

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

JAN MIKULEC

**Nápisy na nástěnných a deskových malbách  
v českém gotickém umění 14. století**

Inscriptions on mural and board paintings  
in Czech Gothic art of the 14th century

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2015

vedoucí práce: **PROF. PHDR. ING. JAN ROYT PH.D.**

Chtěl bych zde vyjádřit poděkování panu Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady, které mi poskytoval při vedení mé bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

## ANOTACE

Tématem této práce jsou nápisy na nástěnných a deskových malbách v českém gotickém umění 14. století. Výběr uměleckých děl, která splňují vytyčená kritéria, je zpracován formou srovnávání z různých hledisek a výsledkem je vytvoření tří samostatných typologických celků. Součástí práce jsou přepisy a překlady veškerých nápisů použitých při tvorbě typologií.

## ANNOTATION

This bachelor's thesis deals with inscriptions on mural and board paintings in Czech Gothic art of the 14th century. The selection of the artworks that meet the set criteria was treated in a form of comparison from different point of views. As a result a set of three separate typological units has been created. Transcriptions and translations of all the inscriptions used in forming the typologies are a part of the work presented.

## KLÍČOVÁ SLOVA

14. století  
Čechy  
deskové malířství  
gotika  
nápisy  
nástěnné malířství  
typologie  
umění

## KEYWORDS

14th century  
Czech  
desk painting  
gothic  
inscriptions  
mural painting  
typology  
art

## OBSAH

1. Úvod.....	5
2. Studovaná díla.....	7
3. Literatura.....	10
3.1 Deskové malířství .....	10
3.2 Nástěnné malířství .....	11
4. Typologie.....	13
4.1 Funkce nápisu v rámci obrazu .....	13
4.1.1 Nápis jako součást scény .....	14
4.1.2 Nápis jako vysvětlení děje .....	16
4.1.3 Nápis jako doplnění děje o další nezobrazenou informaci .....	19
4.1.4 Nápis jako identifikace osob, případně jejich charakteristika .....	23
4.2 Obsah nápisu.....	26
4.2.1 Náboženské téma .....	26
4.2.2 Informace o historické události spjaté se sakrální stavbou.....	31
4.2.3 Nápisů nenáboženské povahy .....	33
4.3 Umístění nápisu .....	33
4.3.1 Uvnitř obrazu .....	34
4.3.2 Vně obrazu .....	36
5. Typ a barva písma.....	38
6. Závěr .....	40
7. Seznam použité literatury a pramenů.....	42
8. Seznam příloh .....	44
Příloha č. 1: seznam nástěnných maleb s přepisy a překlady dochovaných nápisů .....	45
Příloha č. 2: seznam deskových maleb s přepisy a překlady dochovaných nápisů .....	54
Příloha č. 3: obrazová příloha se seznamem vyobrazení .....	56
Seznam vyobrazení .....	56

## 1. ÚVOD

Pro středověké malířství je typické využívání nejrůznějších textů, které bývají zakomponovány do výtvarných děl. Cílem této práce je přispět k poznání vztahu obrazu a textu na nástěnných a deskových malbách pocházejících ze 14. století. Jedná se o období, v němž prošly země Koruny české významnými proměnami: dynastii Přemyslovců nahradili Lucemburkové, po většinu první poloviny 14. století v nich chyběla silná panovnická vláda, již se jim dostalo až za panování Karla IV., kdy se Praha navíc stala metropolí Svaté říše římské. Není proto s podivem, že i umění doznalo výrazných změn a coby nástroj reprezentace císaře dosáhlo nevídaných kvalit.

Co se týče časového vymezení této práce, je zaměřena důsledně na 14. století. Nebývá příliš šťastné dějiny násilně členit bez ohledu na přirozený vývoj. Na druhou stranu věnovat se v této práci umění za vlády všech Lucemburků by zase ignorovalo vývoj a trendy v malířství, které ne vždy reagovaly na aktuální dynastickou situaci. V každém případě 14. století z historického ani uměleckého hlediska nebylo stoletím jednolitým a tomu odpovídá i výběr děl, ze kterých tato práce vychází a na které odkazuje. Jestliže je v literatuře dílo řazeno na přelom 14. a 15. století, do výběru jsem jej zpravidla zahrnul. To se z nástěnného malířství týká maleb v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech, z deskového malířství potom Veraikonu svatovítského.

Pokud jde o územní vymezení souboru ikonografických pramenů, který v této práci studuji, obecně platí, že vývoj umění určovaly metropole. Ať to byl Řím, Paříž nebo právě za Karla IV. Praha, vždy existovalo centrum, ve kterém pracovali nejlepší umělci té doby a oni určovali trendy, které se pak s různým úspěchem šířily do ostatních měst, krajin, říší. České království je poměrně kompaktní území a v jeho rámci lze vysledovat vzájemné působení jednotlivých uměleckých center. Kdo se kým inspiroval, kde všude působila dílna jednoho mistra, kde naopak některý konkrétní stylový prvek odkazuje kupříkladu na byzantský vliv a podobně. Zároveň je množství děl s nápisy z uvedeného období dochovaných na území Čech dostatečné, aby měla typologie vypovídací hodnotu. V případě některých deskových obrazů, u kterých není jisté zda vznikly na území Čech, jsem se řídil datací a pokud vznikly ve 14. století, pak jsem je do výběru zařadil.

Z tematického hlediska je má práce zaměřena na problematiku textu v obraze. Pokouším se zde vytvořit typologii nápisů v deskovém a nástěnném malířství studovaného

období, tím bych chtěl přispět k lepšímu pochopení vztahu mezi obrazem a textem, který jej v gotické nástěnné i deskové malbě často doprovází.

## 2. STUDOVANÁ DÍLA

Při heuristice jsem shromáždil soubor osmnácti historických objektů s různým množstvím památek nástěnného malířství. Jak podrobněji rozvádím v následující kapitole, při práci jsem vycházel z literatury, která ve svém jádru není aktuální. Některé památky nejsou dosud uspokojivě zpracované a teprve čekají na podrobnější rozbor. Stejně tak jsem byl limitován tím, že u některých děl nejsou nápisy přepsány. Vzhledem k tomu, že z důvodů technického a časového omezení jsem pracoval s ne vždy úplnou fotodokumentací, byly tedy přepisy zcela zásadní. Překlady jsou pak v některých případech dílem autorů publikací, jmenovitě zejména Emauzský cyklus přepsaný a přeložený Kateřinou Kubínovou<sup>1</sup> a v případě biblických citací jsem pak vycházel z českého ekumenického překladu Bible.<sup>2</sup> Za velkou pomoc s přepisy středověkých německých nápisů doprovázejících vyobrazení svatojiřské legendy v Jindřichově Hradci do současné němčiny děkuji PhDr. Miloslavu Polívkovi, CSc. A v poslední řadě jsou některé překlady mé vlastní.

Množství dochovaných nápisů na nástěnných malbách je v rámci jednotlivých historických objektů značně variabilní. Zatímco z kostela sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou uvádím osm maleb s dochovanými nápisy, v případě kostela sv. Havla v Myšenci jsou to jen dvě stručné jmenné pásky. Z hlediska rozsahu a bohatosti pak zcela vyčnívají tři cykly, jmenovitě výzdoba ambitu Emauzského kláštera Na Slovanech, výzdoba hradu Karlštejna a trochu překvapivě hradní komnata v Jindřichově Hradci. Ve všech třech případech se jedná o památky výjimečné svou kvalitou a rozsahem a už jejich námět předestírá základní typologické rozvržení, které můžeme uplatnit u zbylých děl. Emauzský klášter byl založen roku 1347 pro řád benediktinů a coby duchovní prostor je přirozeně vyzdoben cyklem nástěnných maleb se starozákonními a novozákonními náměty. Výzdoba hradu Karlštejna je silně ovlivněna osobností zakladatele; Karel IV. byl silně věřící člověk, a tak nechal vyzdobit kostel Panny Marie výjevy z Apokalypsy svatého Jana. Přestože se jako u kláštera Na Slovanech jedná o náboženský motiv, rozdíl je zřejmý: Karlštejnský cyklus postrádá didaktickou funkci, nesnaží se být učebnicí, naopak vybírá z Bible téma, které je prorocstvím a zároveň varováním. Přestože jsou malby v kostele, jednalo se o výrazně méně veřejný prostor než v případě ambitu kláštera benediktinů. A ještě soukromější charakter má hradní komnata v Jindřichově Hradci, kterou zdobí svatojiřská legenda. Přestože jde opět

---

<sup>1</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315–317.

<sup>2</sup> BIBLE 1991.



o náboženské téma, je posun k populární rytířsko-hrdinské tematice zřejmý. Zajímavostí pak je, že se jedná v rámci výběru o jedinou dochovanou nápisovou památku psanou v němčině.

Soubor deskových maleb obsahujících nápisy je výrazně menší. Ve výběru pracuji s deseti obrazy, z nichž rozsahem a množstvím nápisů vyčnívá oltář z Mühlhausen, který je zároveň jedinou památkou deskového malířství obsahující německé texty.

Při studiu nástěnných a deskových maleb doprovázených texty se samozřejmě naskytá otázka, komu byla vlastně tato díla určena. Čtrnácté století je dobou, kdy byla naprostá většina společnosti negramotná. Dokonce i v rámci vyšší šlechty nebyla schopnost číst a psát samozřejmostí. Tři výše zmíněné celky nástěnných maleb vznikly v prostředí vzdělaných a kultivovaných lidí, nápisy tu tedy měly svůj smysl. Ale co třeba nápisové pásy v kostele svatého Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou? Ve výzdobě kostela se dochovaly úryvky modliteb, popisů a citací z Bible, přičemž zůstává otázkou, zda-li si tyto nápisy našly dostatečně gramotné publikum. A obdobně se můžeme ptát v případě kostela svatého Mikuláše v Kašperských Horách nebo u výzdoby kostela Narození Panny Marie v Průhonicích. Z dochovaného fondu nástěnných a deskových obrazů této doby vyplývá, že doprovodné nápisy nebyly běžné. Přestože tehdejší umělci pracovali s řadou vzorníků, jejichž součástí byly bezpochyby i vzorníky písma či konkrétních nápisů, bylo písmo jakýmsi nadstandardem, přidanou hodnotou, po které objednavatel sahal z různých důvodů, které nám dnes zůstávají z větší části skryty.<sup>3</sup>

Chceme-li se zabývat středověkými nástěnnými malbami, musíme mít na zřeteli, že tato díla v mnoha případech nejsou původní, ačkoli se taková na první pohled mohou zdát. Samotné malby někdy vznikaly řadu let a v podstatě již jejich originální autor mohl být prvním, kdo svým zásahem původní podobu obrazu pozměnil. O tom, že už rudolfínská epocha programově měnila, doplňovala či restaurovala starší gotické památky, svědčí výzdoba kostela Panny Marie na Karlštejně, kde se v pásech nad Apokalypsou nacházely dnes již zaniklé malby s výjevy ze Starého a Nového zákona zhotovené roku 1590.<sup>4</sup> Barokní období pokračovalo ve stejném duchu a situace se razantně změnila až v 19. století, kdy vlivem národního obrození a posléze i romantismu výrazně stoupl zájem o středověké památky a ty pak byly "čištěny" od pozdějších nánosů, pozměňovány či doplňovány podle různých přístupů, přičemž výsledek nezřídka kdy způsobil více škody než užitku. Jako příklad

---

<sup>3</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

<sup>4</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 11.

uvedme bohatou malířskou výzdobu z druhé poloviny 14. století v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně. Přesnou informaci o úpravě zachycuje nápis pod jednou z maleb ve znění: "Tyto malby upravil a doplnil Petr Maixner z Mořic L. P. 1881", přičemž malířův zásah zcela změnil podobu výzdoby kostela a zcela překryl původní autentická díla vlastní, výrazně lineární malbou. Dnešní uměleckohistorické hodnocení tak dává za pravdu vídeňské památkové komisi, která zásah zkritizovala již koncem 19. století.<sup>5</sup> Na druhou stranu je řada i výrazně starších restauračních zásahů dnes hodnocena kladně, vždy záleží na konkrétním případě a na tom, nakolik restaurátor respektoval původní charakter díla.

Nápisy, pokud je historický restaurátor objevil v čitelné podobě, pak byly obtahovány téměř automaticky, příkladem mohou být texty Emauzského cyklu, restaurované již v 17. století.<sup>6</sup> Dnešní badatel tedy bojuje nejen se špatným stavem památek, ale i s rizikem nedostatečné autentičnosti toho, co se dochovalo. Je pravdou, že i deskové obrazy byly přemalovávány, zmiňme třeba desky s výjevem ze života a utrpení Krista od Mistra vyšebrodského cyklu, kde jsou některé obrazy výrazně poznamenány nešetrnou přemalbou z poloviny 19. století.<sup>7</sup> Přesto jsou téměř všechny dochované nápisy dobře čitelné, ať v minulosti prošly restaurováním, či nikoliv.

