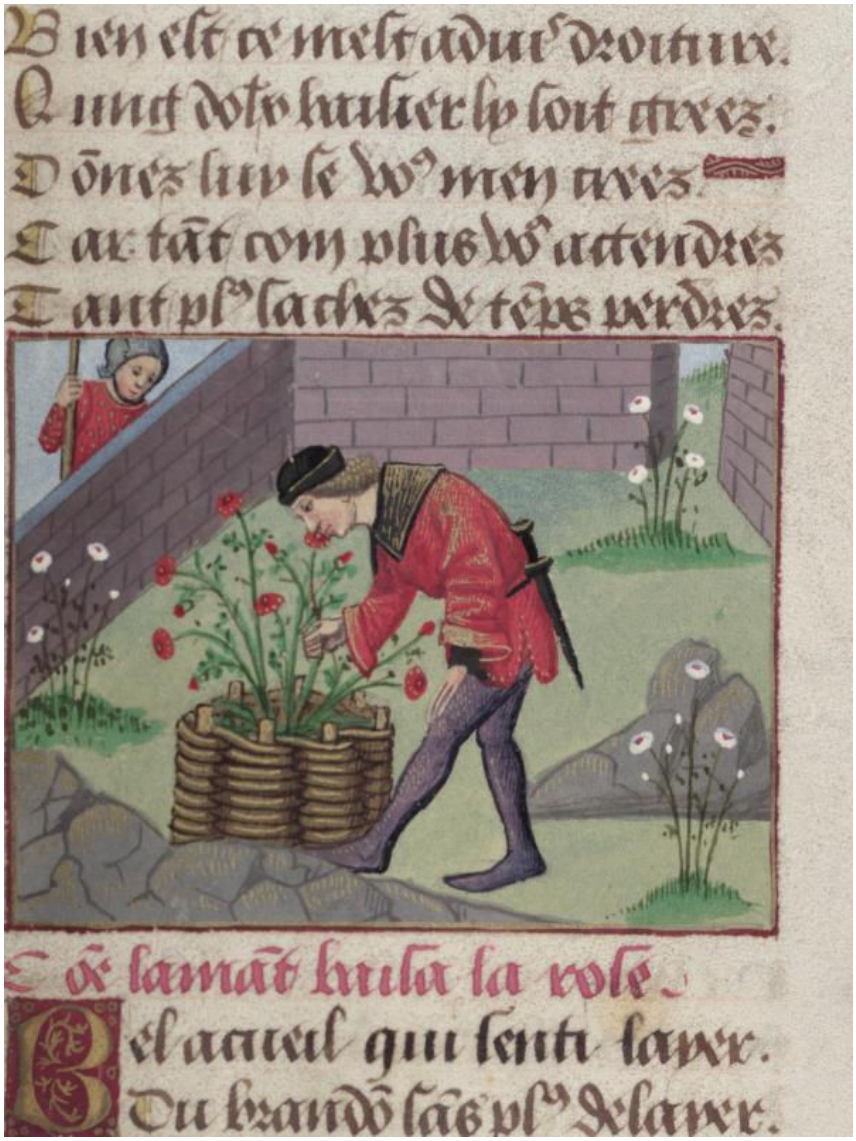
Obr.13
Vierge Marie chantée par Étienne Levasseur (Panna Marie opěvovaná Étiennem Levasseurem)
Chants royaux du puy Notre-Dame d'Amiens
1518
Francie, Paříž
Jean Pichore
Luisa Savojská (1476-1531), vévodkyně z Angouleme - matka Františka I., manželka Karla Orleánského
namalováno na pergamenu, nápis: le jardin clous où crut le vray lorier (uzavřená zahrada v níž roste růže)
BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale, Français 145, f. 27v
www.mandragore.bnf.fr

Obr.14
April (Duben)
Les Très riches heures de Duc Jean de Berry (Přebohaté hodinky vévody z Berry)
1413-1416
Francie, vévodství Berry
Bratři z Limburka
vévoda Jan z Berry
namalováno na pergamenu, 210 x 290mm
Musée Condé Chantily
zdroj: Longnon, J., Cazelles, R., Meiss, M.: *Les Très riches heures de Duc Jean de Berry*, London, 1969, f. 4v



