

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění
Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dejiny výtvarného umění

Diplomová práce

BcA. Barbora Moučková

Litomyšlský graduál z dílny Matouše Ornyse z Lindperka

**The Litomysl Gradual Illuminated by Matous Ornys
of Lindperk**



Vedoucí práce: PhDr. Hana J. Hlaváčková
Oponent: Mgr. Magdaléna Hamsíková, Ph.D.

Praha 2011

*„I ráčil Pán Bůh srdcím všech dobrých a poctivých lidí pohnutí a vnuknutí své dáti, aby oni hned předně se starali, aby ta práce diplomová vzniknouti mohla. Tou příčinou studentka tato vedena jsouce hned vedoucí svou i s jinými též cti a chvály božské milovnými poradci shlukše se v jedno, zejména osob těchto: vedoucí práce **PhDr. Hany J. Hlaváčkové**, PhDr. Viktora Kubíka, Ph.D., Mgr. Martiny Šárovcové, Mgr. Jana Dientsbiera a těch všech k témuž snažně a prosebně žádala, aby oni nápomocni jí byli. Páni muzejníci hned předně ochoty své nelitovali, by studie tato šťastně začata byla a s pomocí některých měst okolních, díl také ouřadů města Třebenic tohoto pořádku, ostatek pak i z Regionálního muzea ctivé obce města Litomyšle, k početí přišla a k užívání literátům všem oddána byla. Stalo se pak to všecko za ochotných lidí kůru literátského těchto: Radomíra Slovika bakaláře, jenž svou radou ohledně vazby knih pomohl, Mgr. Klimeše, který ochotně graduál ku shlédnutí přistavil, p. Otradovce z města Třebenic, pracovníků obecných oddělení rukopisného NK velkého města pražského a za velké podpory jiného milého Jeníka Fířtů, jakož i rodiny mé laskavé. Začata byla studie tato v hlavním městě Praze a dokonána tutěž v červenci léta Páně 2011.“*

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 30.7.2011

OBSAH

1. ÚVOD	7
1.1. Litomyšlský graduál v odborné literatuře	8
2. DOBOVÝ KONTEXT VZNIKU LITOMYŠLSKÉHO GRADUÁLU	12
2.1 Litomyšlské literátské bratrstvo	16
2.2 Datace a provenience	17
3. KODIKOLOGICKÝ POPIS LITOMYŠLSKÉHO GRADUÁLU	19
3.1 Obsah	23
3.2 Výzdoba	24
3.3 Popis knižní vazby	24
3.3.1 Technické parametry	24
3.3.2 Slepotosková výzdoba	26
3.3.3 Kování	27
3.3.3.1 Spony	28
3.3.3.2 Hranové kování	29
3.4 Shrnutí a zhodnocení výzdoby knižní vazby	29
3.5. Knihař Adam z Malé Strany	31
4. IKONOGRAFICKÝ ROZBOR MALÍŘSKÉ VÝZDOBY GRADUÁLU	32
4.1 Ikonografický rozbor iluminovaných incipitů	32
4.1.1 Úvod	32
4.1.2 Přehled iluminovaných incipitů	33
4.1.3 Shrnutí ikonografického programu iluminovaných incipitů	41
4.2 Ikonografický rozbor bordurové výzdoby	44
4.2.1 Úvod	44
4.2.2. Přehled bordurové výzdoby	45
4.2.3 Shrnutí ikonografického programu bordurové výzdoby	56
5. FORMÁLNÍ A SLOHOVÁ ANALÝZA MALÍŘSKÉ VÝZDOBY GRADUÁLU	59
5.1 Úvodní přehled	59
5.2 Iluminátor Matouš Ornys z Lindperka a jeho dílna	61

5.2.1 Matouš Ornys z Lindperka v odborné literatuře	63
5.3 Role grafické předlohy v umělecké tvorbě 16. století	65
5.4 Přehled iluminovaných iniciál	69
5.4.1 Ornamentální iniciály	87
5.5 Rozbor bordurové výzdoby	88
5.5.1 Úvod	88
5.5.2 Schéma rozvilinové	88
5.5.2.1 Akant	88
5.5.2.2 Růže	90
5.5.3 Schéma kandelábru	90
5.5.3.1 Cornelis Bos	92
5.5.3.2 Bordurová výzdoba ve stylu nizozemské grotesky	95
5.6 Shrnutí výsledků analýzy malířské výzdoby	96
6. ZÁVĚR	100
7. TEXTOVÉ PŘÍLOHY	102
7.1 Exkurs č. Ia	102
7.2 Exkurs č. Ib	102
7.3 Exkurs č. II	103
7.4 Exkurs č. III	105
7.5 Exkurs č. IV	105
8. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	107
8.1 Seznam citovaných pramenů	107
8.2 Internetové zdroje	107
8.3 Seznam zkráceně citované literatury	108
8. 4 Seznam sekundární literatury	111
9. SEZNAM VYOBRAZENÍ A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	116
10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	124
11. CHEMICKO-TECHNOLOGICKÝ ROZBOR	

1. ÚVOD

„Za těchto dnů našich při dvojím přenešťastném a náramně hrozném pádu všeho města Litomyšle (skrže první oheň léta 46., v outerý v noci na středu po sv. Stanislavu a druhý léta 60., v první outerý postní před sv. Řehořem a to pátého dne měsíce března okolo 18 hodin v poledne vyšlý, za držení panství litomyšlského urozeného pp. Vácslava Haugvice z Biskupic na Litomyšli, pána našeho milostivého, a za urozeného p. Jana Sedlčanského z Sedlčan, hejtmána toho času na Litomyšli, všechny téměř knihy chval božských duchovních zpěvův při kůru literáckém ku porušení a zhynutí přišly, až nebylo odkud v shromáždění církevním Pánu Bohu našemu čest' a chválu... skrže zpívání vzdávati. I ráčil jest Pán Bůh... srdcím všech starších kůru literátského pohnutí a vnuknutí své dáti, aby oni hned předně... se starali... ten výš dotčený nedostatek zase napraven býti mohl...“

Tato zmínka o zkáze města Litomyšle, včetně knih literátského kůru, nás přesně informuje o důvodech a potřebě vzniku tohoto monumentálního zpěvníku. Jedná se tedy o zakázku literátského bratrstva při kostele Povýšení sv. Kříže. Pro společenství tohoto typu, jehož jedním z hlavních posláních je liturgický zpěv, byla kvalita výzdoby a reprezentativnost graduálu prvořadým zájmem.

Litomyšlský graduál tak patří k široké skupině velkoformátových liturgických zpěvníků, vznikajících pro potřeby utrakvistických literátských bratrstev především ve druhé polovině 16. století. Rukopisné a bohatě iluminované knihy jsou spolu s deskovými epitafy pokládány za hlavní projevy renesančního výtvarného názoru v českém malířství a to poněkud paradoxně i přesto, že je současně poukazováno na jejich středověký charakter. „Středověkým“ je chápána především náročná rukodělná výroba a výzdoba, zatímco je celá Evropa pozvolna zaplavována mechanicky produkovánými tisky.¹

Z podstaty a funkce renesančního graduálu je při jeho zkoumání nutné vycházet z několika různých metodologických přístupů. Pro zařazení díla do rámce uměleckohistorického vývoje je vedle interpretace pramenných výpovědí nutno použít metody formální a srovnávací analýzy. V příslušné kapitole jde o kritické přezkoumání míry příbuznosti značného počtu iluminovaných graduálů připisovaných dílně Matouše Ornyse, tak i o detailní rozbor výzdoby vlastního Litomyšlského graduálu, který již vzhledem ke svému značnému rozsahu, provedenému v poměrně krátkém časovém úseku, mohl být těžko dílem jedné ruky. Formálně analytický rozbor je doplněn úvahami o možném fungování Ornysovy dílny, o jejímž provozu bohužel není mnoho pramenných zmínek.

¹ Citováno ze zápisu v Litomyšlském graduále z fol. 100v, více viz Exkurz č. Ib.

Obsahově – významové složce se podrobně věnuje kapitola věnovaná ikonografii graduálu. Zde je kladen důraz nejen na specifika podmíněná utrakvistickou konfesijní příslušností donátorů, ale také na charakter zakázky, jakožto korporativní měšťanské objednávky. Na základě současných antropologických přístupů, používaných při výzkumu dějin raně novověké „střední třídy“ a konceptů sociální disciplinace je vystavěn pokus o širší ikonologickou interpretaci výzdoby graduálu.

1.1. Litomyšlský graduál v odborné literatuře

Litomyšlský graduál se zatím přílišnému zájmu odborné literatury netěšil. Poměrně skromné zmínky, a jedno větší pojednání z pera prof. Štěpánka,² se odehrály v jakýchsi vlnách.