Přepisy jsou, bez ohledu na typ písma použitého na památce, uvedeny v přílohách č. 1 a 2 ve verzálách. Pokud je část nápisu nezřetelná nebo zničená a zároveň je téměř jisté, že daná písmena byla součástí původního textu, pak jsou předpokládané části doplněny v závorkách. Používá-li původní nápis zkratky, pak nápis pro větší srozumitelnost uvádím v rozepsané podobě, která je psána jako běžný text a je uvedena v závorkách. Součástí přílohy jsou i přepisy a překlady tří rozsáhlých celků: karlštejnské Apokalypsy,<sup>8</sup> Emauzského cyklu<sup>9</sup> a svatojiřské legendy v hradní komnatě Jindřichova Hradce.<sup>10</sup> Těmto třem celkům jsem se rozhodl ponechat formát, ve kterém jsou uvedeny v literatuře, převedení do verzál by totiž zhoršilo čitelnost delších nápisů.

---

<sup>5</sup> ZÁRUBA-PFEFFERMANN 2002, 64.

<sup>6</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315.

<sup>7</sup> MATĚJČEK 1940, 45.

<sup>8</sup> FRIEDL 1950, 10–14.

<sup>9</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315–317.

<sup>10</sup> PEŠINA 1958, 232–237.

### 3. LITERATURA

#### 3.1 Deskové malířství

Základní literatura zabývající se českým deskovým malířstvím v období vrcholného středověku zůstává stejná již více jak šedesát let. Jde o rozměrnou práci prof. Antonína Matějčka s názvem *Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450*.<sup>11</sup> První vydání z roku 1938 bylo po dvou letech doplněno vydáním druhým; rozšířenou verzí, obohacenou o výsledky práce P. Kropáčka a J. Pešiny, vydalo nakladatelství Melantrich v roce 1950. Cílem této rozměrné publikace s bohatou obrazovou přílohou bylo podat přehled deskové malby v rámci vytyčeného období. Autor se podrobně věnoval každému dílu a stručně shrnul veškeré poznatky, které k němu tehdejší badatelé shromáždili. Nutno přiznat, že Matějčkův důkladný přístup zahrnuje i přepisy veškerých textů, což u řady jiných autorů nenajdeme. Pro dnešního uživatele je proto hlavní a v podstatě jedinou slabinou této knihy její neaktuálnost. Za uplynulých šedesát let došlo na poli českého gotického deskového malířství k řadě objevů, zjištění, případně zpřesnění stávajících tezí. Čtenář najde odchylky zejména v dataci, která se s nástupem moderních technologií nezřídka kdy posunula. Příkladem může být *Veraikon svatovítský*, datovaný Matějčkem na začátek 15. století,<sup>12</sup> naproti tomu Jaroslav Pešina v *České gotické deskové malbě* datuje tento obraz na sklonek 14. století.<sup>13</sup>

Zmíněná *Česká gotická desková malba* od prof. Jaroslava Pešiny z roku 1978 je de facto zkrácenou verzí Matějčkovy práce.<sup>14</sup> Ve stručných heslech k jednotlivým obrazům není prostor pro přepis textů, což ostatně není ani smyslem publikace. V tomto směru je tedy pro potřeby této práce nevyhovující a i obrazová příloha je z důvodu velikosti a od toho odvozeného rozlišení lepší v Matějčkově *České malbě gotické*.

České umění gotické 1350–1420 od Jaroslava Pešiny je oproti tomu rozšířeno o památky sochařské, architektonické a o nástěnné malířství, což opět zmenšuje prostor pro jednotlivá díla a zákonitě nutí ke stručnosti, ve které není pro přepisy textů místo.<sup>15</sup> Poslední publikací, která určitým způsobem zhodnocuje fond českého deskového malířství 14. století

---

<sup>11</sup> MATĚJČEK 1940.

<sup>12</sup> MATĚJČEK 1940, 111.

<sup>13</sup> PEŠINA 1978, 47.

<sup>14</sup> PEŠINA 1978.

<sup>15</sup> PEŠINA 1970.

bez důrazu na konkrétní lokality, jsou Dějiny českého výtvarného umění,<sup>16</sup> jejichž první díl zahrnuje statě o nástěnném a deskovém malířství podobně jako České umění gotické. Oproti němu je ovšem dílem kolektivu autorů a součástí řady, která v průběhu několika desetiletí v šesti dílech zpracovala dějiny výtvarného umění a jejíž poslední díl vyšel v roce 2007. Autorem kapitoly věnované gotické deskové malbě v prvním díle z roku 1984 je Jaroslav Pešina.

Je pravdou, že 14. století bylo bohaté na výrazné osobnosti, které sice dnes často neznáme jménem, ale jejich styl je nezaměnitelný. Díky omezenému a jasně určenému množství děl jsou tito umělci vděčným tématem monografií. Jaroslav Pešina je autorem knihy *Mistr vyšebrodského cyklu*,<sup>17</sup> poprvé vydané v roce 1982 a podruhé v doplněné verzi o pět let později. Stejně tak dílo mistra Theodorika je zpracováno v monografii nesoucí název *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV.* od Jiřího Fajty vydané v roce 1997.<sup>18</sup>

### 3.2 Nástěnné malířství

Bezesporu nejobsáhlejší publikace věnovaná českému nástěnnému malířství v období vrcholné gotiky je *Gotická nástěnná malba v zemích českých 1.* z roku 1958 od Jaroslava Pešiny.<sup>19</sup> Rozsahem je kniha velmi podobná Matějčkově *České malbě gotické*, která byla Pešinovi snad i vzorem. Hesla jsou tu zpracována důkladně a je zřejmá snaha autora podat vyčerpávající shrnutí historie a výzkumu každého konkrétního díla. Tomu odpovídají i kvalitní prepisy textů, které jsou leckdy v příliš špatném stavu, takže autor čerpá z historických dokumentů a předchozích restaurátorských průzkumů. Stejně jako u Matějčkovy práce, i zde je dnes hlavním nedostatkem neaktuálnost, protože snad nejvíce ze všech druhů výtvarného umění se nové nástěnné malby objevují zdaleka nejčastěji. Jako příklad bych uvedl nově odhalené nástěnné malby v domě čp. 458/I U zlaté lilie na Starém Městě v Praze, uvedené v článku od Zuzany Všetečkové a Dalibora Prixe v *Umění LI* v roce 2003,<sup>20</sup> které obsahují fragmenty nápisů pravděpodobně se vztahující k motivu Devíti hrdinů. S ohledem na výrazně špatný stav nápisů, které jsou dnes v podstatě nečitelné, jsem tyto malby do výběru

---

<sup>16</sup> DČVU I/1.

<sup>17</sup> PEŠINA 1987.

<sup>18</sup> FAJT 1997.

<sup>19</sup> PEŠINA 1958.

<sup>20</sup> VŠETEČKOVÁ / PRIX 2003, 510–517.

zpracovaných děl nezařadil, nicméně samo jejich objevení potvrzuje, že aktualizované, doplněné a zároveň souborné zpracování nástěnných maleb v Čechách stále chybí.

Ještě relativně komplexní je Středověká nástěnná malba ve středních Čechách od Zuzany Všetečkové vydaná v roce 1999,<sup>21</sup> která se v rámci zvoleného kraje věnuje veškerým nástěnným malbám, a to jak v menších obecních kostelech, jakým je například kostel sv. Jakuba ve Chvojně, tak cyklům nástěnných maleb na hradu Karlštejně, tedy vrcholu umělecké produkce doby Lucemburků. Na rozdíl od předchozích publikací zde autorka přikládá i přepisy nápisových pásek a dochovaných textů.

Tím končí přehled prací shrnujících dochované památky alespoň na úrovni krajů. Následují publikace cele věnované konkrétní památce a její výzdobě. Mezi skvěle zpracované objekty patří Emauzy, které se díky poměrně zachovalé výzdobě těší značnému badatelskému zájmu. Pravděpodobně úplně první publikací zabývající se malbami v klášteře Na Slovanech je útlá brožurka s názvem Průvodce křížovou chodbou král. kláštera Emauzského v Praze: krátký popis a vysvětlení maleb vydaná nákladem opatství v roce 1933.<sup>22</sup> Zajímavá je zmínka o tom, že některé obrazy jsou natolik poškozeny, že jejich námět lze odhadnout pouze z dochovaných nápisů. Tyto nápisy bohužel nejsou přepsány.<sup>23</sup> První větší monografie věnovaná klášteře Na Slovanech vznikla v roce 1956 a autory jsou Emanuel Poche a Jan Krofta.<sup>24</sup> Kniha zpracovává historii kláštera od jeho vzniku po záchranné práce v první polovině padesátých let, kdy byl klášter téměř v havarijním stavu po spojeneckém náletu na Prahu na konci druhé světové války. V roce 2012 vyšla kniha Kateřiny Kubínové s názvem Emauzský cyklus: ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech,<sup>25</sup> která je soustředěna již zcela na malířskou výzdobu a lze ji chápat jako výrazně aktualizované rozšíření předchozí literatury. Jsem přesvědčen o tom, že přesně stejný přístup by vyžadovala Matějčkova Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450 a Pešínova Gotická nástěnná malba v zemích českých 1., aby současné uměleckohistorické bádání nezůstávalo šedesát let v minulosti.

---

<sup>21</sup> VŠETEČKOVÁ 2011.

<sup>22</sup> EMAUZSKÉ OPATSTVÍ 1933.

<sup>23</sup> EMAUZSKÉ OPATSTVÍ 1933, 13.

<sup>24</sup> POCHE / KROFTA 1956.

<sup>25</sup> KUBÍNOVÁ 2012.

## 4. TYPOLOGIE

Tématem této práce jsou nápisy, které se vyskytují na nástěnných a deskových malbách v českém gotickém umění 14. století. Protože se jedná o značně roztržitý a nekonzistentní soubor uměleckých děl, je nasnadě pokusit se vytvořit typologii, která by nám pomohla se v dochovaných památkách zorientovat a ozřejmila souvislosti, které bez podrobnějšího srovnání unikají. Aby byla typologie funkční a ucelená, je třeba určit východisko, z jehož perspektivy budeme na jednotlivá díla nahlížet. Po detailním seznámení se s jednotlivými díly jsem navrhl hledisek několik, což se ukázalo jako ideální postup pro analýzu fondu. Na nápisy zakomponované do nástěnných a deskových maleb 14. století budeme nazírat: I. z hlediska jejich funkce; II. z hlediska jejich obsahu; III. se zřetelem na umístění nápisu. Mimo tato typologická členění pak budou uvedena hlediska typu a barvy písma, tedy kritéria spíše paleografická, přesto pro uměleckohistorickou práci s nápisy užitečná. Jednotlivé typologie tedy ve výsledku tvoří samostatné celky, ale současně se jejich různá kritéria mohou prolínat. U některých památek uvádím prepisy a překlady přímo v textu, je-li pro typologické hledisko důležitý obsah, a často v rámci jednotlivých ukázek konkrétní nápis rozvádím, protože považuji za nevýhodné, aby čtenář musel prakticky nepřetržitě listovat mezi textem a přílohou. Na druhou stranu v zájmu přehlednosti veškeré prepisy a překlady uvádím zvlášť v příloze, čtenář by se měl tedy snadno zorientovat. Seznam veškerých nástěnných a deskových obrazů, které jsem začlenil do výběru, z něhož typologie vychází, je také uveden v příloze jako samostatný celek.<sup>26</sup>

### 4.1 Funkce nápisu v rámci obrazu

Takto navržená typologie hodnotí nápisy podle funkce, kterou v rámci díla zastávají. Zatímco v některých případech je nápis plnohodnotnou součástí obrazu nebo výjimečně svým významem malbu převyšuje, velmi často se jedná o pouhý doplněk. Ostatně většina dochovaných nástěnných maleb a deskových obrazů neobsahuje žádné texty. Dochovaných památek tedy není mnoho a situaci častokrát komplikuje špatný stav zejména nástěnných maleb, kde jsou texty v lepším případě neúplné, v horším případě zcela nečitelné. Cílem této podkapitoly je aplikovat zvolené typologické hledisko na dochovaný soubor památek

---

<sup>26</sup> viz příloha č. 1 a příloha č. 2.

obsahujících nápisy a na základě zjištěných společných znaků definovat čtyři skupiny, do kterých lze díla rozřídít. Funkci nápisu určuje zejména jeho obsah, důraz je tedy kladen na sdělení a jeho smysl, další hlediska jsou zohledněna jen okrajově, nebo jsou záměrně ponechána pro podrobnější rozebrání v rámci dalších typologických celků.

#### 4.1.1 Nápis jako součást scény

Typickým příkladem, kdy je nápis součástí zobrazované scény, jsou "mluvící pásky", tedy nápisy zpravidla jdoucí od úst jedné z postav. Jedná se v podstatě o předchůdce moderní komiksové "bubliny", text je ve formě přímé řeči a zachycuje přesně to, co postava říká. Podívejme se nejprve na nástěnné malby. Typickým příkladem je Kristus-trpitel s prosebníky nacházející se na vnitřní západní stěně ambitu komendy johanitů ve Strakoncích. Je zde zachycen stojící Kristus promlouvající ke dvojici manželů, kteří před ním se sepjatýma rukama klečí. Manželé jsou určeni jmennými nápisovými páskami jako "MATHIAS" a "ADLIECA". Scéna je do značné míry poničena záseky do omítky a nápis dnes není téměř vůbec čitelný. Uvedené vyobrazení je výjimečné v tom, že zde promlouvá Kristus, nikoli prosebník.