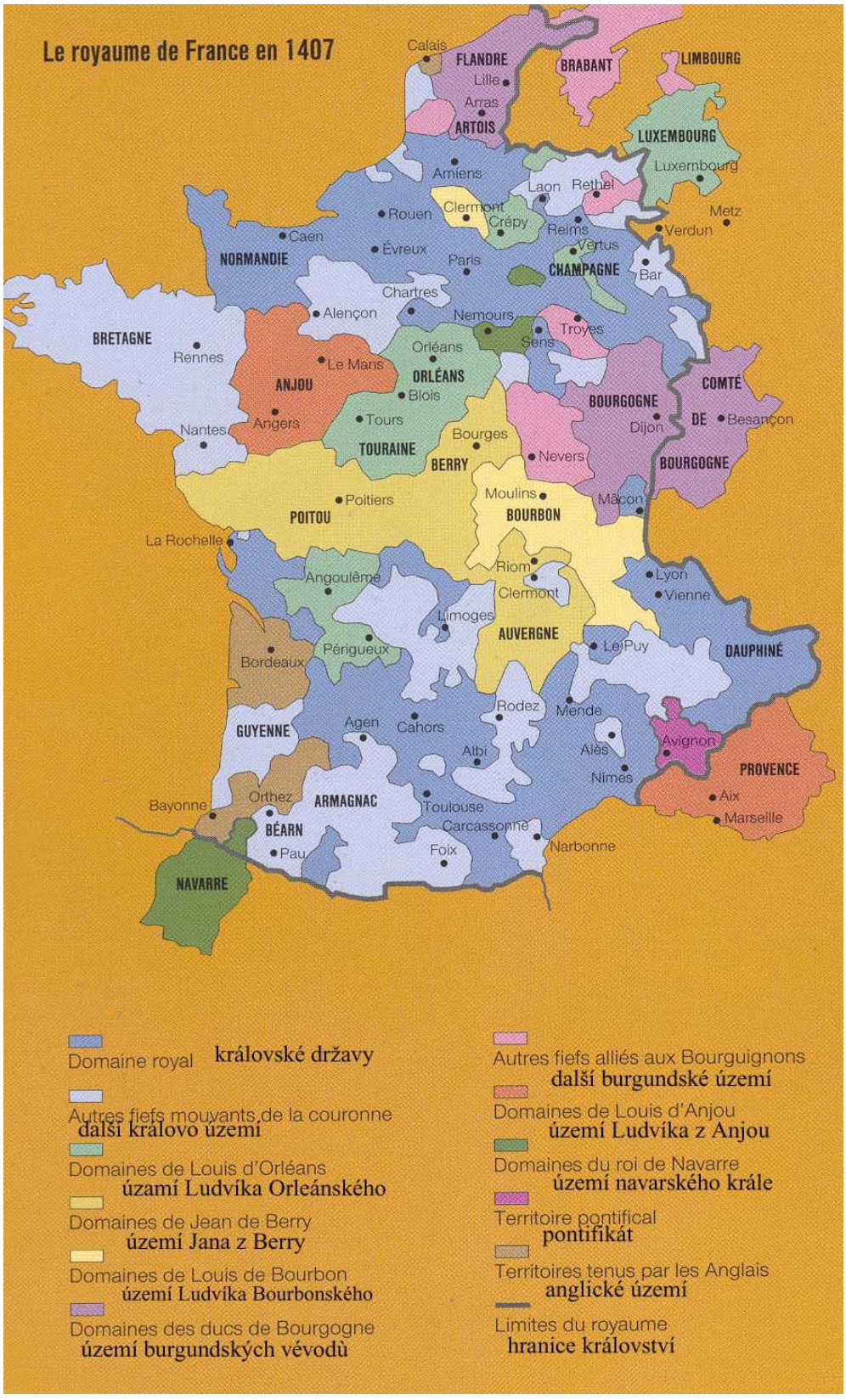
Obr.15
Émilie dans son jardin (Emilčina zahrádka)
Théseide (Teseida) *- Boccaccio*
kolem 1465
Francie, Anjou
Barthélemy d´Eyck
René z Anjou
namalováno na pergamenu
Vídeň, nationalbibliothek, ms. 2617, f. 53
zdroj: *Sur la terre comme au ciel, Jardins d´Occident à la fin du Moyen Age*, Éditions de la Réunion des muséés nationaux, Paris 2002, s. 141.

Obr.16
Milenec vstupující do zahrady
Roman de la Rose (Román o Růži) *- Guillaume de Lorris a Jean de Meung*
konec 15. stol.
Francie, Paříž
Robinet Testard
Louisa Savojská (1476-1531), vévodkyně z Angouleme - matka Františka I., manželka Karla Orleánského
MS. Douce 195,
from Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library (1966-73) vol. 1:61
http://rose.mse.jhu.edu/index.htm



Obr.17
Milenec líbající Růži
Roman de la Rose (Román o Růži) *- Guillaume de Lorris a Jean de Meung*
konec 15. stol.
Francie, Paříž
Robinet Testard
Louisa Savojská (1476-1531), vévodkyně z Angouleme - matka Františka I., manželka Karla Orleánského
MS. Douce 195,
from Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library (1966-73) vol. 1:61
http://rose.mse.jhu.edu/index.htm

Obr.18
Allégorie: jardin de déduit (Alegorie: zahrada rozkoší) – Diane et Évrard de Conty
Échecs amoureux (Šachy lásky) - Évrart de Conty
1496-1498
France, Cognac
Robinet Testard
Karel Orleánský – hrabě z Angouleme
BNF, Département des Manuscrits, Division occidentale
Français 143, f. 198v
www.mandragore.bnf.fr



Obr. 19

Mapka království Francie 1407

Zdroj: Inès Villela-Petit: *Le Gothique international : l'art en France au temps de Charles VI,* Paris 2004.