První výhonky na poli dějepisectví české knižní kultury sledovaného období vyrašily krátce po polovině 19. století v *Miniaturách českých XVI. Století*³ v souladu s všeobecně rostoucím vlasteneckým nadšením. Kromě **J. E. Vocela** se na této vlně romantického zájmu plavil i **Antonín Rybička**, od něhož pochází první popis a umělecké zhodnocení graduálu litomyšlského.⁴ „*I nemůžeme ovšem zde tajiti, že vyobrazení a iluminace tyto, co se ideálnosti a velkoleposti koncepce týče, nedají se dobře porovnatí a na bok postaviti geniálním a dosavade nepřekonaným podobným pracím našeho Fab. Politáře a M. Radouše... Co se pak arabesek*⁵ v knize této vyznačených týče, těm sluší vzdávat všelikou chválu, ježto jsou do geniální koncepce, rázného provedení, neobyčejně skvělé a harmonické barvitosti a rozmanitosti a předkem jemného splývání světla a stínu všelikého povšimnutí a uznání hodny.“⁶

O několik let málo později je graduál předmětem studia prof. **Josefa Štěpánka** (vyučujícího na Litomyšlském gymnáziu), který rozšířil Rybičkův popis a zasloužil se také o určení několika znaků příslušným cechům, které přispěly ke vzniku knihy.⁷

Právě pro poznání tehdejší činnosti, funkce a role cechů i řemeslnických živností mají zásadní význam podrobně vypracované publikace *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XV. a XVI. století, Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620)* či *Zlatá doba měst*

² ŠTĚPÁNEK 1887, 1-24.

³ Jan E. VOCEL: *Miniatury české XVI. století*, in: *Památky archeologické a místopisné III*, 1859, 241-257. Zde ovšem o Litomyšlském graduálu nehovoří.

⁴ RYBIČKA 1881, 59-63.

⁵ *Ibidem* 62. Arabeskami Rybička nesprávně nazývá výmalbu v bordurách.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ŠTĚPÁNEK 1887, 20-22.

českých⁸ od **Zikmunda Wintera** a *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582* od **Karla Chytila**.⁹ Zde si Chytil všimá odlišností ve výzdobě Litomyšlského a Třebenického graduálu a uvádí, že charakter výzdoby graduálu Litomyšlského je blízký Puléřově tvorbě.

Vlastivědně nadšenecké cítění Rybičky a Štěpánka souzní s jedním ze dvou základních pohledů v kontextu domácí historiografie konstruující svéráznou stylovou kategorii tzv. české renesance, sahající do druhé poloviny 19. století k **Miroslavu Tyršovi**.

*“Tato v pravém slova smyslu poctivá historiografická konstrukce spatřuje klad tam, kde jiní vidí jen nedostatek. Princip eklekticismu, zakotvení v lokální tradici a její mísení s importovanými formami, nedostatek „vysokého slohu“, rustikalita, historismy a ona příslovečná „malebnost“ jsou zde považovány za hlavní rysy tohoto původního slohu, který pro některé autory v kontextu jiných „národních renesancí“ představuje nezpochybnitelnou hodnotu sui genesis.“*¹⁰

Druhý přístup pak prezentuje poněkud despektní hodnocení, jehož se domácímu renesančnímu malířství dostává u **Antonína Matějčka**.¹¹ **Jaroslav Pešina**, nejvýznamnější Matějčkův žák, pokračující v pěstování formálně-stylového hlediska, se zabíral především studiem všech projevů středověkého malířství, s převisy hluboko do 16. století.¹²

Nevydána zůstala diplomová práce **Jiřího Kropáčka** o českých kancionálech 16. století a tvorbě Fabiána Puléře.¹³ Svým širokým záběrem, kdy se zkoumané problematice věnoval i po stránce technologické, vytvořil určitý rastr sledovaného materiálu s akcentem na nárůst realistických prvků v knižní malbě. Střípky tohoto badatelského úsilí jsou rozesety ve *Čtyřech knihách o Praze*.¹⁴ Kropáček upozorňuje, že v období prvního desetiletí 16. století došlo ke změně v ornamentice, která se nyní zaměřila spíše na oblast dnešního Nizozemí, oproti době dřívější, kdy se česká knižní malba opírala o tradiční domácí motivy čerpající z ornamentiky italské renesance.

Taktéž nevydanou, v intencích dějin knižní kultury zatím zcela ojedinělou, zůstala diplomová práce **Bohumila Nusky** zabývající se typologií českých renesančních vazeb.¹⁵

⁸ Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XV. a XVI. století, Praha 1906; Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620), Praha 1909; Zikmund WINTER: Zlatá doba měst českých, Praha 1991².

⁹ CHYTIL 1906, 183.

¹⁰ JAKUBEC 2006, 156.

¹¹ Antonín MATĚJČEK: Renaissance, in: Václav DĚDINA (ed.): Československá vlastivěda. VIII, Umění, Praha 1935.

¹² PEŠINA 1950, 269-295.

¹³ KROPÁČEK 1952.

¹⁴ KROPÁČEK / PREISS 1983, 179-226.

¹⁵ Bohumil NUSKA: Renesanční knižní vazba v Čechách, (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1957.

Určitý výtah z této studie vyšel ve sborníku vydávaném Severočeským muzeem v Liberci, redigovaném právě prof. B. Nuskou.¹⁶

Několik studií a posléze i velké syntetické práce zpracovávající středověkou knižní malbu vzešlo z pera **Josefa Krásky**,¹⁷ žáka J. Květa a J. Pešiny. Ačkoli se těžiště Krásova bádání soustředilo především na oblast středověkého umění nepřekračujíc horizont nové slohové etapy, zůstává jeho syntéza základním východiskem a systémem vývojového přehledu činností jednotlivých iluminátorských dílen a jejich vzájemných vazeb.

V duchu Matějčkova racionálního pohledu, prostého jakéhokoliv nacionálního sentimentu¹⁸ vyznívá nelichotivě hodnocení **Jarmily Vackové**, i přestože početná skupina velkých liturgických zpěvníků, vznikajících po polovině 16. století, bývá badatelkou zároveň označována, vedle deskových epitařů, za hlavního nositele tehdejšího výtvarného názoru.¹⁹ V „*Javinovité*“ produkci těchto ohromných foliantů vidí Vacková „*stagnaci*“ a „*sterilnost*“ objednavatelské třídy a samotnou ideu iluminované knihy, nadto psanou gotickým písmem, chápe jako přežitek středověku.²⁰ V tomto kontextu pak ale kladně vyznívá Vackové zmínka týkající se výzdoby Litomyšlského graduálu: „*ve zpěvníku litomyšlském byl učiněn zajímavý vpád do kancionálové ornamentiky (později už nenásledovaný), a to přínosem moderního fantastického ornamentu nizozemského původu, který obratně rozvíjel z italo-francouzských podnětů Cornelis Bos.*“²¹

Ačkoli „*v české historiografii zanechal silnou stopu její negativistický, a bohužel značně ahistorický pohled na „psychiku“ předbělohorského měšťanstva*“²² a „*její práce se staly nepsanou závaznou formulací a interpretací této problematiky,*“²³ nemůžeme nezmínit ještě hlas z druhého tábora, který zazněl v příspěvku **Karla Stejskala** ohledně autorství kodexu Heidelbergensis, připisujíc jej Matouši Ornysovi z Lindperka.²⁴ V rozboru Ornysova „*eklektického*“ způsobu tvorby nejprve cituje Vackové poukaz na „*anachronický*“ zjev českých utrakvistických kancionálů, ale zároveň přikládá **Birnbaumovo** tvrzení, dnes široce přijímané, že „*gotika byla v oboru sakrálního umění namnoze považována za vhodnější sloh*

¹⁶ NUSKA 1965, 19-145.

¹⁷ Josef KRÁSA: Knižní malířství, in: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1978, 387-457; Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13. -16. století, Praha 1990; Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV., Praha 1974.

¹⁸ Ondřej JAKUBEC / Radka MILTOVÁ: Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitařů v Chrudimi, in: *Theatrum historiae* 2, Pardubice 2007, 82.

¹⁹ Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526-1620, in: Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ (edd.): *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1984, 93-104.

²⁰ VACKOVÁ 1968a, 8-12 .

²¹ VACKOVÁ 1968b, 383.

²² JAKUBEC / MILTOVÁ 2007 (pozn. 18) 83.

²³ ŠÁROVCOVÁ (KRATOCHVÍLOVÁ) 2007, 278.