Výjevy s donátorskými nápisovými páskami zastupujícími přímou řeč jsou daleko běžnější, uvedu zde příklady nástěnných maleb, kde se takové texty dochovaly. Velmi názornou kompozici s Pannou Marií na trůně korunovanou anděly, před kterou klečí donátor s nápisovou páskou, najdeme v kostele sv. Jakuba ve Chvojně u Benešova u Prahy. Z dochovaného fondu je zřejmé, že na nápisech v nástěnném a deskovém malířství byly často využívány obecně známé a rozšířené citáty, tedy texty, jejichž význam mohl určit podle tvaru i málo gramotný člověk, který se se stejným nápisem již setkal. Proto i zde je nápis omezen na stručné "REGINA CELI ORA PRO ME", v překladu tedy: "královno nebes, pros za mě".<sup>27</sup>

Velmi podobný výjev s prosebníky klečícími před vysokou postavou zahalenou dlouhým bílým pláštěm, která je dnes těžko identifikovatelná, neboť vinou přestavby přišla o ramena a hlavu, najdeme v klášterním kostele minoritů v Jindřichově Hradci. Na nápisové pásce, kterou muž drží v sepjatých rukách, stojí: "ORA P NOBIS STA DEI GENITRIX", tedy zkrácený nápis "ora pro nobis sancta Dei genitrix", přeloženo jako "pros za nás, svatá rodičko

---

<sup>27</sup> PEŠINA 1958, 303.

Boží".<sup>28</sup> Postavě v plášti se od úst vine nápisová páska ve znění: "ECCE ANCILLA DNI FIAT M SEDM VBM TUU", tedy "Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum", což je citace z Lukáše 1:38 "Hle, jsem služebnice Páně, staň se mi podle tvého slova."<sup>29</sup> Podle významu nápisů je tedy téměř jisté, že postavy klečí před Pannou Marií. Na protější stěně vítězného oblouku se nachází Zvěstování. Stojí tam anděl, který pozdvihuje pravici směrem k Panně Marii a v levé ruce drží pásku s nápisem: "AUE GRA PLENA DNS TECUM", tedy "Ave gratia plena, Dominus tecum", opět citace z evangelia podle Lukáše 1:28 znamenající "Buď zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou".<sup>30</sup> Malby s motivem prosebníků pak doplňuje postava muže klečícího před světcem, kde prosebné gesto doplňuje nápis "S. THOMA ORA PRO ME", tedy "svatý Tomáši, pros za mě".<sup>31</sup>

Dochovaných památek deskového malířství, které obsahují nápisy, je výrazně méně než těch nástěnných. Stejně tak s páskami zastupujícími přímou řeč se v našem souboru setkáme de facto jen u dvou děl. Jedná se o Zvěstování P. Marii od Mistra vyšebrodského cyklu a o oltář z Mühlhausen. Zvěstování doprovází opět "AVE GRATIA PLENA DNS TECU", přičemž na obraze lze ještě stěží identifikovat nápis v levém horním rohu. V kruhu obklopujícím polopostavu Boha otce se nachází nápis ve znění "RORATE COELI DESUPER", v překladu "Nebesa, vydejte krůpěje shůry", což je citát z Izaiášova prorocství 45:8.

Výrazně textově bohatší je oltář z Mühlhausen. Jeho součástí je také výjev Zvěstování, kde vidíme anděla držícího nápis "AVE. GRA. PLENA. DNS. TECU", tedy standardizované "Ave gratia plena, Dominus tecum", a v knize u Panny Marie stojí "ECCE ANCILLA DOMINI: FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM".<sup>32</sup> Po její levici klečí donátor Reinhart z Mühlhausen s nápisovou páskou "RPE (Christe) FILI VIVI DEI MISERERE MEI", v překladu "Kriste, synu živého Boha, smiluj se nade mnou". Na zadní straně oltáře jsou vyobrazeni bratři Reinhart a Eberhart, oba drží v rukou nápisovou pásku s modlitbou. Reinhart drží "MISERERE MEI DEUS SCDM (secundum) MAGNA MISERICORDIA TUA", tedy "Smiluj se nade mnou, Bože, pro milosrdenství svoje", což je citace žalmu 51:3. Eberhart drží pásku s textem "ET SECUDU MLTITUDIN MISRTIONU TUAR. DELE

---

<sup>28</sup> PEŠINA 1958, 273.

<sup>29</sup> PEŠINA 1958, 273.

<sup>30</sup> PEŠINA 1958, 273.

<sup>31</sup> PEŠINA 1958, 273.

<sup>32</sup> MATĚJČEK 1940, 80.



NQTATE MEA" (Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam), jedná se o pokračování výše započatého žalmu 51:3, "pro své velké slitování zahlad' moje nevěrnosti."<sup>33</sup> Oba bratři-donátoři jsou určeni svými jmény, napsanými nad hlavou, a rodovým erbem, který jim leží u nohou.

#### 4.1.2 Nápis jako vysvětlení děje

Obrazy doprovázené nápisy, které mají za účel výjev komentovat, vysvětlit, rozvést, jsou známé zejména z knižního malířství. Krásným příkladem jsou Velislavova bible, která obsahuje dokonce více než 700 ilustrací a příslušných textů, nebo Liber depictus. Někdy se tento přístup srovnává s dnešními grafickými romány, které fungují na stejném principu, což jen dokládá, o jak přirozené a nadčasové propojení obrazu a textu se jedná. Z podstaty metody je zřejmé, že se nehodí vždy; slouží-li text obrazům k vysvětlení či doplnění děje, stává se tak zpravidla u větších tematických celků. Tedy mnohem spíše u příběhů než u výjevů. Z nástěnného malířství 14. století v Čechách máme několik výjimečných celků: cyklus Apokalypsy na hradě Karlštejně, výjevy ze Starého a Nového zákona v ambitu kláštera Na Slovanech a svatojiřskou legendu v hradní komnatě Jindřichova Hradce.

Karlštejnská Apokalypsa se nachází v kapli Panny Marie na Karlštejně a jedná se o torzo cyklu, který byl původně výrazně bohatší. Malby zabírají spodní část východní, jižní a západní zdi. Severní zeď byla za rudolfínských stavebních úprav roku 1596 vybourána a kaple tak byla spojena se sakristií.<sup>34</sup> Horní pás maleb na stěnách chybí, byl vytvořen mezi lety 1585–1597, kdy část dalších maleb prošla rekonstrukcí. Bohužel rudolfínští umělci zhotovili malby na vápenném povrchu a ten během staletí zcela podlehl zkáze.<sup>35</sup> Vyjma slabého barevného poprašku se z těchto oprav zachovaly jen fragmenty nápisů, ze kterých vyplývá, že se zde nalézaly scény ze Starého a Nového zákona.<sup>36</sup> Kvalitou snese tento rozsáhlý cyklus srovnání s francouzskou produkcí té doby, kterou byl ostatně nejspíše inspirován.<sup>37</sup> Tématem je vidění sv. Jana, přičemž jednotlivé scény jsou doplněny citacemi z Bible. Toto téma bylo v polovině 14. století zvláště aktuální, od roku 1347 se Evropou šířil

---

<sup>33</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>34</sup> FRIEDL 1950, 9.

<sup>35</sup> FRIEDL 1950, 5.

<sup>36</sup> FRIEDL 1950, 8.

<sup>37</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 116.

mor, kterému padla za obět' třetina obyvatelstva. Tehdejší člověk v něm viděl Boží trest předznamenávající příchod Antikrista.<sup>38</sup> Ostatně znázornění Apokalypsy se zachovalo na oltáři od hamburského mistra Bertrama nebo jako výmalba stěn Westminsterského opatství v Londýně, nejde tedy v případě Karlštejna o nic ojedinělého.<sup>39</sup> Sám Karel IV. měl k tomuto tématu blízko, jak svědčí například Zlatá brána svatovítské katedrály s námětem Posledního soudu, nacházející se v nejměstavnějším veřejném prostoru Prahy.<sup>40</sup> Karlštejnská Apokalypsa je soubor vybraných scén tematicky vycházejících z Bible, jejich seřazení neodpovídá předloze a i doprovodné texty jsou upraveny či zkráceny podle kompozičních potřeb celku. Vzhledem k rozsahu jsou veškeré přepisy a překlady textů na jednotlivých stěnách uvedeny v příloze.

V ambitu kláštera Na Slovanech je dodnes k vidění cyklus nástěnných maleb doprovázených popisy, jehož rozsah a umělecká kvalita z něj činí výjimečnou památku evropského středověkého malířství. Jedná se o soubor výjevů, tematicky vesměs vycházejících ze života Krista, které jsou následně doplněny dvěma scénami ze Starého zákona, které při správné interpretaci slouží jako předobrazy hlavního děje.<sup>41</sup> Tento typologický princip byl užíván od antiky a byl blízký i středověké mentalitě. Příslušné texty jsou pak doprovodným teologickým komentářem vysvětlujícím děj scény. Jedná se o strohá, jasná hesla, jejichž význam docenili především moderní badatelé, kteří díky těmto popisům dokázali identifikovat i nejasná či poničená vyobrazení. Například jeden z výjevů na severní stěně představuje Krista křísícího syna vdovy z Naimu podle Lukášova evangelia 7:11-15, pod ním je zleva výjev s Eliášem, který křísí syna vdovy ze Sarepty, zprava pak Eliáš křísí syna Šúnemanky.<sup>42</sup> Malby odděluje pás s textem následujícího znění: "Elias suscitavit filium mortuum. Christus suscitavit filium vidue. Heliseus suscitavit mortuum." V překladu tedy "Eliáš vzkřísil mrtvého syna. Kristus vzkřísil vdovina syna. Eliáš vzkřísil mrtvého."<sup>43</sup> Jde tedy o stručný popis zobrazené scény, přizpůsobený omezenému prostoru v klenebním poli. Tento takzvaný *titulus* funguje mimoto jako funkční oddělení dvou starozákonních výjevů od výjevu novozákonního. Kateřina Kubínová soudí, že texty byly k malbám doplněny počátkem 15.

---

<sup>38</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 23.

<sup>39</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 21.

<sup>40</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 21.

<sup>41</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 7.

<sup>42</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 221.

<sup>43</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 219.

století, konkrétně uvádí rok 1412.<sup>44</sup> Emauzský klášter byl silně poničen náletem spojeneckých bombardérů na konci druhé světové války, takže je dnes část výzdoby ztracena, existují však přepisy textů od Josefa Neuwirtha a sada předválečných fotografií, dokumentující zničené malby.<sup>45</sup> Na základě toho byl stávající text doplněn a přepisy a překlady všech nápisů tak, jak je uvádí Kateřina Kubínová, jsou uvedeny v příloze.<sup>46</sup>

Svatojiřská legenda v hradní komnatě Jindřichova Hradce je výjimečná ze dvou pohledů. Za prvé se jedná v podstatě o rytířský, kavalírský příběh, nemající v českém nástěnném malířství té doby obdoby. Chronologicky srovnatelné nástěnné malby se svatojiřskou tematikou jsou známy pouze dvě, a to postava svatého Jiří na triumfálním oblouku v Krupce a dnes zničený obraz světceva boje s drakem na Melantrichově domě v Praze.<sup>47</sup> Jak uvádí Jaroslav Pešina, J. E. Vocel ve své práci věnované svatojiřskému cyklu došel k závěru, že cyklus v Jindřichově Hradci je svou komplexností a rozsahem natolik výjimečný, že jej nejspíše navrhl nějaký kněz, který znal jak Zlatou legendu Jakuba de Voragine, tak původní řecké a latinské texty a zřejmě i staroněmeckou píseň o svatém Jiří z 9. století.<sup>48</sup> S tím snad souvisí druhý unikát tohoto cyklu, a totiž ten, že doprovodný text je psán ve středověké němčině. Ve výběru nástěnných maleb v Čechách 14. století se nevyskytuje žádná jiná památka s německými nápisy. Legendistický cyklus je zachycen formou samostatných výjevů řazených do dvou pásů a jednotlivé scény oddělují předěly stylizované jako věže a stromy.<sup>49</sup> Pojetí doprovodného textu skvěle ilustruje začátek legendy, který vypráví příběh krále Daciana, což dokládá text ve znění "hie sent Dacia'brief nac fuerst" a "hie pringt d'bot brief den fuersten", tedy "zde Dacian posílá dopis knížatům" a "zde posel odevzdává dopis knížatům".<sup>50</sup> Z tohoto úryvku je zřejmé, že stejně jako v Emauzích je zde doprovodný komentář psán co nejstručněji a nejjednodušeji, a to nejspíše jak z důvodu srozumitelnosti, tak kvůli omezenému místu. Na druhou stranu se jedná o znázornění známého díla, prostor pro invenci zde proto byl pouze ve výběru konkrétních scén z příběhu, nikoli ve výběru tématu, což odkazuje spíše ke karlštejnským malbám. Jako u předchozích dvou památek je kompletní seznam přepisů a překladů dochovaných textů uveden v příloze.

---

<sup>44</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315.

<sup>45</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315.

<sup>46</sup> KUBÍNOVÁ 2012, 315–316.

<sup>47</sup> PEŠINA 1958, 236.

<sup>48</sup> PEŠINA 1958, 237.

<sup>49</sup> PEŠINA 1958, 232.

<sup>50</sup> PEŠINA 1958, 232.

Z deskového malířství nemáme žádný příklad podobně rozsáhlého příběhového celku. Alternativou nástěnných cyklů zůstává toliko knižní malířství.

#### 4.1.3 Nápis jako doplnění děje o další nezobrazenou informaci

Výtvarná díla byla ve středověku velmi ceněna, jejich vyhotovení představovalo nákladnou záležitost a mecenáš měl osobní zájem, aby se mu investice do veřejných uměleckých děl vrátila. Proto známe tolik výjevů s donátory, kteří klečí před Pannou Marií nebo samotným Kristem a dávají tak najevo touhu po spáse a zároveň před diváky prezentují svou hlubokou zbožnost. Někdy jsou určeni jen jmény, jindy bylo třeba konkretizovat, čím ten který donátor přispěl. Setkáváme se tedy s více či méně obsáhlými nápisy doplňujícími výjev o informaci, kterou by jinak umělec zachycoval jen stěží.

Typickým příkladem je trojdílný obraz v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách. Obraz je členěn do tří výjevů. Levá část zachycuje malého Ježíše, který obdarovává svatou Dorotu proutěným košíkem. Jaroslav Pešina se domnívá, že volba této světice reflektovala přání donátora, jehož žena se snad jmenovala Dorota.<sup>51</sup> Stěžejní je prostřední výjev, na kterém klečí donátor před svatým Mikulášem, jenž mu žehná. Zcela vpravo pak vidíme kněze před oltářem při aktu proměňování. Od sepjatých rukou muže klečícího před světcem se táhne nápisová páska se špatně zachovalým textem následujícího znění: "HANNES CHU(G)NE(R) US EST PRIMUS FUNDATOR HUIUS ECCLESIAE, PRO... S.QUENDI...UM ORARE TENI(TUR) ORMAN ...IN (HOC) TEMPLO ...DE". Jde tedy nejspíše o Jana Chugnera, prvního zakladatele kostela, přičemž druhým zakladatelem je zřejmě plebán Fridericus, tedy onen kněz při oltáři, který je zmíněn v nápisu situovaném do kruhu nacházejícím se právě pod třetí scénou.<sup>52</sup> Nápis je o poznání zachovalejší: "A.D.M.C.C.C.X.X.X. IN DIE BEATI SERVATII FRIDRICUS PLEBAN. O.", v překladu "Léta Páně 1330 v den blahoslaveného Serváce Fridrich plebán".<sup>53</sup> Pešina si všímá nezvyklé velikosti kněze, který je srovnatelný se svatým Mikulášem, což vysvětluje teologicky tím, že kněz může svým slovem při každé mši

---

<sup>51</sup> PEŠINA 1958, 200.

<sup>52</sup> PEŠINA 1958, 200.

<sup>53</sup> PEŠINA 1958, 201.

přivodit mystické zrození Kristovo, a prakticky tím, že byl obraz patrně vyhotoven záhy po Friderikově smrti a touto formou jej chtěl donátor uctít.<sup>54</sup>

Je otázkou, jak velký význam v rámci celku měly nápisy v porovnání s obrazy. U některých památek, zvláště těch, kde se text omezuje na jména zobrazených osob, je zřejmá role nápisů pouze coby doplňku. Jinde, jako třeba v případě výše zmíněných cyklů z Karlštejna, Emauz a Jindřichova Hradce, tvoří text významnou součást, přestože stále není rovnocenný univerzálně srozumitelným obrazům. A pak je minimum památek, kde se zdá být nápis nositelem sdělení a malba jej doplňuje spíše coby ilustrace. Takovým příkladem může být nástěnná malba Krista-trpitele v kostele Narození Panny Marie v Průhoncích u Prahy. Obraz zachycuje Krista, který je nohama přibit ke kříži a ruce má překřížené na hrudi. Kolem něj jsou namalovány nástroje jeho umučení a pod výjevem je umístěn text, jehož většina je bohužel zničena, přesto lze identifikovat následující část: "ANNO MCLXXXVII HAEC AULA DEI ... CONSECRATA A VENERABILI EPISCOPO HENRICO PRAGENSIS ECCLESIE. ISTAE RELIQUIAE ... VIRGINIS MARIE, S. GEORGII, S. APOLINARIS... IN ARA AUTEM MAIORI HORUM SANCTORUM CONTINENTUR RELIQUIAE: ...S. BARTOLOMAEI APOSTOLI, S. JOHANIS APOSTOLI...WENCESLAI M., S. ADALBERTI M.,...INNOCENCII PAPAE ET MART., GEREONIS ET SOCIORUM, ... GREGORII PAPAE...S. MARIAE MA.. HEDWIGIS, S. WALBURGIS...". Navzdory zřejmé fragmentárnosti nápis sděluje zhruba následující informace: "Roku 1187 tato síň Boží ... vysvěcena ctihodným biskupem pražské církve Jindřichem. Tyto ostatky ... Panny Marie, sv. Jiří, sv. Apolináře ... V hlavním oltáři jsou však obsaženy ostatky těchto svatých: ... sv. Bartoloměje apoštola, Jana sv. apoštola ... Václava mučedníka, sv. Vojtěcha mučedníka, ... Inocence papeže a mučedníka, Gereona a (jeho) druhů ... Řehoře papeže ... sv. Marie ma ... Hedviky, Sv. Walburgy ...".<sup>55</sup> Protože nápis s obrazem nesouvisí, nabízí se vysvětlení, že středověký písmomalíř v nápisu uvedl vše podstatné a malba s motivem Arma Christi byla zvolena coby nezávislá ilustrace vyplňující volné místo. Svou roli obraz jistě sehrál i jako součást celkového malířského řešení prostoru, je totiž z obou stran ohraničen florálním dekorem, tedy pokračující malířskou výzdobou. Přesto je zde oproti jiným památkám významný posun ve vzájemné roli nápisu a obrazu.

---

<sup>54</sup> PEŠINA 1958, 201.

<sup>55</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 245.

Je-li řeč o nápisech sdělujících nezobrazené informace, měli bychom zmínit také text umístěný na levé straně výklenku západního okna v kostele Panny Marie na Karlštejně, kde je pod obrazem Vzkříšení Krista text následujícího znění: "IN HOC . SEPULCRO . DOMINI . HEC . RELIQUIE . RETINENTUR . PRIMO . DE . LAPIDE . SEPULCRI . DOMINI . PER . ANGELOS . AMOTO . // ITEM . DE . LAPIDE . SEPULCRI . MARIE . POSITO . ITEM . DE . STATUA . AD . QUAM . CHRISTUS . FUIT . LIGATUS . ITEM . DE . PRESEPE . DOMINI . ITEM . DE // LOCO . UBI . CHRISTUS . VIDIT . IRHUSALEM . ET . FLEUIT . ITEM . DE // (MONTE D)E QUO CHRISTUS . PREDICAVIT . ITEM . ALIA . PARTICULA . DE . STATUA . PREDICTA . // ITEM . DE . LOCO . UBI . CHRISTUS . FECIT . CENAM . CUM DISCIPULIS . SUIS . ITEM . DE . LOCO UBI . SANCTUS . THOMAS . CHRISTUM PALPAUIT . // ITEM DE . LOCO . UBI . BEATA . VIRGO . MORTUA . FUIT . ITEM . DE . LOCO . UBI . CHRISTUS . AD . CELUM . ASCENDIT . ITEM . DE . LOCO . // UBI . CHRISTUS STETIT".<sup>56</sup> V překladu tedy "V tomto hrobu Páně se uchovávají tyto relikvie: Za prvé (část) kamene hrobu Páně, který byl odsunutý anděly. Dále (část) kamene položeného na hrob Marie. Dále ze sloupu, k němuž byl přivázán Kristus. Dále z jesliček Páně. Dále z místa, odkud Kristus uviděl Jeruzalém a zaplakal. Dále z (hory), ze které Kristus kázal. Dále jiný kousek z řečeného sloupu. Dále z místa, kde Kristus večeřel se svými učedníky. Dále z místa, kde se svatý Tomáš dotkl Krista. Dále z místa, kde blahoslavená Panna zemřela. Dále z místa, kde Kristus vystoupil na nebesa. Dále z místa, kde Kristus stál". Antonín Friedl se na základě nápisu domnívá, že dnešní kaple Panny Marie byla původně kaplí "Utrpení a jeho odznaků", neboť se jedná o relikvie s úzkým vztahem ke Kristovu utrpení.<sup>57</sup>

V rámci deskového malířství bylo použití textu jako prostředku pro doplnění děje o další nezobrazenou informaci poměrně oblíbené. Jak jsem zmínil v úvodu k této typologii, spadají pod uvedenou definici zejména texty vztahující se k donátorům. Typickým příkladem je oltář z Mühlhausen, který je nezvykle bohatě doplněn řadou nápisů. Latinský text na křídlech oltáře, který je uveden v podkapitole 4.1.1 (Nápis jako součást scény), doplňují dva německé nápisy na zadní straně. Nad klečícím Reinhartem je uvedeno "DO MAN CZALT VON CRISTI GEBURT MCCCLRRRV IAR AM SANT WENCESZLAUS TAG WART DISSE TAFEL VOLBRACHT VON DEM EIRBN REINHART VON MÜLHUSEN BURGER ZU PRAG STIFTER DISS. KAPPEL UND ALLER ANDER IR ZU GEHÖRD.

<sup>56</sup> FRIEDL1950, 14.

<sup>57</sup> FRIEDL 1950, 15.

BITTENT GOT DAZ ER IM GNEDIG SEY AMEN".<sup>58</sup> V překladu tedy "Když se počítalo od narození Krista 1385 let, v den sv. Václava, byla tato deska dokonána z milosrdenství Reinharta z Mühlhausen, pražského měšťana, zakladatele této kaple a všeho jiného k ní náležejícího. Proste Boha, aby byl v milosti". Naproti němu klečí jeho bratr Eberhart, nad nímž je podobná zmínka: "DO MAN CZALT VON CRISTZ GEBURT TUSEND DRY HUNDERT UND ACHZYG IAR AN DEM FRITAG VOR SANT GYLDN TAG STARB EBERHART VON MÜLHUSEN BURGER CZU PRAG REYNHARTZ BRUDER STIFTERS DISSER KAPELL. BITTEND GOT VOR IN".<sup>59</sup> Jde tedy o představení druhého z bratrů: "Když se počítalo od narození Krista 1380 let, v pátek v den sv. Jiljí, zemřel Eberhart z Mühlhausen, pražský měšťan, bratr Reinharta, zakladatele této kaple. Proste za něj Boha".

V podobném duchu se nese dnes bohužel jen fragmentárně dochovaný nápis na Epitafu Jana z Ježeně. Pod obrazem svatého Bartoloměje se svatým Tomášem je uveden text následujícího znění: "...NONAGESIMO Q'NTO IN ILLA SILBA ZOPH OBIIT ... JERZEN LICEN IN DECRET CANO PGEN ET OPOLIEN ET ... M SYMONIS ET JUDE IN ECCLIA PRAGEN SEPULTUS", tedy "... nonagesimo quinto in illa sillaba zoph obiit ... Jerzen licenciatus in decretis canonicus pragensis et opoliensis et ... sanctorum Simonis et Jude in ecclesia pragensi sepultus".<sup>60</sup> V překladu: "15. května zemřel ... Jerzen, licenciát „in decretis“, pražský a opolský kanovník a ... svatých Šimona a Judy v pražském kostele byl pohřben".

Samostatným a veskrze ojedinělým příkladem je nápis na dvířkách sanktuaria v kostele svatého Jakuba v Kutné Hoře. Sanktuarium je umístěno mezi dvěma anděly, přinášejícími nástroje umučení, a doplňuje jej iluzivní malovaná architektura, která je však podle Zuzany Všetečkové novější než zmíněný nápis.<sup>61</sup> Není tedy jisté, jestli v době vzniku byl text součástí malované výzdoby, či stál samostatně, přesto jej zde uvádím jako samostatný typ "deskového" malířství a zajímavou ukázkou toho, že i ve 14. století se nápisy v kostele neomezovaly pouze na oltářní obrazy a nástěnnou výzdobu. Jiří Roháček přepsal text ve znění: "AVE.CARO.CHRISTI.CARA.IMMOLATA. CRVCIS. ARA. P(RO) REDEMPTIS. HOSTIA. MORS(S) TVA. NOS. O. MIRA FAC. REDEMPTOS".<sup>62</sup> Jedná se tedy nejspíše

---

<sup>58</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>59</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>60</sup> MATĚJČEK 1940, 99.

<sup>61</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 181.

<sup>62</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 181.

o středověký hymnus vážící se k účtě Božího těla, které je v podobě hostie tradičně uloženo v sanktuariu.

AVE CARO CHRISTI CARA,	Buď pozdraveno, drahé tělo Kristovo
IMMOLATA CRUCIS ARA,	obětované na oltáři kříže
REDEMPTIONIS HOSTIA.	oběť (hostie) vykoupení.
MORTE TUA NOS AMARA	Svou hořkou smrtí nás
FAC REDEMPTOS LUCE CLARA.	učíš vykoupené jasným světlem. <sup>63</sup>

Užití textu hymnů, případně mešních zpěvů, není zas tak výjimečné. Dokladem je Veraikon svatovítský datovaný na přelom 13. a 14. století, kde je ústřední motiv veraikonu, tedy otisku Kristovy tváře, doplněn o šestici českých patronů Víta, Vojtěcha, Ludmilu, Václava, Prokopa a Zikmunda a o dvě nápisové pásky. Ta nad hlavou Krista obsahuje ve zkratkách úryvek právě z mešního zpěvu: "SCT. SCT. SCT DNS. DEUS. SABAO", tedy "Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus sabaot", v překladu "svatý svatý svatý Pán Bůh zástupů", a páska ve spodní části obrazu uvádí verš z gregoriánského chorálu: "DGN EST AGN Q OCCIS EST ZC", tedy "Dignus est Agnus qui occisus est etc.", v překladu "Hoden jest Beránek, ten obětovaný atd."<sup>64</sup> V tomto případě je text užit jako doplněk, součást dekorace kolem hlavního motivu.