²⁴ STEJSKAL 1973, 13-58.

než „pohanská“ renesance.“²⁵ Stejskal odmítá „tradicionalismus“ coby základní rys těchto kodexů a vyzdvihuje jejich „slohovou pluralitu“. Ve výzdobě se mu jeví nejvíce nápadnou „značná diferenciací žánrů“. A v narážce na skupinové portréty, galerii donátorů a jejich erby, lovecké trofeje a jakási „malovaná herbária“, přichází s názorem nejoriginálnějším, a označuje utrakvistické graduály za „sbírku v knize“, která měla „svým uživatelům suplovat umělecké sbírky, jimiž tehdy zaplňovali své kunstkomory panovníci a šlechta“.²⁶

Kanadský badatel **Barry Frederik H. Graham** se ve své disertační práci věnoval latinským utrakvistickým graduálům s důrazem na jejich muzikologickou a kodikologickou stránku. Spolupracoval i na kritickém vydání Velkého Litoměřického graduálu v rámci edice *Monumenta liturgica Bohemica*.²⁷ Z doby nedávné pak pochází jeho syntéza *Bohemian and Moravian Graduals*,²⁸ kterou recenzovala Martina Šárovcová-Kratochvílová. Mladá badatelka je autorkou diplomové práce zpracovávající severočeské graduály především z hlediska proměn ikonografického programu jejich malířské výzdoby.²⁹ V současnosti připravuje syntetickou studii shrnující nejen ikonografickou stránku dochovaných renesančních iluminovaných chorálních knih. Výsledky jejího bádání byly prozatím publikovány v několika menších studiích v časopise *Umění*.³⁰

Na samém sklonku minulého tisíciletí, v rámci výstavy *Od gotiky k renesanci* věnované moravskému a slezskému umění, publikoval svou stať o knižní malbě **Pavol Černý**.³¹

Na metodologické postupy Jana Květa,³² ve svých studiích věnovaných především ornamentice knižní malby, navázal a dále je rozvíjel, **Viktor Kubík**.³³ Ačkoli je jeho systematický zájem soustředěn zatím hlavně na období středověku, v příspěvku otištěném ve *Sborníku k počtě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera* provedl výpad hluboko do 16. století, kde načrtl „ilustrační“ osnovu chronologického vývoje jednotlivých ornamentálních motivů a schémat jejich skladby.³⁴

²⁵ Ibidem 18.

²⁶ STEJSKAL 1973, 19.

²⁷ Barry F. H. GRAHAM: *The Litoměřice Gradual of 1517*, Praha 1999.

²⁸ GRAHAM 2006.

²⁹ KRATOCHVÍLOVÁ 2003.

³⁰ KRATOCHVÍLOVÁ: 2005, 444-464; Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Kodikologické puzzle rukopisů. Habent sua fata libelli, in: *Umění* LIII, 2005, 551-565; ŠÁROVCOVÁ 2007, 278-285.

³¹ Pavol ČERNÝ: Knižní malba na jižní Moravě, in: Kaliopi Chamonilola (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400- 1550 IV*, Brno 1999, 453-480.

³² „Jádrem jeho metody je důsledný rozbor výzdoby rukopisu z hlediska celkového systému rozvrhu výzdoby i z hlediska typologie jednotlivých motivů ornamentiky.“ Viktor KUBÍK: Příručka ke studiu středověké ornamentiky, České Budějovice 2008, 9.

³³ Ibidem.

³⁴ KUBÍK 2008, 441-462.

2. DOBOVÝ KONTEXT VZNIKU LITOMYŠLSKÉHO GRADUÁLU

Litomyšlský graduál patří k mnoha velkoformátovým liturgickým zpěvníkům, vznikajících pro potřeby utrakvistických literátských bratrstev především ve druhé polovině 16. století. Obecně můžeme literátská bratrstva zařadit mezi laické náboženské korporace, jež spojuje důraz na duchovní píseň.³⁵ Duchovní písní náležela významná role především pro její charakter konfesionalizačního média. Důraz se kladl hlavně na pravověrnost a nezávadnost repertoáru. „*Primární zárukou pravověrnosti písně byla starobylost, tedy její příslušnost k tradici*“.³⁶ Toto „*pobožné zpívání v mateřském jazyce*“³⁷ mělo nejen pro samotné korporace, ale i pro jejich okolí tak velký význam, že se odráželo přímo v názvu.³⁸ Zřejmě proto bývala role literátských bratrstev, coby hudebního tělesa obstarávajícího zpěv při mši, chápána jako jejich základní funkce. V poslední době se však objevují názory, které diskutují a rehabilitují význam městských škol,³⁹ respektive školních sborů a jejich podílu při zajišťování liturgické hudby.⁴⁰ Dosavadní přeceňování významu literátských bratrstev je důsledkem vlastenecky motivovaných výzkumů v 19. století. Vnímání bratrstva jako samostatné a jediné instituce zajišťující zpěv by bylo přinejmenším zavádějící. Literáti, a někde také profesionální instrumentalisté, spíše doplňovali hudební provoz, který pak nespočíval výlučně na oficiálech a žácích škol.⁴¹ Většina dochovaných stanov počítá se zpěvem literátů při ranních mších, obvykle k počtě Panny Marie (tzv. matura) o nedělích a svátcích a během adventu.

V každém případě můžeme literátská bratrstva označit za multifunkční, kdy hudební aktivita je pouze jednou z několika funkcí bratrstva. Jeho členové patřili do městské society, vytvářeli také určitou korporaci, ale zároveň patřili do farnosti, mohli být členy cechu a

³⁵ MAŇAS 2008, 9.

³⁶ *Ibidem* 83.

³⁷ Když ve druhém desetiletí 16. století vypukla německá reformace, patřila k jejímu programu bohoslužba v národním jazyce. Uvnitř utrakvistické církve začal pod vlivem reformace silit proud někdy označovaný jako novoutrakvismus a s ním byla také vzkříšena idea jazykově české liturgie. 29. ledna 1524 vydáno 20 artikulů, kde je v závěru 15. článku požadavek: „*aby co nejvíce býti může jazyku rozumném, tj. českém, odbýváno bylo*“. Zatímco luterská bohoslužba dávala více prostoru písním než chorálu opatřenému německými texty, utrakvisté převedli do češtiny celý chorální repertoár graduálu i s oddíly písní a vícehlasých skladeb. MARTIN HORYNA: Chorál v éře literátských bratrstev, in: *Harmonie* 9, 2002, 14-17.

³⁸ „*Zpěv při bohoslužbách v národním jazyku je jedním z nejdůležitějších projevů jak laicizace náboženství, tak potřeby širokých vrstev podílet se aktivně na náboženském životě*“. MARIE KUČEROVÁ / JOSEF VÁLKA: Odras náboženského zápasu 16. století v hudebním životě moravských měst, in: *Hudební věda* XXIV/2, 1987, 143.

³⁹ Postupnou změnu pohledu na literátská bratrstva ve smyslu jejich zdánlivě hudební funkce přinesly až studie z posledních dvou desetiletí. MAŇAS 2008, 27; HORYNA 2006, 117-134.

⁴⁰ Každá městská či farní škola byla těsně spjata s kostelem a měla vůči němu řadu služebních, především zpěvních, povinností.

⁴¹ HORYNA 2006, 120.

v případě elity bratrstva (seniores, starší, představení) se dá předpokládat i jejich přední postavení v rámci lokální mocenské struktury, totiž účasti v městské radě.⁴²

„Primárním organizačním principem (funkcí) náboženské korporace však byla služba mrtvým. V tomto rámci se bratrstvo neuzavíralo ani ženám, ani nezpěvákům či negramotným... esenciální zůstává kritérium pravověrnosti“.⁴³

Reformace přinesla některé nové motivy do sféry umírání a posmrtné úcty, ale především zintenzivnila náboženské a eschatologické vědomí, které bylo vnímáno velmi osobně.⁴⁴ Z tohoto hlediska můžeme lépe pochopit důraz na přítomnost členů bratrstva na pohřbu svých spolubratří, jak jej můžeme nalézt ve stanovách mnoha těchto korporací.⁴⁵

Vybavování kodexů malířským doprovodem představovalo vítanou příležitost k prezentaci měšťanských mecenášů, za kterou mohla stát v širším kontextu kolektivní motivace. Donátoři totiž byli k sobě často pojeni těsnější rodinnou, příbuzenskou či přátelskou vazbou.⁴⁶ Podstatnou funkcí těchto objednávek byla zřejmě potřeba reprezentace nejen uvnitř, ale i navenek celého bratrstva při městském chrámu, a potažmo tak města.⁴⁷ Z těchto reprezentativních důvodů mohla být pro objednavatele atraktivnější *idea* honosně a draze iluminovaného kodexu, nabízející v tomto ohledu větší možnosti než tisk.⁴⁸ Především však lze předpokládat, že forma středověkého rukopisného kodexu, byla utrakvisty chápána jako starobylá, a jako taková souzněla s potřebou záměrné sebelegitimizace utrakvistické liturgie.⁴⁹ S tím by ostatně souvisela i minimální odlišnost hudební složky českého chorálu od chorálu latinského, pracující právě a pouze se zažitými melodiemi.

Martina Šárovcová v nedávné době poukázala na interpretační možnosti Šmahelovy studie zabývající se změnou modů vnímání světa, tedy odklonu od středověkého audiovizuálního (*modus legendi*) k novověkému globálně vizuelnímu (*modus vivendi*) principu vnímání,

⁴² MAŇAS 2008, 10. To dokládají i stanovy Litomyšlského bratrstva. Viz Exkurs č. IV.

⁴³ Ibidem 11. Zvláště v období konfesionalizace mohlo být přijetí do bratrstva spojováno se zkouškou základní náboženské gramotnosti.

⁴⁴ Ibidem 16.

⁴⁵ Viz Exkurs č. IV.

⁴⁶ ŠÁROVCOVÁ 2007, 283.

⁴⁷ V podobném duchu hovoří Renáta MODRÁKOVÁ: Zákon a písmo: rukopisy české reformace 14. - 16. století, Praha 2009, 55. Srov. se studií M. Horyny, kde zmiňuje, že některé zpěvníky nebyly odkazovány bratrstvu, ale určitému kostelu. HORYNA 2006, 124.

⁴⁸ Karel Stejskal se domnívá, že tyto kodexy měly svým uživatelům suplovat umělecké sbírky, jimiž tehdy zaplňovali své kunstkornory panovníci a šlechta, z čehož pak vyplývá jejich sociologická funkce, kdy měla být soudržnost měšťanské korporace upevňována nejen společným zpěvem v kostele, nýbrž i vědomím společně vynaložených prostředků na pořízení malířské sbírky tohoto druhu. STEJSKAL 1973, 19.

⁴⁹ Což do jisté míry odporuje názoru J. Vackové, která odmítá historismus ve smyslu vědomého návratu. VACKOVÁ: 1968b, 390. Tento záměrný historismus byl shledán a formulován v širším rámci předbělohorské kultury již několika badateli. V podobě historizující náboženské argumentace symbolizoval legitimitu náboženských práv, potažmo mocenských pozic obou konfesí. ŠÁROVCOVÁ 2007, v pozn. 30.

zapříčiněného rozvojem knihtisku.⁵⁰ Na ucelenou skupinu iluminovaných hudebních pramenů české renesance lze, dle jejího názoru, nahlížet opačným posunem od „oka“ směrem k „uchu“, který můžeme doložit v zaalpských reformních prouděch, na rozdíl od zbytku evropského kontinentu lapeného novověkým vizuelním proudem. Chorální knihy tak interpretuje ve smyslu orální tradice – *modu legendi*, kdy byl na počátku otextovaný notový záznam a až potom obraz – iluminace a dodává, že „*liturgický zpěv utrakvistických literátských bratrstev zaznamenaný v iluminovaných hudebních pramenech, tak souzní s tímto zaalpským, reformačním modelem vnímání.*“⁵¹

Konfesijní osten nekatolické části obyvatelstva vůči katolické Itálii byl stále aktivní, živený tradiční nedůvěrou k papežskému Římu. „*Čeští utrakvisté přelomu 15. a 16. století si vlastně z italské kultury doby renesanční vybírali většinou to, co renesanční kulturu i renesanční životní styl negovalo...*“⁵² Až v průběhu druhé poloviny 16. století se v Čechách začínaly intenzivněji projevovat znaky nového životního stylu přicházející z renesanční Itálie. Pravověrní utrakvisté však byli zneklidnění a nenadálý průlom v těchto aspektech cítili jako ohrožení ryzích národních tradic. Tyto nové impulsy šířící se z Apeninského poloostrova pro ně byly znakem povrchní marnivosti, šalby, pýchy a špatného charakteru. Byli znechuceni o to více, že tento „italizující styl“ zasahoval nové generace bez ohledu na náboženské vyznání.⁵³

Zdá se tedy, že kulturní situace v našich zemích byla nakloněna spíše vlivům jiných končin, které nejevily takovouto morální závadnost.

„*Kolem poloviny století ale počíná v pražském malířství období renesance, v němž se zřetelně projevuje první vlna mezinárodního manýrismu.*“⁵⁴ Tato nová fáze je spjata s místodržitelským působením arciknížete Ferdinanda, později zvaného Tyrolský. Ačkoli byl místodržícím jmenován až v říjnu roku 1547, usadil se na Pražském hradě po odchodu

⁵⁰ Ibidem 280.

⁵¹ Ibidem 281. Nejsem si jista, zda-li interpretace a aplikace tohoto názoru nemůže poněkud narazit na obecně vzrůstající počet iluminovaných incipitů těchto zpěvníků, se kterým nás badatelka současně seznamuje, a také na určitou reprezentativní funkci těchto zpěvníků, na niž bylo výše poukázáno.

⁵² Itálie zůstává až do vlády Rudolfa II. pro český nekatolický obzor stále určitým synonymem hříchu a špatnosti. V básni starý Čech se s mladým vadí, pozoruj, co sobě praví, která je silným moralizujícím generačním dialogem, její autor Mikuláš Dačický z Heslova sumarizuje, že úpadek nastal od doby, kdy „čert pak Vlachův do Čech nasral“. Úsilí nekatolických mravokárců sílí v rudolfínské době, je to však marný boj. Ve stejné básni líčí Dačický: „*Slejšchal jsem od děda tvého, že jest tam (v Itálii) vrch všeho zlého... neb Venuše do Vlach loudí, mnohý tam přišel o moudí.*“ Eduard PETRŮ, Emil PRAŽÁK, (edd.): Mikuláš Dačický z Heslova, Paměti. Prostopravda, Praha 1955, 82-87.

⁵³ Jan CHLÍBEC, Tomáš ČERNUŠÁK, Savonarola a Florencie, Praha 2008, 155) Jan CHLÍBEC / Tomáš ČERNUŠÁK, Savonarola a Florencie, Praha 2008, 155.

⁵⁴ KROPÁČEK / PREISS Praha 1983 (pozn. 14) 191. Srovnej: „*Renesance zakotvila v Evropě často pod pláštěm manýrismu a vytvořila přechod mezi překonaným středověkem a nadcházejícím barokem.*“ Jean BABELON: Manýrismus v severní Evropě a Fontainebleauská škola, in: René HUYGHE (ed.): Umění renesance a baroku, Praha 1970, 208.

z Innsbrucku už o čtyři roky dříve a založil zde i své proslulé sbírky.⁵⁵ Dvorská výtvarná kultura se v Praze záhy otevřela úzké vrstvě českých pánů a královským úředníkům a zlákala také nejednoho pražského malíře. Tak se od let 1550-1560 utvářel užší a posléze i širší dvorský okruh.⁵⁶ Vzájemné proplétání uměleckých zásad jižních a severských při styku kultury dvorské i měšťanské se pak zvláště složitě projevilo v oblasti náročné grafiky a ilustrace.⁵⁷

2.1. Litomyšlské literátské bratrstvo

První zmínky o utrakvistickém literátském bratrstvu v Litomyšli se vážou k roku 1492,⁵⁸ kdy je v knize kšaftů učiněn odkaz, v němž poručil Eliáš Votava⁵⁹ ze svého statku literátům na knihy 6 kop. Bratrstvo získávalo finanční příspěvky především od zdejších měšťanů, mnoho z nich přispělo poměrně vysokou peněžní částkou na zhotovení graduálu.

Roku 1552 zastavuje panství Litomyšl Ferdinand I. Jaroslavu z Pernštejna⁶⁰ za půjčku 30 000 kop grošů míšeňských královské komoře, avšak ještě téhož roku zastavuje Pernštejn panství Václavu Haugvicovi z Biskupic.⁶¹ Za zástavního držení Haugvicova, které trvalo bezmála patnáct let (1552-1567), panovalo v Litomyšli poměrně tolerantní náboženské klima, což dokládá i návrat některých českých bratří.⁶²

Diskutovanou zůstává otázka o počtu literátských kůrů. U Karla Konráda⁶³ se dočítáme, že v Litomyšli byly literátské kůry tři. V městských knihách totiž nalézáme odkazy nejen dolnímu, ale i hornímu kůru městského farního kostela Povýšení sv. Kříže⁶⁴ a ke kůru

⁵⁵ Když mu po otcově smrti připadlo Tyrolsko (1564), přestěhoval je na zámek Ambras.

⁵⁶ Během pobytu na Pražském hradě i na cestách obklopoval Ferdinanda vlastní dvůr. V roce 1551 patřilo podle účetních dokladů k jeho dvoru více než 130 dvorských osob, jímž bylo vypláceno služné.

⁵⁷ KROPÁČEK / PREISS Praha 198, 197. Což bylo důležité toho z hlediska, že naprostá většina graduálů vyšla z Prahy.

⁵⁸ ŠTĚPÁNEK 1887, 2. Na Štěpánkovu studii se odvolává K. Konrád. Karel KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev, Praha 1893. Zřejmě však omylem zaměňuje dataci odkazu rokem 1495.

František Jelínek tento kšaft přehlédl, neboť první zprávu o literátském bratrstvu uvádí až k roku 1497. František JELÍNEK: Historie města Litomyšle III. Litomyšl 1845, 18.

⁵⁹ Na přelomu 15. a 16. století patřila Litomyšl mezi česká města s rozvinutým soukenictvím. Na konci 15. století dodávali litomyšlští soukeníci svoje výrobky do Olomouce, Uherského Brodu a obchodníkům z Uher. Vzdálenější obchody zprostředkoval právě Eliáš Votava (zemřel roku 1495) se svým společníkem Janem Šúdem. SKŘIVÁNEK 2009, 85.

⁶⁰ Jaroslav z Pernštejna došel v letech 1558-60 k naprosté ztrátě svých českých i moravských statků, zřejmě v důsledku finanční náročnosti jeho dvorské služby (s vyžadovanými půjčkami – viz Exkurs č. III) za sporadického vyplácení platu. Nakonec před věřiteli prchl do Itálie.