#### 4.1.4 Nápis jako identifikace osob, případně jejich charakteristika

Uvedení jména zobrazené osoby je nejčastější případ, kdy je obraz doplněn nápisem. V naprosté většině případů se jedná o světce, u něhož jméno slouží jako druhotný identifikační prvek doplňující příslušné atributy. S pojmenováním stěžejních biblických postav se zpravidla nesetkáváme, výjimku tvoří nápis INRI nad hlavou ukřižovaného Ježíše, u něhož je otázka, nakolik se ještě jedná o text a nakolik už o atribut ve smyslu vizuálně ustálené značky, které rozumí i negramotný věřící. To je ostatně k zamyšlení i u zmíněných jmen světců; diváky, nebo řekněme konzumenty nástěnné výzdoby kostela, byli v naprosté většině negramotní lidé.<sup>65</sup> Zároveň se však s týmiž výjevy setkávali pravidelně, častokrát už

<sup>63</sup> <http://www.cmme.org/database/pieces/592>, vyhledáno 1. 4. 2015.

<sup>64</sup> MATĚJČEK 1940, 111.

<sup>65</sup> ROHÁČEK 1993, 275.



od dětství a je pravděpodobné, že středověký člověk znal výzdobu "svého" kostela nazpaměť. Zároveň je v té souvislosti třeba zmínit, že se v nástěnném malířství první poloviny 14. století používala gotická majuskula a od 30. let byla nahrazována gotickou minuskulou, šlo tedy v zásadě o dva typy písma, v nichž mohlo být jméno světce vyvedeno.<sup>66</sup> Je možné, že znalost zapsaného jména umožnila středověkému člověku identifikovat zobrazenou osobu jen na základě dobře známého seskupení písmových znaků. Přijmeme-li tuto hypotézu, získávají jmenné pásky de facto význam atributu.

Jedním z nejstarších a zároveň nejlépe dochovaných obrazů se jmény světců je malba zachycující apoštoly Filipa a Jakuba v kapitulní síni strakonické komendy johanitů z roku 1320. Světci mají jména vepsaná ve svatozáří velkými, výraznými literami, což zdůrazňuje identifikační funkci nápisů.<sup>67</sup> Podobně je zachycen poustevník Onufrius v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, také pocházející z doby kolem roku 1320. Pouze stručný, dnes částečně zničený přípis "ONUFRIUS EREMI(TA)", tedy "poustevník Onufrius", nad jeho hlavou určuje jeho identitu.<sup>68</sup> Někdy jsou jména jediné, co se z postavy zachovalo. Příkladem může být malba s námětem církevních otců z kostela Narození Panny Marie v Holubicích, kde můžeme číst "S. AUGUSTINUS", "S. IERONIMV(S)" a "(S). AMBROSI(VS)", přestože obrazy světců se buď zcela nedochovaly, nebo z nich zbyly jen fragmenty.<sup>69</sup> Mimo ně je v Holubicích jmennou páskou určena svatá Otýlie a císař Maxentius. Že jmenné nápisové pásky jsou poměrně časté, dále dokládá jejich výskyt v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech, v kostele sv. Jiljí v Uhlířských Janovicích nebo coby doplněk proroků v medailonech v kostele sv. Havla v Myšenci. Zvláštním případem z hlediska technologie vyhotovení je mozaika na Zlaté bráně u jižního portálu svatovítské katedrály, kde jsou v pásu pod centrálním výjevem vyjmenování zobrazení světci: "S. PROCOPIUS, S. SIGISMUND, S. VITUS, S. WENTZESLAUS, SCA. LODOMILLA, S. ADALBERTUS".

Předchozí podkapitola se podrobně věnovala donátorským přípisům, které uvádějí bližší informace o konkrétních mecenáších. Daleko častější jsou jen stručně zmíněná jména, příkladem může být již zmíněná komenda johanitů ve Strakonících, kde jsou klečící donátoři určeni jako "MATHIAS" a "ADLIECA", nebo donátorská skupina před alegorií Ecclesie v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, kde je klečící muž identifikován jménem

---

<sup>66</sup> ROHÁČEK 2007, 36.

<sup>67</sup> PEŠINA 1958, 128.

<sup>68</sup> PEŠINA 1958, 222.

<sup>69</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 97.

"DURAS" a jedna z jeho dcer byla určena jako "BONA", přičemž pokračování chybí.<sup>70</sup> Podobně chybí jméno donátora ve chvojenském kostele sv. Jakuba, kde muž klečící před světcí určenými jako "S IACOBUS" a "S PHILLIPPUS" drží v sepjatých rukách nápisovou pásku s textem "(F)I(L)IUS", přičemž z kompozice nápisu je zřejmé, že se zachovala pouze část zapsaného sdělení.<sup>71</sup>

Se jmennými nápisovými páskami se setkáváme i v deskovém malířství, příkladem může být obraz Madona se sv. Bartolomějem a sv. Markétou ze zámku v Hluboké, kde jsou světcí určeni zřetelnými nápisy "SANCTUS BARTHOLOMEUS" a "SANCTA MARGARETHA".<sup>72</sup> Stejně tak otevřený oltář z Mühlhausen zobrazuje tři světky s nápisy "S. WENTZESLAUS", "S. VITUS" a "S. SIGISMUND".<sup>73</sup> Zvláštním příkladem je obraz Madona Aracoeli vytvořený na přelomu 14. a 15. století, uložený v Národní galerii v Praze.<sup>74</sup> Ústředním motivem je madona, ve stylu zobrazení nápadně vycházející z byzantské tradice, kterou obklopuje malovaný rám zachycující šestici stojících světic, jež v rozích doplňují polopostavy čtyř proroků. Právě tyto jsou určeni následujícími nápisovými páskami: nahoře vlevo David "DD. GLOSA. DCA. SUT. DE TE. PS..." tedy "David. Gloriosa dicta sunt de te. Psalmus...", v překladu "David. Slavné věci hlášány jsou v tobě", což je citát ze žalmu 87:3; vpravo Izajáš "YS. EDOMU, MAIESTAT. ME", tedy "Isaias. Et domum maiestatis me(ae glorificabo)", v překladu "Izajáš. Oslavím dům své slávy", citát z Izajáše 60:7; dole vlevo Jeremjáš "JEREMIAS. EDIFICABIT CI", tedy "Jeremias. Aedificabitur ci(vitas)", v překladu "Jeremjáš. Město bude vystavěno", což je citát Jeremjáše 30:18 a konečně vpravo Ezechiel "EZECHIEL. PORTA. HEC. CLAUSA", tedy "Ezechiel. Porta haec clausa (erit)", v překladu "Ezechiel. Tato brána zůstane zavřená", citát z Ezechiela 44:2.<sup>75</sup> Právě užití příslušného citátu náležejícího konkrétnímu proroku dává identifikačním páskám nový rozměr. Přijmeme-li, že nápisy neměly edukační charakter, nezbyvá jiná možnost, než že se jedná o verbální obdobu atributu, tedy něčeho, co bylo divákovi dobře známé a co si dokázal s danou osobou okamžitě spojit.

---

<sup>70</sup> PEŠINA 1958, 220.

<sup>71</sup> PEŠINA 1958, 303.

<sup>72</sup> MATĚJČEK 1940, 97.

<sup>73</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>74</sup> MATĚJČEK 1940, 94.

<sup>75</sup> MATĚJČEK 1940, 94.

## 4.2 Obsah nápisu

Otázka obsahu nápisu úzce souvisí s tím, komu byl nápis určen. Je zřejmý rozdíl mezi prostorem kostela Panny Marie na Karlštejně a hradní komnatou v Jindřichově Hradci. Stejně tak ale existuje propastný rozdíl mezi karlštejnským kostelem Panny Marie a kostelem sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou, přestože jsou to oba prostory sakrální. V této typologii se zaměříme na tři různé tematické celky a na to, jak s nimi jednotlivé památky pracují. Každé umělecké dílo vzniká za nějakým účelem a nese určité sdělení. Dnes většinou nevíme, kdo za tou kterou malbou stál, jaké okolnosti vedly ke vniku díla právě v té podobě, ve které se nám dochovalo do dnešních dní. Zvláště pak donátorské malby jsou němým svědectvím, které jen zřídka poodhalí okolnosti svého vzniku. Mít přitom více informací, mohli bychom zodpovědět zcela konkrétní otázky: Proč je v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách zachycen první i druhý zakladatel kostela, každý však ve zcela jiné pozici? Kdo jsou dva neznámí donátoři zpodobnění v kostele sv. Jakuba a proč světcům přivádějí býka a přinášejí jim v dlaních vejce? Při tvorbě typologie založené na obsahu může vzniknout více otázek než odpovědí.

U deskových obrazů je situace o to složitější, že častokrát není ani známo, odkud obraz pochází, možný autor se tedy dohledává na základě stylového rozboru. Na druhou stranu je dochovaný fond v dobrém stavu a náměty jsou bez problému identifikovatelné, což práci výrazně usnadňuje.

### 4.2.1 Náboženské téma

Není překvapením, že se na nástěnných malbách setkáváme s náboženskými tématy zdaleka nejčastěji. Je to dáno tradicí už od románské doby, kdy se v monumentálním malířství vyskytují nenáboženské motivy zcela výjimečně, příkladem mohou být panovnické cykly legitimizující moc vládnoucích rodů, jako jsou fresky v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě nebo dnes fragmentárně dochované malby panovnického cyklu z domu u kostela Panny Marie na Louži, které byly přeneseny do Muzea hlavního města Prahy.<sup>76</sup> Přestože se ve 14. století toto schéma pomalu měnilo, stále je u nás minimum památek, které nejsou výsledkem církevní objednávky. Je to pochopitelné, kostely jsou místem, kde se konají náboženské obřady, kde

---

<sup>76</sup> ROYT 2002, 15.

jsou lidé vzdělávání o Písmu, a výzdoba chrámu tyto potřeby reflektuje a doplňuje. Oproti tomu pro světské prostory nebyla v tom čase žádná charakteristická témata, která by měla tak zásadní význam, aby se vyplatila investice do jejich nákladného malířského provedení. V pozdější době plní funkci výzdoby například malby s motivem honů, které zdobí řadu zámků a historických loveckých sídel. Nápisy náboženské povahy doprovázející nástěnné malby v našem souboru můžeme v zásadě rozdělit do několika skupin: modlitby, biblické citáty, jména světců a zachycení příběhu.

S modlitbami se jednak setkáváme v zobrazeních s donátory, ale také jako se samostatnými nápisy přiřazenými konkrétním světcům. Jako příklad uveďme nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou, kde se dochovaly zbytky malířské výzdoby s tématem Krista-soudce, případně Posledního soudu, což není jisté s ohledem na špatný stav památky.<sup>77</sup> Tomuto závěru nasvědčují úryvky modliteb "CONSERVA DOMINE A MALO, ORA PRO NOBIS", v překladu "uchovej Pane od zla, pros za nás", a část nápisu "ORA PRO NOBIS OT..SU ..R", tedy zhruba "pros za nás...", zachované porůznu na stěnách.<sup>78</sup> Jaroslav Pešina uvádí, že výraz prosby je vložen do postav Panny Marie a Jana Křtitele v medailonech a prosebný charakter mají i figury světců, občanů nebeského města.<sup>79</sup> Je tedy pravděpodobné, že uvedené modlitby byly určeny jim, coby prostředníkům mezi člověkem a Bohem. Podobnou přímluvu ke světci najdeme v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, kde je v pravém dolním rohu výjevu zachycujícím poustevníka Onufria zobrazena také drobná dvojice klečících donátorů, k nimž se váže dnes téměř nečitelný nápis "ORATE PRO NOBIS", v překladu tedy "proste za nás".<sup>80</sup> Z použití plurálu je zřejmé, že se prosebníci obracejí na více světců, čemuž nasvědčuje část postavy po pravici poustevníka Onufria, ze které se dochovala bílá berla posetá kraby, část mitry, kterou má světec na hlavě, a kniha ve žlutých deskách s přezkami, kterou drží v pravé ruce.<sup>81</sup> S ohledem na tyto atributy jej Pešina nazývá svatým Biskupem.<sup>82</sup> S prosbami donátorů adresovanými konkrétně Panně Marii se setkáváme v klášterním kostele minoritů v Jindřichově Hradci, což dokládá nápis

---

<sup>77</sup> PEŠINA 1958, 179.

<sup>78</sup> PEŠINA 1958, 178–179.

<sup>79</sup> PEŠINA 1958, 179.

<sup>80</sup> PEŠINA 1958, 223.

<sup>81</sup> PEŠINA 1958, 222.

<sup>82</sup> PEŠINA 1958, 222.