⁶¹ V mládí zřejmě studoval na vídeňské univerzitě, náležel ke starému moravskému rodu, který měl četné statky na Moravě, ale i jinde. SKŘIVÁNEK 2009, 101.

⁶² K potlačení činnosti Jednoty bratřské v Litomyšli došlo v souvislosti se stavovským odbojem roku 1547, do něhož se zapojil i Bohuš Kostka. Poté mu bylo panství zkonfiskováno a bratřská církev v Litomyšli zakázána. Viz Exkurs č. III.

⁶³ KONRÁD 1893 (pozn. 58) 118.

⁶⁴ Od roku 1448 se farním kostelem stal, místo kostela sv. Klimenta, augustiniánský klášterní kostel Povýšení sv. Kříže. Pro jeho opravu po prvním ničivém požáru byly použity peníze z majetku bratřského sboru.

literátů špitálského kostela. Přičemž Konrád se domníval, že hořejší kůr měl být latinský. Marcela Kuřová pátrající ve své diplomové práci po stopách literátského bratrstva v Litomyšli a Poličce zjistila, že do 70. let 16. století spadají poslední odkazy měšťanů k dolnímu kůru a k roku 1581 k hornímu literátskému kůru.⁶⁵ Pak ovšem následuje útlum v činnosti kůrů zapříčiněný zřejmě změnou zástavního držitele panství⁶⁶ a jeho silně prokatolicky orientovanou vládou, kdy katoličtí duchovní dokonce odpírají nekatolíkům právo pohřbu na křesťanský hřbitov. A až po roce 1609 s obsazením špitálského kostelíka, kam se patrně přestěhoval i zpěvácký kůr, se obnovuje i samotná činnost bratrstva. Také Kuřová se zaobírá otázkou „*zda-li jsou označením hořejší a dolejší kůr rozlišeny dvě rozdílné instituce, nebo zda se jedná o dvě větve zpěváků jednoho literátského bratrstva*“ a vyslovuje domněnku o jediném literátském bratrstvu.⁶⁷

Pro podporu tohoto názoru o působení jediného, a to českého utrakvistického literátského bratrstva v Litomyšli, by mohly hovořit i výše zmíněné údaje získané ze zápisů v graduálu. Hynek Širůček totiž vyjmenovává 48(!) členů literátského bratrstva zahrnující mnoho osob z vedení města. Navíc z jeho formulace „*kniha... k užívání literátů všem*“⁶⁸ *oddána byla. Stalo se pak to všecko za starších kůru literátského těchto: ... a za jiných literátův obecných času toho, zejména těchto: ...*“⁶⁹ je možno usuzovat, že dokonce ani nejmenuje všechny členy bratrstva. Nabízí se otázka, zda takto uvádí všechny mužské členy a ženy jsou myšleny tím zbytkem bratrstva, ve společenství nejnižší postaveným? Mezi literáty jsou jmenovány tři osoby s univerzitním vzděláním. Dva bakaláři Jan Rojik bakalář a Mikuláš Vrána bakalář, coby starší z celkem pěti starších literátů, a Jan Lorenc bakalář mezi obecnými členy bratrstva. Mezi další obecné členy bratrstva patřil rychtář Burian Řezník⁷⁰, jeden z hospodářů města Václav Mrštichlup⁷¹, purkmistr Jan Kosath, tři konšelé města - Václav Vinopalov, Petr Ryšan a Jakub Hřidel (Cympl), písař Jakub a dva kantoři Linhart a Jiřík Kolče.⁷²

⁶⁵ KUŘOVÁ 1999, 32.

⁶⁶ Vratislav z Pernštejna – nejvyšší kancléř království českého získal Litomyšl do zástavního držení v r. 1567.

⁶⁷ KUŘOVÁ 1999, 32. Člen dolejšího kůru Linhart Kantor (uveden v Širůčkově soupisu z Litomyšlského graduálu coby člen literátského bratrstva) odkázal „*knihy své všecky, partes*“ hornímu kůru, což by nedávalo smysl, kdyby byl horní kůr jiného, pravděpodobně latinského, bratrstva.

⁶⁸ Nicméně nezpívali všichni členové bratrstva, ani ve smyslu představených či starších. Zpívající literáti však měli svá místa okolo pulpitu s graduálem, ze kterého zpívali. MAŇAS 2008, 77.

⁶⁹ Zápis na fol. 100r.

⁷⁰ Jestliže ještě platil správní systém zavedený za dob Kostků z Postupic (1432-1547), pak byl rychtář volen z řad litomyšlských měšťanů. Viz SKŘIVÁNEK 2009, 76.

⁷¹ V Litomyšli mohli být hospodáři dva – pro „horní“ a „dolní“ město.

⁷² Nařízení, týkající se osoby kantora jako vedoucího literátů, se shodují v tom, že má jít o osobu zkušenou, s příhodným hlasem. Kantor literátů mohl, ale nemusel být totožný s kantorem školním. MAŇAS 2008, 74.

Nedatované regule tovaryšstva literátů v Litomyšli,⁷³ objevené J. Štěpánkem v pražském metropolitním archivu,⁷⁴ jsou dokladem obnovení činnosti literátů v děkanském kostele. Odhaduje se, že vznikly kolem roku 1670,⁷⁵ jakým způsobem se dostaly do Prahy, však není známo.⁷⁶ Dočítáme se v nich, co bylo náplní činnosti volených členů bratrstva (zřejmě v literatuře citovaní „starší“ anebo „představení“). Dva z těchto členů měli poté přístup do městské rady. Ti, co byli přijati „*pro smrtedlnost*“ se neúčastnili zpěvu na kůru, ale platili finanční příspěvky či odváděli dávky vosku a za to jim byly prokazovány služby jako zpívajícím členům. Důležitým bylo doprovázení zemřelých bratrů k hrobu a neúčast na pohřbu byla pokutována.⁷⁷

2.2 Datace a provenience

Ne všechny knihy podávají svědectví o příčině a původu svého vzniku. Litomyšlský graduál je v tomto ohledu na tehdejší poměry světlou výjimkou, ukrývající v sobě značné množství informací o nadšení a velkém zápalu, jakož o důvodech vedoucích ke vzniku této knihy.

Hned na prvním fóliu sepsal tehdejší městský písař Vácslav Kaliště obšírný úvod, ve kterém líčí tyto pohnutky a velké úsilí: „*To pak takové předsevzetí tohoto díla již z daru Božího vykonaného, bohda dobré a upřímné, stalo se jest... aby i potomkům, dědicům dědicův, obyvateluum města, tohoto na památku budoucí, k též cti a chvále Boží trvalo a zůstávalo.*“⁷⁸

(viz Exkurs č. Ia)

Na fol. 100r je pak „*pro budoucí všech věcí v něm poznamenaných památku teď položeno jest léta Páně 1564, v outerý před obětováním Pána Krista do chrámu, jináč před hromnicemi*“ připsáno členem literátského bratrstva Hynkem Širůčkem „*zevrubné sepsání*“ (viz. Exkurs č. Ib), které v mnohém doplňuje Kalištův úvodní zápis. Širůček se v něm hojně rozepisuje o dvou strašlivých požárech řádicích v Litomyšli nejprve v roce 1546 a potom o 14 let později v roce 1560,⁷⁹ při kterých „*všecky téměř knihy chval božských duchovních*

⁷³ Stanovy literátských bratrstev obsahují soubor nařízení, pravidel, k jejichž dodržení se členové korporace zavazují, a také soubor penalizací. „*Jde o doklad ustáleného disciplinačního mechanismu zaměřeného primárně na (aktivní) účast členů bratrstva při bohoslužbách a pohřbech v rámci korporace.*“ Ibidem 21.

⁷⁴ Archiv metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. 86/27.

⁷⁵ Datace uvedena v příspěvku archiváře v samotném pramenu. Text regulí vydaných podle zápisků J. Štěpánka.

⁷⁶ M. Kuřová zmiňuje možnost, že se tak stalo skrze osobu bývalého litomyšlského děkana Tomáše Pešinu z Čechorodu, který odešel roku 1665 z Litomyšle do Prahy jako kanovník svatovítské katedrály. KUŘOVÁ 1999, v pozn. 62.

⁷⁷ Viz Exkurs č. IV. Výtah z těchto regulí přebírám z KUŘOVÁ 1999, textová příloha.

⁷⁸ Viz Exkurs č. Ia.

⁷⁹ Navíc Litomyšl postihla 25. Srpna v roce 1561 povodeň. SKŘIVÁNEK 2009, 102.

zpěvův při kůru literáckém ku porušení a zhynutí přišly, až nebylo odkud v shromáždění církevním Pánu Bohu našemu čest' a chválu... skrze zpívání vzdávati.“ Ke konci svého sepsání vyjmenovává osoby, které se o vznik knihy zapříčinily nejvíce a které také byly přítomny slavného „příjezdu“ graduálu do města.

Ze zmíněných zápisů vyplývá nutnost pořízení si liturgického zpěvníku pro praktikování bohoslužebného zpěvu. A dále, že o pořízení graduálu se postarali především starší literáti „starší literáctí“ za podpory a pomoci „starších obecních“.⁸⁰ Na náklad tedy přispěli společně literáti, řemeslnické cechy, „obecný měšec“ města Litomyšle a dokonce i některá města okolní.⁸¹

Jak Širůček, tak Kaliště se ovšem nezmiňují o autorovi malířské výzdoby. V Menší knize pamětní města Litomyšle, založené roku 1560,⁸² se ale můžeme na několika stranách dočíst v tomto ohledu zajímavé informace. Na straně 16 je uvedeno: „L. 1561. v pondělí po sv. Matouši dáno jest a posláno po Jakubovi Písaři (Jakub Písař patřil toho času mezi starší literátského bratrstva) Jiříkovi Lachesovi do Prahy na notování graduálu českého 8 kop míš.“ Na straně 20 čteme: „L. 1563. v pondělí před narozením P. Krista od graduálu, za pukly, od vázání, od dopisování toho graduálu, že připsal Laches ještě víc po zaplacení prvním něco kantilén na zad, a útraty, co utratili v Praze, 25 kop 14 gr. míš. Téhož dne dáno na dílo malování graduálu Matoušovi Ornisovi 30 kop“. A na témže listě: „1564 v pondělí před s. Jakubem dodáno panu Matoušovi Ornisovi od iluminování graduálu českého vedle smlouvy 47 kop gr. míš“.

Matouš Ornys z Lindperka dostal za výmalbu celkem 77 kop grošů míšenských. Pořízení rukopisného a iluminovaného graduálu tak stálo minimálně 110 kop a 14 grošů, neboť ještě roku 1582 poručil Valentin Valeš 2 kopy pánům literátům na graduál.⁸³

Litomyšlský graduál je v současné době uložen v Regionálním muzeu v Litomyšli. Na konci minulého století se nacházel „ve zvláštní okované bedně při městském archivě na místním úřadě.“⁸⁴ Majetkem města se graduál stal roku 1783, kdy došlo ke zrušení většiny duchovních bratrstev, tedy i literátských kůrů, protože se město mohlo prokázat velkým

⁸⁰ K důležitým rozhodnutím býval přibírán (krom Městské rady) širší okruh obyvatel „trpících s městem“, které reprezentovali obecní starší. Ibidem 78.

⁸¹ Po hrozném požáru v roce 1560 se Litomyšli snažila pomoci řada měst, i Praha. Po českých městech se konala sbírka na opravu kostela a školy, která vynesla 124 kop grošů míšenských. Král Ferdinand I. prominul Litomyšli na tři roky posudné - výnosnou daň z piva. A pak toto moratorium prodloužil ještě o další dva roky. Celý výnos měl být obrácen na opravu města. Takto bylo získáno na 1000 kop grošů na kostel a radnici. Ibidem 102.

⁸² SOKA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82, Kniha pamětní menší.

⁸³ ŠTĚPÁNEK 1887, 23.

⁸⁴ Ibidem 4.

finančním podílem na jeho vzniku. V 50. letech minulého století zaslala městská rada graduál prof. Ballingovi do Prahy, aby chemicky očistil začerněná místa. Z důvodu možného poškození ostatního textu nebyl tento krok nakonec uskutečněn.⁸⁵

⁸⁵ KUŘOVÁ 1999, 41.

3. KODIKOLOGICKÝ POPIS LITOMYŠLSKÉHO GRADUÁLU

Litomyšlský graduál je uložen v Regionálním muzeu v Litomyšli pod inv. č. R-203. Psací podložkou je světle béžový pergamen průměrné kvality. Přední předsádka byla původně tvořena nepopsaným pergamenovým dvoulistem, tedy přideštím a tzv. lítačkou.⁸⁶ Dnes je přidešší vylepeno novým pergamenem kryjícím to původní. V graduálu nyní nalezneme několik způsobů číslování, z nichž nejmladší – novodobé, započítává i lítačku, coby první list bloku. Původní počet listů neznáme.⁸⁷ Novodobá, tužkou provedená foliace, čítající celkem 520 listů, je umístěna nahoře uvnitř či nad vnější červenou dvojlinkou ohraničující zrcadlo textu, vždy na rectu. V tomto systému byla dvě folia očíslována shodně číslicí 123 (b iii a b iii), ale žádný list číslem 257.

V graduálu je provedena dvojí rubrikace ve formě písmene lat. abecedy a římské číslice, umístěna v pravém horním rohu na rectu. První systém se vyskytuje hned na začátku knihy - v *Kyriale*, respektive v její první části *Kyrie, gloria*, v rozsahu a i (fol. 2r) - g iii (fol. 63). Číslováno je v rozmezí i-x, tedy vyjma posledního písmene g, což by naznačovalo uspořádání složek vždy po pěti dvoulistech, což se však nepotvrdilo, neboť první dvě složky obsahovaly dvoulisty pouze čtyři, přičemž u obou složek došlo k vyříznutí jednoho folia. Chybí tak ff. a v a b ix a naopak jsou dvě e v (ff. 44-45), poté ovšem vynecháno e vi.⁸⁸ Ve zbytku knižního bloku nelze určit uspořádání složek.

Po fol. 63 se začíná ve vrchním pravém rohu objevovat původní foliace psaná inkoustem a nad ní je stále tužkou psaná novodobá. Takže po g iii – fol. 63 následuje list č. 1 – fol. 64 až do č. 10 – fol. 73. Potom přechází psaní původní foliace z horního do spodního pravého rohu, přitom se však v přepisu tužkou objevuje i v horním poli vedle novodobé foliace. Takže běží několik číslování a nahoře vidíme č. 11 a fol. 74, takto to pokračuje až k číslu 37 – fol. 100. Po fol. 100 jsou u hřbetu viditelné zbytky dvou pergamenových fólií, které byly vyřezány, což je významné z toho důvodu, že hned poté následuje oboustranně iluminované fol. 101.⁸⁹ A na tomto místě ještě jedna zajímavost, totiž č. 37 na fol. 100 je u původního číslování přepsané z 36 na 37 zřejmě poté, co se písař přepsal. Navíc původní foliace nepočítá s oboustranně iluminovaným foliem (č. 38 na fol. 102).

⁸⁶ Volný list předsádky.

⁸⁷ Nejmladší foliace udává počet 520 a nejstarší – původní 497 listů. V této původní se ale bohužel písař několikrát přepsal, a proto je její informativní hodnota poněkud omezená.

⁸⁸ Písmena a číslice opisují malé, tak jak jsou skutečně uvedena v graduálu. Také se zde ve dvou případech setkáváme s použitím arabské číslice – ff. e 6 a g 2.

⁸⁹ Je možné, že se na vyříznutých foliích nalézala další výzdoba.

Druhá rubrikace, probíhající v oddílu *Graduale*, začíná na fol. 107 (a i) v části *Tempore adventus* při *Officiu o wtělení pana krysta*, a končí až na fol. 306 (o xi) v části *Commune sanctorum* před *Officiem za žiwe y za mrtwee*. Římské číslice běží obvykle do xv, ale někdy až do xvi, či xvii. Folio, kde mělo být a iiii, není rubrika.⁹⁰ Následující folio je značeno a vi. Folia 166 a 167 jsou označena shodně e v. Uvnitř tohoto systému chybí několik listů: po ff. 159 dvě folia (d XI-d XIII), po 180 další dvě folia (f iii, f iv), za 182 jedno folio (f VII), po výjevu *Poslední večere* na fol. 240 celkem sedm folií (k ii–k ix), zde byl namísto vyříznutých listů vložen jeden nový, neopatřený rubrikací - f. 241. Na místě, kde bychom teoreticky mohli očekávat svátek mistra Jana Husa,⁹¹ jsou vyříznuty čtyři listy, po f. 250 (l ii–l iv).⁹² Text na následujícím f. 251 je začerněn.⁹³

Od fol. 307 *Officia za mrtwe* kurvivou běží nové pomocné číslování tužkou, umístěné pod novodobým nahoře v rohu napravo. Za fol. 307 chybí devět listů, za fol. 339 vyříznut jeden list a po fol. 367 chybí sedm listů, což se ale na původní foliaci neprojevalo. Po fol. 473 vyříznuty dva listy. Po fol. 502 nemá pět folií původní číslování. Tato nejstarší foliace končí číslem 497. Po přičtení 63 folií z první rubriky získáme počet 560 listů knižního bloku, který ovšem není přesný. Na konci bloku bylo vyříznuto ještě osm listů.

Zadní přideštlí je původní z čistého pergamenu. Vzhledem k nepřehlednému stavu na konci knižního bloku nelze zjistit, jak byla tato zadní předsádka konstruována. Obvykle ale bývaly obě předsádky stejné.