"ORA P NOBIS STA DEI GENITRIX"<sup>83</sup> a v kostele sv. Jakuba ve Chvojně, kde se dochoval dobře čitelný nápis "REGINA CELI ORA PRO ME".<sup>84</sup>

V deskovém malířství se s osobní modlitbou setkáváme pouze na oltáři z Mühlhausen: poprvé na deskách zavřeného oltáře, kde klečící Reinhart drží pásku vinoucí se k bokům Krista-trpitele stojícího v pásu nad ním, na které stojí "RPE (Christe) FILI VIVI DEI MISERERE MEI".<sup>85</sup> Podruhé pak na otevřeném oltáři, kde bratři Reinhart a Eberhart klečí před Ukřižováním a drží nápisové pásky s prosbou o slitování ve znění "MISERERE MEI DEUS SCDM MAGNA MISERICORDIA TUA" a "ET SECUDU MLTITUDIN MISRTIONU TUAR. DELE NQTATE MEA".<sup>86</sup>

Biblické citáty tvoří významnou část dochovaných nápisových památek. Jejich obliba nepochybně pramení z didaktické funkce maleb a je pochopitelné, že zadavatelé vybírali témata, se kterými se věřící setkávali i v rámci pravidelné chrámové liturgie. Zatímco některé výjevy jako například Ukřižování nebo Nanebevstoupení Páně nemají standardizovaný textový doprovod, u některých se z hlediska tradice staly citáty doslova součástí výjevu. To platí zvláště o Zvěstování, se kterým se setkáváme v klášterním kostele minoritů v Jindřichově Hradci, v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích a v kostele sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou. Ve všech třech případech je uveden pozdrav anděla v podobě citace z evangelia podle Lukáše 1:28 "Ave Maria gratia plena Dominus tecum"<sup>87</sup> a v Jindřichově Hradci navíc Panna Maria nápisovou páskou odpovídá citátem z Lukáše 1:38 "Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum".<sup>88</sup> Součástí christologického cyklu v kostele sv. Klimenta v Levém Hradci jsou malby církevních otců a proroků, u Izajáše se pak dochovala páska s nápisem "ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET", jedná se o citát z Matouše 1:23 "Hle, panna počne a porodí".<sup>89</sup> S citací žalmů se ve výběru nástěnného malířství setkáme v jediném případě, a to v nápisu "VOX TONITRUI (v nápisu QVS v žalmu TUI) IN ROTA", tedy "vox tonitruui tui in rota".<sup>90</sup> V ekumenickém překladu Bible je tento verš uveden jako "Přivalilo se tvé hromobití" a jedná se o žalm 77:19 v kostele sv. Jana

---

<sup>83</sup> PEŠINA 1958, 273.

<sup>84</sup> PEŠINA 1958, 303.

<sup>85</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>86</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>87</sup> MATĚJČEK 1940, 183.

<sup>88</sup> MATĚJČEK 1940, 273.

<sup>89</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 189.

<sup>90</sup> PEŠINA 1958, 179.

Křtitele v Janovicích nad Úhlavou. Samostatným celkem pak jsou citace Apokalypsy v apokalyptickém cyklu kostela Panny Marie na Karlštejně, ten však podrobně zmiňuji v rámci prvního typologického celku a nebudu se jím zde tedy blíže zabývat.

V deskovém malířství je užití biblických citátů o poznání častější, navzdory malému počtu děl zařazených do výběru se s nimi setkáme v deseti případech. Zvěstování je spolu s příslušným nápisem motivem obrazu od Mistra vyšebrodského cyklu<sup>91</sup> a oltáře z Mühlhausen.<sup>92</sup> Zdaleka nejčastěji jsou zapsány citace knih proroků, na obraze Madona Aracoeli jsou dokonce ve třech případech uvedeny citáty identifikující zobrazené proroky, jmenovitě Izajáše, Jeremjáše a Ezechiela. Je pak doplňuje citát žalmu odkazující na krále Davida.<sup>93</sup> Citací Izajáše je i nápis obkružující poprsí Boha Otce přihlížejícího Zvěstování na stejnojmenném obraze od Mistra vyšebrodského cyklu.<sup>94</sup> Součástí oltáře z Mühlhausen je citát žalmu 51:3 rozdělený do dvou částí, který drží ve formě nápisové pásky bratři Reinhart a Eberhart, klečící před ukřižovaným Kristem. S nápisem umístěným do svatozáře se setkáme u Březnické madony. Milena Bartlová ve své knize *Poctivé obrazy* přišla se zajímavou hypotézou, objasňující nezvyklou volbu tématu.<sup>95</sup> Soudí, že středověký malíř zvolil citace Písně písní 1:5 z důvodu odlišného teologického pochopení předlohy, tedy dnes ztraceného obrazu blízkého ikoně Bohorodičky Kyklotissy z Kypru.<sup>96</sup> Tmavý odstín Madony mylně interpretoval jako narážku na verš "NIGRA SUM SED FORMOSA, FILIA(e) JE(rusalem)", tedy "Černá jsem, a přece půvabná, je(ruzalémské) dcery", a ten tedy vyvedl technikou *opus punctorium* do svatozáře Bohorodičky.<sup>97</sup> Posledním příkladem citace biblického textu v deskovém malířství je úryvek z Apokalypsy 5:12 ve znění "DGN EST AGN Q OCCIS EST ZC", tedy "Dignus est Agnus qui occisus est etc.", který je tématem jednoho ze dvou nápisů na Veraikonu svatovítském.<sup>98</sup>

Jména světců coby identifikační prvek byla podrobně rozebrána v předchozí kapitole, zde se tedy zaměříme na to, kteří světci jsou na malbách zobrazováni a proč autor cítil potřebu doplnit jejich podobizny jmennými nápisy. Zhodnotíme-li četnost vyobrazení konkrétních

---

<sup>91</sup> MATĚJČEK 1940, 45.

<sup>92</sup> MATĚJČEK 1940, 45.

<sup>93</sup> MATĚJČEK 1940, 94.

<sup>94</sup> MATĚJČEK 1940, 45.

<sup>95</sup> BARTLOVÁ 2001, 119.

<sup>96</sup> BARTLOVÁ 2001, 119.

<sup>97</sup> BARTLOVÁ 2001, 119.

<sup>98</sup> MATĚJČEK 1940, 111.

postav na nástěnných památkách, vyjde nám, že nejčastěji se jedná o biblické postavy. Ze starozákonních postav se jedná o krále Davida a Šalamouna, Henocha a o proroky Árona a Jeremjáše. Oddělení starozákonních a novozákonních postav a výjevů bývá striktně do-  
držováno, jak vidíme v kostele sv. Jiljí v Uhlířských Janovicích a v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech. Z postav Nového zákona bývají zobrazeni a jmennými nápisy určeni apoštolové a čtyři evangelisté či jejich symboly. S vyobrazením apoštolů se setkáme v kostele sv. Jakuba ve Chvojně a evangelisté jsou zachyceni ve výzdobě strakonické komendy johanitů. Zmíňme také nápis v kostele Panny Marie na Karlštejně, kde se nad apokalyptickými obrazy západní stěny nachází fragment textu, v němž jsou zmíněni proroci, apoštolové a manželka Karla IV., Anna Svídnická: "CHORUS PROPHETARUM ANNA REGIN(...)LA S. JACOBUS S. PETRUS ... S. ANDREAS S. SIMON ET JUDAS S. JOANNES ANNA IMPERA(TRIX)", v překladu tedy "Sbor proroků královna Anna, ... sv. Jakub, sv. Petr, sv. Ondřej, sv. Šimon a Juda, sv. Jan, císařovna Anna".<sup>99</sup> Ze světců je v kostele Narození Panny Marie v Průho-  
nicích zachycen svatý Jiří a v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem se dochovaly dvě malby s jmennými páskami zobrazující svatého Benedikta a svatého poustevníka Onufria. V kostele Narození Panny Marie v Holubicích jsou zobrazeni církevní otcové Augustin, Jeroným a Ambrož. S vyobrazením českých světců Prokopa, Zikmunda, Víta, Václava, Ludmily a Vojtěcha se setkáme na mozaice Posledního soudu u jižního vstupu do svatovítské katedrály. Závěrem této podkapitoly bych chtěl zmínit, že u nástěnných obrazů snad více než kde jinde platí, že zde nastíněná typologie zohledňuje pouze dochované a čitelné nápisy. Vychází tedy z výrazně nekompletního souboru, což zmenšuje i jeho vypovídací hodnotu.

V souboru deskového malířství se zachycení světce spolu s uvedením jeho jména objevuje pouze ve dvou případech. Prvním je obraz Madona se sv. Bartolomějem a sv. Markétou, na kterém jsou oba světci pojmenováni, druhým je trojice českých patronů sv. Víta, Václava a Zikmunda na oltáři z Mühlhausen.

Posledním typem náboženského tématu, který se dá v souboru vysledovat, je zachycení příběhu, jenž zároveň není doslovnou citací. Velmi názorným příkladem je výše popsáný Emauzský cyklus, kde jsou jednotlivé nápisy formulovány tak, aby byly maximálně stručné, věcné a dostatečně krátké, a mohly tak být umístěny v předem vymezeném prostoru. Stejně tak svatojiřská legenda v hradní komnatě Jindřichova Hradce je ukázkou příběhu s doprovodnými texty, které již z podstaty věci nelze označit za biblické citace. Zatímco

---

<sup>99</sup> FRIEDL 1950, 15.

s doslovnými biblickými citáty se setkáváme u omezeného množství zcela konkrétních výjevů jako například v předchozí podkapitole zmíněném Zvěstování, u některých témat autor v zájmu maximální srozumitelnosti zvolil vlastní popis. Nakolik však byla citace Bible pro středověkého člověka důležitá, uvádí příklad malby s motivem útěku do Egypta v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. V horním dělicím rámu je nápis ve znění: "IOSEPH TOLLE PUERUM ET MARIAM MATREM...", v překladu tedy "Josefe, odved' chlapce a matku Marii".<sup>100</sup> Jedná se o slova anděla, který se Josefovi zjevil ve snu a vyzval jej i s rodinou k útěku do Egypta. Ve Vulgátě je tato scéna (Matouš 2:13) popsána následovně: "Qui cum recessissent, ecce angelus Domini apparuit in somnis Joseph, dicens: Surge, et accipe puerum, et matrem eius, et fuge in Aegyptum, et esto ibi usque dum dicam tibi. Futurum est enim ut Herodes quaerat puerum ad perdendum eum."<sup>101</sup> Autor tedy výrazně pozměnil rozsah citátu a použil jiné výrazy, přesto nápis ponechal v přímé řeči a na rozdíl od nápisů v Emauzském klášteře nezvolil prostý popis zobrazené scény; je zde naopak zřejmá snaha zůstat věrný předloze navzdory nucenému zkrácení a úpravě. Součástí výzdoby kostela je řada dalších christologických motivů, bohužel se však u nich nedochovaly příslušné nápisy.

Deskové obrazy v našem výběru nezachycují příběh ani v jednom případě a nemůžeme je tedy do této typologie zařadit.

#### 4.2.2 Informace o historické události spjaté se sakrální stavbou

Funkcí některých nápisů bylo v první řadě informovat a tuto informaci zaznamenat. S těmito texty se setkáváme zřídka. Zčásti to pravděpodobně lze přičíst nízké úrovni středověké gramotnosti, zčásti vyšším nárokům na iniciativu zadavatele, který text formuloval a nechal malířsky realizovat. Není dnes úplně jasné, proč se u některých památek setkáváme s nápisem uvádějícím zakladatele kostela, zatímco u řady jiných tato potřeba nebyla (můžeme-li tedy vyloučit, že se případný záznam nedochoval). Nabízí se vysvětlení, že šlo skutečně o osobní zájem zadavatele, jenž pak může být na nápisu i přímo zmíněn jako v případě plebána Fridricha uvedeného v textu pod trojdílným obrazem v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách. Ten je zde možná i zpodobněn jako kněz sloužící mši u oltáře. Výjimečnost této postavy dokládá její detailní malířské propracování a srovnatelná velikost se

---

<sup>100</sup> PEŠINA 1958, 219.

<sup>101</sup> BIBLIA 2007.



svatým Mikulášem, který je centrálním motivem prostředního obrazu. Jaroslav Pešina nabízí rovněž možné vysvětlení, že donátorem mohl být bohatý měšťan, který v královském horním městě zastával význačné postavení, a jméno jeho manželky by pak mohlo odůvodnit, proč je tématem prvního obrazu svatá Dorota.<sup>102</sup> Přesto je jistý vztah zadavatele s uvedeným plebánem Fridrichem pravděpodobný a svědčí o jeho osobní iniciativě, což je pro donátorská vyobrazení a přípisy obecně typické. Naproti tomu stojí texty čistě informační, které se často váží k relikviím uloženým v chrámu. S příkladem takového nápisu se setkáme pod Arma Christi v kostele Narození Panny Marie v Průhoncích. Dnes částečně zničený blok textu začíná informací o vzniku kostela roku 1187 a jeho vysvěcení Jindřichem, biskupem pražské církve.<sup>103</sup> Dále je seznam ostatků uložených v hlavním oltáři, bohužel vzhledem k poškození textu dnes není zcela jasný, kteří z uvedených světců byli formou relikvie v oltáři skutečně zastoupeni a kteří jsou zmíněni v jiné souvislosti. Z vypsaných jmen dnes můžeme bezpečně identifikovat sv. Bartoloměje, sv. Jana, sv. Václava, sv. Vojtěcha, papeže Inocence, Gereona, papeže Řehoře, sv. Hedviku a sv. Walburgu. Podobný přípis se dochoval pod obrazem Vzkříšení Krista v kostele Panny Marie na Karlštejně. Oproti předchozímu případu se nejedná o seznam světců, nápis spolu se třemi ostatkovými scénami a samotnými relikviemi úzce souvisel s tématem Utrpení Krista a jde tedy spíše o vyjmenování míst, odkud jednotlivé "odznaky" jeho utrpení pocházejí.<sup>104</sup> Celkový počet dvanácti zmíněných relikvií nepochybně odkazuje k dvanácti apoštolům a řadě dalších významů, které se s tímto číslem v křesťanské mystice pojí.<sup>105</sup>

V souboru deskového malířství je nápis coby záznam historické události součástí jediného díla, a to oltáře z Mühlhausen. Zajímavostí je v něm užití latiny pro modlitby a biblické citace a němčiny pro faktografické texty. Tyto nápisy-záznamy jsou ve dvou odstavcích umístěny nad donátory a obsahují informace o bratrech Reinhartovi a Eberhartovi. Jak uvádí první z nápisů, byl oltář roku 1385 vytvořen z iniciativy pražského měšťana Reinharta, zakladatele kaple. Reinhart jej nechal vyhotovit patrně na památku svého bratra Eberharta, který zemřel roku 1380, jak uvádí nápis druhý.

---

<sup>102</sup> PEŠINA 1958, 200.

<sup>103</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 245.

<sup>104</sup> FRIEDL 1950, 15.

<sup>105</sup> ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 23.

### 4.2.3 Nápisy nenáboženské povahy

Skutečně jediným příkladem čistě světského výjevu ve vybraném souboru děl je jednoduchá kresba Ptolemaiovy sluneční soustavy z kostela sv. Jakuba ve Chvojně. Toto specifické výtvarné dílo je jedinečné už tím, že na rozdíl od zbylých památek, se kterými pracujeme, nebylo určeno k reprezentaci a tedy neprošlo cenzurou, případně malířovou autocenzurou. Nástěnné malby, ale i oltáře a deskové obrazy jsou formou komunikace a jako takové podléhají hodnocení společnosti, která určité náměty vyžaduje, jiné očekává, další toleruje a řadu témat ve veřejném prostoru odmítá. A zatímco všechny památky zařazené do výběru splňují určitá základní kritéria, Ptolemaiova sluneční soustava se jim zcela vymyká. Proto ji zde uvádím jako jediný příklad malby čistě nenáboženské povahy v souboru českých nástěnných a deskových děl 14. století obsahujících nápisy.

### 4.3 Umístění nápisu

Zatímco obě předchozí typologie primárně vycházejí z obsahu textového sdělení, umístění nápisu oproti tomu zpravidla určují potřeby kompozice. Vzhledem k náročnosti a nákladnosti vyhotovení nástěnných maleb a deskových obrazů je téměř jisté, že rozvržení každého díla bylo do detailu promyšlené ještě předtím, než začala samotná práce. Kompozice celku tedy byla daná a nápisy mohly být vyhotoveny dodatečně, což ale neznamená, že neměly předem připravené místo. Přestože existuje řada děl, zejména z fondu nástěnného malířství, kde se vinou nepříznivých vnějších podmínek dochovaly jen prázdné nápisové pásky a vepsaný text zanikl, jsou případy, kdy badatelé zvažují možnost, že v páskách ani žádný nápis nebyl umístěn.<sup>106</sup> Příkladem může být prázdná páska nad portálem v hradní komnatě Jindřichova Hradce, o které jsme pojednali v podkapitole 4.1.2 (Nápis jako vysvětlení děje). Přestože svatojiřská legenda je v této části místnosti zachovaná v perfektním stavu a veškeré další texty jsou nepoškozené a bez problému čitelné, tato nápisová páska zůstala prázdná.<sup>107</sup> Podobné případy jsou výjimečné a vždy zůstává možnost, že byl nápis v minulosti záměrně odstraněn, i tak se ale setkáváme s prázdnými nápisovými páskami i na epigrafických památkách a v knihách.<sup>108</sup> Je tedy zřejmé, že se s textem v rámci kompozice

---

<sup>106</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

<sup>107</sup> PEŠINA 1958, 233.

<sup>108</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

počítalo a ten měl svůj vymezený prostor. Že se pak obrazu musel nápis přizpůsobit, je důvodem, proč se tak často setkáváme s nejrůznějšími více či méně srozumitelnými zkratkami.

#### 4.3.1 Uvnitř obrazu

Nápisy situované do prostoru mezi zobrazené postavy mají nejčastěji podobu nápisové pásky. Ta zde zastupuje svitek, na kterém je dané sdělení zaznamenáno. Jiří Roháček se domnívá, že vývoj nápisového nástěnného písma úzce reflektoval vývoj písma knižního, což dokládá na rozšíření gotické minuskuly v nápisových památkách druhé poloviny 14. století, které navazuje na rostoucí oblibu tohoto písma v knižním písmomalířství.<sup>109</sup> Není tedy náhodou, že i zobrazení média, na kterém jsou nápisy v nástěnných malbách zaznamenány, vychází z praxe psaní knih. Jedná se tedy především o svitky, které svou nedefinovanou délkou skvěle sloužily pro potřeby různě dlouhých nápisů. Tomu odpovídá i to, jak s páskou postavy zachází; zdaleka nejčastěji se setkáváme s vyobrazením světce, který drží nápisovou pásku v ruce, případně na ni ukazuje. Příkladem mohou být postavy světců Jakuba a Filipa před donátory z kostela ve Chvojně, fragmentární torsa proroků a krále Davida v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech nebo dnes již neidentifikovatelný prorok ukazující prstem na svou prázdnou nápisovou pásku v kostele sv. Havla v Myšenci. Dalším poměrně rozšířeným typem je umístění pásky k rukám sepjatým v modlitbě. Takto zobrazování bývají donátoři, například dvojice klečící před Pannou Marií v klášterním kostele minoritů v Jindřichově Hradci nebo výše zmíněný první zakladatel kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách Jan Chugner. Nejméně časté je zobrazení nápisové pásky jdoucí od úst, v této podobě se jedná de facto o kompromis mezi zobrazeným popsaným svitkem a "proudem slov" zachyceném formou nápisu. Spíše o svitek se jedná v případě Panny Marie v Jindřichově Hradci, naopak "proudem slov" bychom mohli nazvat trojřádkový nápis vlnící se od úst Ježíše Krista na malbě v komendě johanitů ve Strakonících. Bohužel právě ta část malby, která by ozřejmila, jde-li nápis opravdu z Kristových úst, je vinou poničení pekovaním ztracena.<sup>110</sup>

Dalším hojně užívaným způsobem umístění nápisu dovnitř obrazu je jeho vepsání buď přímo do svatozáře, nebo kolem ní. V nástěnném malířství tak bývá zaznamenáno výhradně

---

<sup>109</sup> ROHÁČEK 1993, 275.

<sup>110</sup> PEŠINA 1958, 129.

jméno svěťce. Důvod, proč umělci přistupovali k tomuto řešení, je zřejmý: vepsání nápisu do svatozáře vícera svěťců vytváří jednotný stylový prvek a odpadá potřeba řešit jeho umístění v rámci celkové kompozice obrazu, což bývá tím složitější, čím více je zobrazených postav. Typickým příkladem je dvojice svěťců Filipa a Jakuba v kapitulní síni komendy johanitů ve Strakoncích. Postavy apoštolů v kostele sv. Martina v Dolním Městě v okrese Havlíčkův Brod mají jména vepsána nikoliv do svatozáře, ale do okrouhlých výklenků, ve kterých jsou svěťci umístěni. V případě neidentifikovatelného mučedníka s mečem na západní stěně kostela Narození Panny Marie v Holubicích je jméno umístěno nad svatozář na vodorovné ose, na rozdíl od předchozích případů tedy nezohledňuje obloučnou linii svatozáře. Stejným způsobem je řešen nápis nad poustevníkem Onufriem v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. Zcela ojedinělou nápisovou památkou je Ptolemaiova sluneční soustava z roku 1340, objevená v již zmíněném kostele sv. Jakuba ve Chvojně. Jedná se o dvanáct soustředných kružnic, v jejichž středu je umístěna planeta Země s nápisem "ORBIS". Další kruh je označen jako "AER", následuje prázdný kruh a po něm sled nebeských těles v následujícím pořadí: "LUNA", "MERCURIUS", "VENUS", "SOL", "MARS", "JUPITER", "SATURNUS".<sup>111</sup> Přestože se nejedná o malbu v pravém slova smyslu, nýbrž spíše o vědecký náčrt, uvádím ji zde jako příklad tématu, které máme tendenci situovat do výrazně pozdější doby a v kontextu 14. století se jedná o výraznou kuriozitu.

V rámci deskového malířství se s užitím nápisových pásek uvnitř obrazu setkáváme často, příkladem uveďme jmenné pásky svatého Bartoloměje a svaté Markéty před Pannou Marií korunovanou anděly z přelomu 14. a 15. století, Zvěstování od Mistra vyšebrodského cyklu nebo oltář z Mühlhausen, kde jsou zobrazeni jak bratři Reinhart a Eberhart s vlastními modlitebními páskami, tak i anděl zdravící Pannu Marii. Ta stojí před modlitebním pultem, na kterém je položena otevřená kniha s vepsanou odpovědí na pozdrav.<sup>112</sup> Použití kodexu s vepsaným sdělením je v rámci vybraných děl ojedinělé, přestože se jednalo o oblíbenou formu zápisu v pozdějších epochách. Text vepsaný ve svatozáři je dalším typem řešení nápisu, se kterým se v deskovém malířství 14. století setkáváme jen v jednom případě. Jedná se o Březnickou madonu, kde je citát z Písně písní 1:5 vyveden ve zlatém pozadí kolem hlavy Panny Marie.<sup>113</sup> Nápis zní "NIGRA SUM SED FORMOSA, FILIA(e) JE(rusalem)", což

---

<sup>111</sup> VŠETEČKOVÁ 2011, 106.

<sup>112</sup> MATĚJČEK 1940, 80.

<sup>113</sup> BARTLOVÁ 2001, 119.

reflektuje nápadně tmavá kůže Marie i Ježíška.<sup>114</sup> Na pomezí uvnitř a vně obrazu je čtveřice nápisových pásek na malovaném rámu Madony Aracoeli a stejně tak dvě pásy na rámu svatovítského Veraikonu. Rám ze své podstaty tvoří vnější ohraničení obrazu, gotické umění ale častokrát toto schéma rušilo a umělci s rámem pracovali jako s pokračující malířskou plochou. Otázku, kam v rámci zvolené typologie nápisy zařadit, nechme tedy otevřenou.

#### 4.3.2 Vně obrazu

Umístění nápisu vně obrazu je výrazně jednodušší, než když je potřeba nápis začlenit do kompozice. U rozsáhlejších cyklů by to bylo zvláště komplikované, mimoto umístění textu pod více výjevů z nápisu dělá stylově jednotící prvek a vychází vstříc maximální přehlednosti a srozumitelnosti obrazu jako celku. Tři největší cykly nástěnných maleb podrobně zmíněné v podkapitole 4.1.2 (Nápis jako vysvětlení děje) mají rozvržení textů v podstatě stejné: text je zpravidla umístěn ve vodorovném pruhu, v případě svatojiřské legendy z Jindřichova Hradce a Emauzského cyklu v jednom řádku, oproti tomu Apokalypsa z Karlštejna je zapsána ve dvou až třech řádcích a výjimečně i svisle coby oddělení jednotlivých výjevů. V případě poškození malby pak může být takto samostatně stojící nápis matoucí, příkladem je fragment textu nad první ostatkovou scénou v karlštejnském kostele Panny Marie, kde je zobrazen Karel IV. přebírající dřevo kříže a dva trny z Kristovy trnové koruny od dauphina Karla, prvorozeného syna francouzského krále Jana Dobrého.<sup>115</sup> Nápis nad zobrazenou scénou však uvádí "KAROLUS III. IMPERATOR. (SA)NCTA. TRINITAS. BLANCA. REGINA", což vedlo k tomu, že počátkem 19. století Julius Max Schottky malbu chybně interpretoval a další badatelé včetně Josefa Neuwirtha stavěli na domněnce, že je zde zobrazeno předání dřevěného kříže Blankou z Valois.<sup>116</sup> Dnes víme, že nápis přináležel zničené malbě, na které Karel IV. spolu s manželkou adorují svatou Trojici.<sup>117</sup>

Sama otázka, k čemu nápis přísluší, je právě v případě samostatně stojícího textu aktuální. Výše zmíněná malba z kostela Narození Panny Marie, na které je zachycen Kristus a Arma Christi, doplňuje blok textu, který s obrazem tematicky nesouvisí. Lze tedy soudit, že

---

<sup>114</sup> BARTLOVÁ 2001, 119.

<sup>115</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 47.

<sup>116</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 46.

<sup>117</sup> LEPÍKOVÁ 2007, 45.

nápis stojí de facto samostatně a snese tak srovnání s hymnem na dvířkách sanktuaria v kostele svatého Jakuba v Kutné Hoře, podrobně rozebraným v podkapitole 4.1.3 (Nápis jako doplnění děje o další nezobrazenou informaci).