Psací plocha je komponována jako jeden sloupec, o velikosti zrcadla 45,4 x 27,2 cm, ohraničeném dvěma červenými linkami po obou stranách a živým záhlavím nahoře. Ve sloupci je obvykle zpravidla devět notových osnov tvořených pěti červenými linkami většinou s rhombickou chorální notací,⁹⁴ psanou obvykle černou barvou. Na iluminovaných listech bývá jak incipit, tak příslušná část notace barevná, či zlacená. Příležitostně je užitá i černá menzurální notace.⁹⁵

Pod každou notovou osnovou je jeden řádek textu. Odlišný počet notových osnov nalzáme v některých případech na listech s figurálními iniciálami. Někdy je poměr textu vůči notaci

⁹⁰ U stránkových kustod je ale docela běžné vynechávání číslování dalších listů dvojlistu. Např. Když má složka tři dvojlisty tak jsou číslovány první tři (ai-aiii) a další ne - narazíme na bi, a tak to pokračuje dále.

⁹¹ Dle posloupnosti církev roku v tomto oddíle *Propria sanctorum*, po svátku sv. Petra a Pavla.

⁹² Barry Graham uvádí mylně rozsah i ii-i v. GRAHAM 2006, 257.

⁹³ V prostoru vedle kolumny je dnes již bohužel těžce čitelný přepis tužkou začerněného textu. Nutno podotknout, že i tak je tento „nevhodný“ text, na rozdíl od jiných, dobře čitelný. „... *obhajce ceskeho... stadce od nepratel tweho zákona, aby poznali ze pravda twa premaha a wyswobozuje swe a zustawa na věky.*“ Přepis autorky diplomové práce.

⁹⁴ Jedná se o kaligrafickou stylizaci chorální notace do tvarů kosočtverce.

⁹⁵ Úpravou chorální notace vznikla tzv. menzurální notace, která zachycuje nejen výšku, ale délku tónů. Menzurální – modální rytmika členila melodickou linii dle určitého metrického modelu, tzv. modus. Tvar not tak odlišuje délku jejich trvání. Tento novější typ notace najdeme především v oddílech *Kyriale* a *Patriamina*.

vyšší, jiná folia zase obsahují pouze text bez notace. Čtyři folia před *Cancionale* mají namalované osnovy, ale notace nebyla provedena.

Litomyšlský graduál obsahuje částečně i vícehlasý repertoár za účasti vysokého chlapeckého hlasu tzv. diskantu, což nepřímo dosvědčuje, že z graduálu nezpívali pouze literáti, ale zřejmě i choralisté z farní školy. Někdy jsou hlasy rozepsány tak, že při otevřeném zpěvníku mohly z jedné strany zpívat chlapci a z druhé muži – literáti (Sanctus na fol. 88-92, Agnus na fol. 96, Patrem na fol. 489-490 a posvícenské Patrem na fol. 498). Jinde je naopak dokonce krátký notovaný text rozepsán na jedné straně pro dva hlasy z diskantového rejstříku a dva z basového, s jedním tenorem na protější straně (Sanctus na fol. 93-95 a Agnus na fol. 98-99). Označení hlasů je provedeno většinou v okraji vedle zrcadla textu červeným inkoustem, dle potřeby doplněné číslovkou a malým písmenkem, vyznačující možná další rozdělení v rámci jednoho hlasu. Pro náležité zhodnocení Litomyšlského graduálu coby pramene chrámové polyfonie, by byla potřeba důkladného muzikologického rozboru, což ovšem není hlavní náplní mé práce, přestože by zřejmě pomohl vykreslit reálný život graduálu a jeho roli jako hlavního chrámového zpěvníku sloužícímu různým potřebám příslušné obce.

Text graduálu je psán, až na strany 1r, 1v, 100v, 241r, 241v, 484v, jednou rukou typem bastarda formata, většinou černým inkoustem. Zlacení, červený a modrý inkoust jsou použity pro incipity iluminovaných foliích. Kaligrafické iniciály v textu jsou provedeny modrou, červenou barvou anebo černé se žlutým pozadím.

Písařem byl **Jiřík Laches Nepomucký**, kterému bylo nejprve v roce 1561 po Jakubovi písaři posláno do Prahy na notování graduálu českého 8 kop míšeňských⁹⁶ a v roce 1563 v pondělí před narozením Krista posláno ještě 25 kop míšeňských a 14 grošů. Ovšem tato částka pokrývala nejen „*dopisování toho graduálu, že připsal Laches ještě víc po zaplacení prvním něco kantilén na zad...*“⁹⁷ ale i náklady na vazbu graduálu.⁹⁸ Na fol. 133v v dolní části pod zrcadlem textu je namalovaný vejčitý modrý štít beze znaku v červené rolverkové kartuši. Na komplikovaně zvlněných, střapci zakončených páskách vyrůstajících ze štítu, čteme: *“Georgius Laches Nepomucenus, ciuis nouae urbis Pragensis, hoc opus, quod vulgo graduale uocatur, exarauit 1563.”*

⁹⁶ SOKA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82, Kniha pamětní menší, fol. 16.

⁹⁷ Jedná se o poslední oddíl graduálu – Cancionale.

⁹⁸ SOKA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82, Kniha pamětní menší, fol. 20.

Na fol. 1r přípis z 19. století. Na ff.1v a 100v dvě soudobé textové jednotky psané drobnou kurzivou. Na foliu 1v je nejprve zápis tehdejšího městského písaře Václava Kaliště⁹⁹ a na 100v pak nalezneme další přípis od Hynka Širůčka z počátku roku 1564.¹⁰⁰ Textové jednotky na ff. 241r, 241v a 484v psány gotickým kursivním písmem.

Folia 241r-241v a 484v psána jinou, ne tak cvičenou rukou, zřejmě mladší přípisy.

Jak už bylo výše naznačeno, Litomyšlský graduál neušel postihům pozorného cenzora, ať už jím byl kdokoli,¹⁰¹ který nechal místa odporující církevním dogmatům začernit a některá folia dokonce vyříznout.¹⁰² Vyjma těchto četných cenzurních zásahů můžeme v graduálu nalézt i opravy, jejichž charakter nebyl podmíněn církevně–dogmatickým hlediskem, a které měly za úkol spíše asi upřesňovat a vhodněji vyjádřit myšlenku textu v závislosti na hudebním podkladu.¹⁰³ Tyto škrty jsou opraveny vedle dopsaným textem do vhodného znění.¹⁰⁴ Přesto je dnes v některých případech poměrně obtížné určit, kdy a z jakých důvodů ke škrtnům v graduálu došlo. Ačkoli se zdá, že místa nevhodná jsou prostě jen začerněna, některé pasáže jsou dnes čitelné i přes tato opatření,¹⁰⁵ opravy menšího rozsahu mohly být vedle nadepsány, tak jako v případech cenzurou nevyžádaných. Skřivánek naráží i na možnost, že k určitým zásahům mohlo dojít již záhy, se změnou katolicky orientovaným zástavním držitelem panství.¹⁰⁶ Zda a popřípadě jak silně byli literáti nuceni k jistým ústupkům a raději vyhověli nové vrchnosti těžko odhadovat. Zde se opět dostáváme k úvahám o tom, jakou roli hrál graduál nejen v rámci utrakvistického bratrstva, ale rovněž pro celou litomyšlskou utrakvistickou obec, ptáme se tedy na funkci socio–historickou, která jde ruku v ruce s otázkou skutečného využívání zpěvníku, případně kdo všechno z něho vlastně zpíval. V předchozí části textu však již bylo naznačeno, že zpěvník docházel patrně širokého užití a potřeb celé obce věřících, možná pro různé účely, za účasti choralistů či profesionálních zpěváků. Předpokládat však můžeme alespoň to, že k razantním cenzurním

⁹⁹ Exkurs č. Ia.

¹⁰⁰ Exkurs č. Ib.

¹⁰¹ Již A. Rybička se domníval, že škrty mohl mít na svědomí Koniáš za svých misí. RYBIČKA 1881, 61. K tomu více SKŘIVÁNEK 1986, 129.

¹⁰² Především folia týkající se, v příslušných místech graduálu, svátku mistra Jana Husa. Milan Skřivánek zvažuje možnost vyřezání folií z důvodů většího rozsahu oprav nejen v textu, ale i notace. V případech vyřezávání celých folií bych se ale přikláněla spíše k verzi zásahu cenzora, byť jsou naše vědomosti ohledně chodu písařské a malířské dílny a potažmo její komunikace s objednateli doposud značně omezené. Ibidem, 129.

¹⁰³ M. Skřivánek dělí škrty v graduálu právě na tyto dvě skupiny, nicméně u případů, kde dochází i ke změnám notace uvažuje o vyříznutí celého folia. Ibidem.

¹⁰⁴ Např. na fol. 10r „proměny“ opraveno na „rozdílny“.

¹⁰⁵ Navíc jsou mnohá začerněná místa na okraji listu přepsána tužkou moderní rukou. Skřivánek se domnívá, že jde o ruku prof. Štěpánka autora studie o Litomyšlském graduálu. SKŘIVÁNEK 1986, 129.