Nástěnné malířství se na rozdíl od deskového a knižního potýká s problematikou pohledové vzdálenosti. Zvláště u nástropních maleb jsou velikost a umístění nápisů podmíněné jejich čitelností. Z toho důvodu se namísto vepsání textu do svatozáře setkáváme s obkroužením celé postavy, u níž je onen pruh použit coby podklad pro text. Příkladem je vyobrazení Panny Marie a symbolů evangelistů v kostele sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou. Z nápisů se dochovalo málo, nicméně můžeme identifikovat modlitbu "CONSERVA DOMINE A MALO, ORA PRO NOBIS", nebo citát ze žalmu 77:19 ve znění "VOX TONITRUI (v nápisu QVS v žalmu TUI) IN ROTA".<sup>118</sup> Podobně jsou zobrazeny medailony s proroky na triumfálním oblouku presbytáře v kostele sv. Havla v Myšenci. Většina nápisů je dnes nečitelná, přesto lze identifikovat "(SAL)OMON" a "ARON", jde tedy o jména proroků, jež jsou vepsána do pruhu obkružujícího poprsí.

Zatímco užití nápisů uvnitř deskových obrazů bývá poměrně variabilní, vně malby se setkáváme v podstatě pouze s jedním či více řádkovým řešením v dolní části obrazu jako v případě Diptychu vídeňského, kde je trpící Kristus doplněn stručným nápisem "MISERICORDIA DOMINI", tedy "milosrdenství Páně", nebo u Epitafu Jana z Jeřeně, kde je blok textu umístěn k nohám dvou zobrazených světců. V případě oltáře z Mühlhausen jsou dva nápisy v němčině situovány nad klečící donátory také v podobě víceřádkového bloku textu.

---

<sup>118</sup> PEŠINA 1958, 179.

## 5. TYP A BARVA PÍSMO

Na závěr mimo typologická rozdělení považuji za užitečné zmínit dva aspekty, které bychom neměli přehlížet, chceme-li být při rozboru nápisových památek důslední. Hodnocení typů písma středověkých nástěnných a deskových obrazů spadá pod pomocnou vědu historickou, paleografii, přesto má toto hledisko význam i z hlediska uměleckohistorického. Jak jsem zmínil v úvodu k podkapitole 4.1.4 (Nápis jako identifikace osob, případně jejich charakteristika), setkáváme se na nápisových památkách 14. století se dvěma druhy písma: s gotickou majuskulou a s gotickou minuskulou.<sup>119</sup> Gotická majuskula vychází z majuskuly románské a je prvním písmem, se kterým se v českém prostředí setkáváme pravidelně.<sup>120</sup> Toto písmo bylo také užíváno téměř výhradně jako písmo nápisové, na rozdíl od minuskuly, která byla dominantním psaným, tedy zvláště knižním a listinným písmem už od doby karolinské.<sup>121</sup> Minuskula začala v nápisových památkách nahrazovat majuskulu ve druhé polovině 14. století a začátkem 15. století se s majuskulou prakticky již nesetkáváme.<sup>122</sup> Je tedy zřejmé, že použití toho kterého písma má pro badatele potenciál jako jedno z možných vodítek při datování díla. Součástí uměleckohistorického rozboru je mimo jiné zhodnocení propracovanosti malby, její řemeslné i umělecké úrovně, je-li malba invenční nebo tendenční a na základě toho je zařazena do pomyslného vývojového stupně. Soustředíme-li se na úroveň nápisu, jsou zmíněná kritéria ještě zřetelnější. Zatímco knižní písmo je psáno jednotlivými tahy a jeho podoba z toho vychází, v případě nástěnných a deskových nápisů umělec litery v podstatě vymalovával.<sup>123</sup> Pro malíře tak mohl být nápis výrazně náročnější než tvorba samotného výjevu. Velikost písmen a šířka tahu byly určeny pohledovou vzdáleností, prostor pro nápis byl předem vymezený a umělec tak mohl ovlivnit toliko rozpaly mezi literami a mezery mezi jednotlivými slovy. Vezmeme-li v potaz již v úvodu zmíněnou otázku gramotnosti, vychází nám, že nápisy byly pravou výzvou a jakýmsi testem schopností malíře.

Jako v případě typu má i otázka barvy písma svůj význam. Podle Jiřího Roháčka je právě složení barvy používané k malování nápisů důvodem, proč se i na jinak celkem zachovaných malbách objevují prázdné nápisové pásy.<sup>124</sup> Naprostá většina nápisů byla

---

<sup>119</sup> ROHÁČEK 2007, 36.

<sup>120</sup> ROHÁČEK 2007, 33.

<sup>121</sup> ROHÁČEK 2007, 34.

<sup>122</sup> ROHÁČEK 2007, 34.

<sup>123</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

<sup>124</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

vyvedena v černé barvě, aby co nejvíce kontrastovaly se světlým pozadím. Cennino Cennini ve své knize *Il libro dell' arte* z roku 1437 uvádí celkem tři způsoby, kterými si malíř může vyrobit černou barvu: spálit vinné větvičky a uhly prudce zchladit vodou; spálit mandlové nebo broskvové pecky; zakouřit pekáč ohněm z olejové lampy a popel pak seškrabat.<sup>125</sup> Je samozřejmě otázkou, jaký pigment používali umělci v Čechách 14. století, jisté však je, že výsledná černá barva trpěla horší vazností a měla výrazně menší trvanlivost než jiné pigmenty.<sup>126</sup> Za všechny uvedme malbu proroka na triumfálním oblouku kostela sv. Havla v Myšenci, kde nezřetelný zbytek nápisu ostře kontrastuje s výraznou kresbou proroka.

Zcela výjimečně se pak v deskovém malířství setkáváme s inverzním použitím písma, kdy je nápis světlejší než pozadí. Příkladem je malba svatého Víta, Václava a Zikmunda na otevřeném oltáři z Mühlhausen, kde jsou jména světců namalována bílou barvou na tmavém pozadí a jsou velmi dobře čitelná, nebo výjev Ukřižování na zavřeném oltáři, kde jsou klečící bratři Reinhart a Eberhart určeni jmény napsanými bílou barvou.<sup>127</sup> V této souvislosti je na místě zmínit, že se s poškozením nápisu v našem výběru deskových obrazů setkáváme zřídka. Prakticky ve všech případech je poničení způsobeno umístěním na okraji formátu, nikoliv zvolenou barvou nebo technologií malby. Inverzní barevnost je v rámci nástěnného malířství použita jen jednou, a to na malbě s námětem Krista-trpitele s Pannou Marií v kostele Narození Panny Marie v Písku. Výjev je však značně poničen a nápisy jsou dnes nečitelné.

---

<sup>125</sup> CENNINI 1946, 74–75.

<sup>126</sup> ROHÁČEK 1993, 276.

<sup>127</sup> MATĚJČEK 1940, 80.



## 6. ZÁVĚR

Tato bakalářská práce se pokusila rozpracovat vztahy mezi středověkým obrazem a textem, který tento obraz doprovázel, s použitím souboru nástěnných a deskových maleb ze 14. století, které vznikly na území Čech. Formou několika typologií zaměřených na využití textu v nástěnných a deskových malbách jsem chtěl ukázat, že doprovodný text mohl plnit v těchto obrazech různé funkce. Mohl být jako součást scény začleněn do kompozice pomocí nápisových pásek, svitků, případně jako text v namalované knize. Mohl sloužit jako komentář vysvětlující zobrazenou scénu, což umělci umožňovalo ztvárnit i méně obvyklá a méně známá témata. Nebo se s nápisy setkáváme jako s nositeli informace, v této formě tedy přímo konkurují obrazům a nejsou jen jejich užitečným doplňkem. Zdaleka nejčastěji ale nápis slouží jako identifikační prvek, v podobě jmenného přípisu nebo jmenné nápisové pásky slouží někdy spolu s příslušným atributem jako pomůcka k určení a pojmenování zobrazené osoby. Tato funkce je stěžejní, hlavně je-li zachycen donátor, tedy někdo, koho divák nemá možnost bez uvedeného jména identifikovat. Nápisy v gotickém nástěnném malířství plní pro dnešního badatele také jednu druhotnou, nicméně velmi důležitou roli, bývají leckdy jediným vodítkem, na základě kterého jsme schopni určit, co vlastně nástěnná malba zachycuje. Je to dáno často velmi špatným stavem památek, které podléhaly přirozené erozi, vlivu nepříznivých vnějších podmínek a častokrát i důsledkům nejrůznější lidské činnosti, ať už šlo o cílenou likvidaci jako v případě pekování, nebo naopak o restaurační zásahy, které ne vždy malbě prospěly. Malba a nápis jsou tedy v případě částečného poškození pro badatele dvěma samostatnými celky, kdy buď nápis pomůže identifikovat zobrazené téma, nebo naopak malba inspiruje k doplnění bílých míst po chybějících písmenech.

Soubor deskového malířství je oproti nástěnnému ve výrazně lepším stavu, přestože i zde řada děl prošla v minulosti různým počtem restaurací a úprav, ty ale byly prováděny zpravidla citlivěji než u monumentální malby. Je to snad dáno větší trvanlivostí děl, která zpravidla nebyla dlouhodobě vystavena vlivu povětrnostních podmínek. Na druhou stranu je dnes řada deskových obrazů ztracena, protože se z Čech odvážely, někdy jako válečná kořist, jindy jako prodejní artikl. Z toho důvodu je i v našem souboru výrazně méně děl deskového malířství než malířství nástěnného, které je sice možné úmyslně zničit, ale nemožné zcizit.

Závěrem bych rád nastínil, jaké možnosti zpracované téma dále nabízí. S tím, jak je postupně starší uměleckohistorická literatura nahrazována a doplňována aktualizovanými

pracemi, se soubor použitelných děl stále rozšiřuje. Malby jsou podrobněji zpracovávány a stále častěji se setkáváme s uvedením přepisů a překladů dochovaných nápisů, což je v případě starší literatury jev spíše výjimečný. Nové poznatky a rozšíření výchozího souboru v budoucnu zcela jistě ovlivní zde prezentované náhledy a třeba povedou i k novým východiskům. Současné trendy tomu nasvědčují.

## 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001
- BIBLE 1991 — Bible. Písmo Svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Podle ekumenického vydání z roku 1985. Praha 1991
- BIBLIA 2007 — Biblia Sacra vulgatae versionis iuxta. 5., rozšířené vydání, Stuttgart 2007
- CENNINI 1946 — Cennino CENNINI: Kniha o umění středověku (Il libro dell' arte). Praha 1946
- DČVU I/1 — Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.). Praha 1984
- EMAUZSKÉ OPATSTVÍ 1933 — Emauzské opatství: Průvodce křížovou chodbou král. kláštera Emauzského v Praze. Krátký popis a vysvětlení maleb. Praha 1933
- FAJT 1997 — Jiří FAJT: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997
- FRIEDL 1950 — Antonín FRIEDL: Mistr karlštejnské apokalypsy. Praha 1950
- HLAVÁČEK / KAŠPAR / NOVÝ 1988 — Ivan HLAVÁČEK / Jaroslav KAŠPAR / Rostislav NOVÝ: Vademecum pomocných věd historických. Praha 1988
- KUBÍNOVÁ 2012 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus. Ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech. Praha 2012
- LEPÍKOVÁ 2007 — Dagmar LEPÍKOVÁ: Kostel Panny Marie na Karlštejně (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2007
- MATĚJČEK 1940 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450. Praha 1940<sup>2</sup>
- MUZIKA 1958 — František MUZIKA: Krásné písmo I. Praha 1958
- PEŠINA 1958 — Jaroslav PEŠINA (ed.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1., 1300–1350. Praha 1958

PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350–1420. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 15. 10. 1969–4. 3. 1970. Praha 1970

PEŠINA 1978 — Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1978

PEŠINA 1987 — Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu. Praha 1987

POCHE / KROFTA 1956 — Emanuel POCHE / Jan KROFTA: Na Slovanech. Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera. Praha 1956

ROHÁČEK 1993 — Jiří ROHÁČEK: Příspěvek k paleografii nápisového písma české nástěnné malby. In: Umění XLI, 1993, 275–278

ROHÁČEK 1999 — Jiří ROHÁČEK: Nápisové písmo epigrafických památek. In: Sborník Společnosti pro výzkum kamenných křížů. Výběr přednášek ze setkání společnosti v letech 1984–1998, 1999, 48–51

ROHÁČEK 2007 — Jiří ROHÁČEK: Epigrafika v památkové péči. Praha 2007

ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998

ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002

VŠETEČKOVÁ / PRIX 2003 — Zuzana VŠETEČKOVÁ / Dalibor PRIX: Nově odkryté nástěnné malby v domě čp. 458/I U zlaté lilie na Starém Městě v Praze. In: Umění LI, 2003, 510–517

VŠETEČKOVÁ 2009 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků. In: Umění LVII, 2009, 2–24

VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011

ZÁRUBA-PFEFFERMANN 2002 — Josef ZÁRUBA-PFEFFERMANN: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně a jejích okruh (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2002

## **8. SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1: seznam nástěnných maleb s přepisy a překlady dochovaných nápisů

Příloha č. 2: seznam deskových maleb s přepisy a překlady dochovaných nápisů

Příloha č. 3: obrazová příloha se seznamem vyobrazení