¹⁰⁶ Ruka, která škrtila a nadepisovala nový text, nebyla, podle M. Skřivánka, vzdálena době vzniku graduálu více než 150 let. Hovoříc tak o jediné ruce (!), předpokládá, že k úpravám mohlo dojít po Bílé Hoře, nejvýše do konce 18. století. Ibidem 130.

zásahům došlo pravděpodobně až po zrušení bratrstva, možná s jeho transformací na bratrstvo katolické, zřízené po Bílé Hoře, zřejmě až v 2. polovině 17. století.¹⁰⁷

3.1 Obsah

Rukopis obsahuje celkem 982 položek.¹⁰⁸

[Kyriale] 2r

- [Kyrie, gloria] 2r
- [Sanctus, agnus dei] 64r

[Graduale] 101r

- [Tempore adventus] 101r-101v
- [Tempore nativitatis] 122v
- [Tempore quadragesime] 141r
- [Tempore paschali] 199v
- [Per annum] 227v
- [Proprium sanctorum] 245v
- [Commune sanctorum] 276r¹⁰⁹

[Sequentiale] 309r¹¹⁰

- Prozy o vtělení Pána Krysta 309r
- [Tempore quadragesime] 337v
- Prozy Na Weliku noc 344v
- [Per annum] 354v
- [Proprium sanctorum] 373r
- [Commune sanctorum] 415v

[Patriamina] 444r¹¹¹

[Cancionale] 507v

¹⁰⁷ KUŘOVÁ 1999, 35.

¹⁰⁸ Jiří ŽŮREK a kol.: LIMUP, <http://www.clavmon.cz/limup/>, vyhledáno 27.7.2010, databáze obsahu liturgických rukopisů utrakvistické proveniencce 15.-16. století

¹⁰⁹ Mešní zpěvy určené pro vigílii mše pro den svátku apoštolů, mučedníků, vyznavačů, biskupů, opatů, panen a mučednic. Jsou společné vždy všem představitelům určitého „typu“ uctívaného svěťce.

¹¹⁰ Obsahuje s různým významem jednotlivých dnů během církevního roku některé jiné, sólistou zpívané hymny, jež jsou komentářem k textům evangelíí a epištol, jejichž sdělení prohlubují. Sekvence jsou zpívány mezi čtením ze Skutků apoštolských a z evangelia.

¹¹¹ Oddíl graduálu se zpěvy Patrem označují část ordinaria missae

3.2 Výzdoba

Graduál je bohatě iluminován. Na fol. 101r, 101v se nacházejí čtyři půlstránkové výjevy, na každé straně dva. Celkem rukopis obsahuje 24 figurálních, 6 ornamentálních iniciál, jeden výjev pod kolumnou, jeden postranní a výzdobu v postranních bordurách. Na stránkách s iniciálami. Velikost figurálních iluminací je různá, variuje od výšky čtyř notových osnov z devíti 4/9: ff. 2r, 64r, 205r, 227v, 234r, přes poměr 3/9: ff. 106v, 125v, 223r, 240r, 256v, 261v, 265v, 282v, 309r, až k nejmenšímu 2/9: ff. 102r, 133v, 136r, 198r, 247r, 270r, 320r, 344v, 444r.

3.3 Popis knižní vazby

3.3.1 Technické parametry

Jedná se o typ renesanční celousňové vazby,¹¹² zdobené slepotiskem,¹¹³ vybavené, jak bývalo u těchto objemných a reprezentativních knih zvykem, ochranným a velice náročně provedeným litým kováním [1,2].

Rozměry vazby jsou 637 x 440 x 256¹¹⁴ mm. Blok, jehož síla je 185 mm, byl vyšit na 8 dvojitých pravých vazů z usňových řemínků. U hlavy a paty jsou dvoubarevné kapitálky, ručně šité na pruh pergamenu s jádrem z motouzu (pravděpodobně konopného). Konce kapitálky jsou svedené na vnější stranu desky, kde jsou přilepeny.¹¹⁵

Oblý hřbet bloku byl zpevněn mezivazními přelepy z druhotně použitého pergamenu. Ořízka je vhloubena, což znamená, že blok byl ořezán do formátu před šitím a následným oblením. Dřevěné desky, jejichž tloušťka kolem 20 mm¹¹⁶ odpovídá mohutnosti celé vazby, přesahují blok po všech stranách ořízky také přibližně o 20 mm.¹¹⁷ Desky jsou na vnitřní straně v místě

¹¹² Renesance v historii české knižní vazby vyplňuje období od počátku dvacátých let 16. století do dvacátých let 17. století. Vžitý *terminus technicus* „celokožená vazba“ je z technologického hlediska nesprávný: Na pokryv se totiž nepoužívá kůže – surový materiál, ale useň (mechanicky a chemicky činěná kůže).

¹¹³ Tato výzdobná technika tisku naslepo již jednou zažila okamžik slávy v hlubokém středověku sedmého a osmého století. Ovšem pak upadla v zapomnění a byla oprášena až na počátku 15. století

¹¹⁴ Tento rozměr byl změřen i s puklami.

¹¹⁵ Na zadní desce došlo v místě drážky k přetržení jak pergamenu, tak samotného jádra – motouzu).

¹¹⁶ Sílu desky nelze je vzhledem k jejímu hrubému opracování přesně stanovit.

¹¹⁷ Tyto přesahy se nazývají kanty a chrání okraje bloku před poškozením při manipulaci a uložení. Při přední ořízce je kanta širší.

drážky mírně zkoseny.¹¹⁸ V případě obou desek došlo k jejich zhranění i vnější strany. Jde o poměrně rozsáhlé zhranění u hřbetní strany, které zasahuje do hloubky 10 mm síly desky a plynule přechází do plochy desky. Tak se i v případě užití silné desky dosáhlo plynulého přechodu pokryvu z desek vazby na hřbet bloku. Pro pokryv vazby byla použita vepřovice činěná zřejmě hlinitodraselnými solemi, tzv. jircha.¹¹⁹

Ve studii Josefa Štěpánka, zabývající se Litomyšlským graduálem, se můžeme dočíst, že „u spodní desky při hřbetě na hoře vyhlouben jest dolíček, ve kterém uloženy byly v papírku častým převrácením rozedřeném tři penízky stříbrné s letopočty 1624, 1680 a 1682, u dvou posledních je druhá strana úplně odřena“.¹²⁰ Štěpánek se domýšlí, že tyto penízky mohly být dovnitř vloženy snad na konci 17. století, když byl hřbet knihy roztrhán a kniha se převazovala.¹²¹ Byl snad Štěpánek přítomen vyjmutí těchto penízků, když o nich podává tak věrohodný popis? Nejprve nutno podotknout, že vazba se jeví a zřejmě i je původní.¹²² Štěpánek použil jen příliš silného výrazu a převazbou myslel asi opravu pokryvu u hlavy kodexu, totiž usňovou „záplatu“ aplikovanou přes původní usňový pokryv. Pod touto, rozsahem nevelkou, záplatou umístěnou spíše u přední desky, se snad i mohly ukrývat záhadné penízky, o jejichž dalším osudu ale nic nevíme. Na vazbě kodexu byly provedeny ještě další lokální restaurátorské zásahy, jež se rovněž týkaly vyspravení usňového pokryvu u hlavy a paty. Ty jsou však evidentně mladšího data, z tenčí tónované usně, aplikované pod pokryv, aniž by ovšem muselo dojít k sejmutí kování. Je možné, že tyto správký vedly Garry B. Grahama k úvaze, že graduál byl převázán, a to za použití všech původních komponent v roce 1996.¹²³

¹¹⁸ Zkosení hran desek, neboli zhranění, je výrazným typologickým znakem knižní vazby, objevující se již na vazbách pozdně gotických. Principiálně jde o odebrání hmoty materiálu z oblasti hran knižních desek, čímž dochází k jejich určitému odlehčení, nejen vizuálnímu, ale hlavně praktickému. Impulsem byla původně potřeba funkčně dokonalejšího zpracování i vnitřního okraje desky u bloku, z důvodu plynulejšího přechodu pokryvu z desek vazby na hřbet bloku a křídélek, či později přidešti na vnitřní stranu desek. Po celé renesanční období dochází k postupnému „odlehčování“ jednotlivých prvků knižní vazby.

¹¹⁹ Typický pokryvový materiál renesančních celousňových vazeb. Jedná se o druh silné, ale po zvlhčení poddajné usně, velice vhodné pro tisk naslepo. Světlý odstín jirch je dán použitým typem činění těchto usní hlinitodraselnými solemi. Většinou se používal kamenec (síran hlinito-draselný) s přidavkem chloridu sodného. Pro malou odolnost vůči vodě se toto činění kombinovalo s mazáním, tradičně žloutkem, protože jeho emulze je stabilní v kontaktu s hlinitými solemi. Tento způsob činění se používal již starými Egypťany, Babylónany a Peršany. Bohumil Nuska potvrzuje, „že české renesanční vazby 2. poloviny 16. století mívají nažloutlou, hladce lesklou a na omak měkkou useň, která někdy působí až pergamenovým dojmem. To lze říci zvláště o pražských renesančních vazbách, snad díky určité koželužské technologii.“ NUSKA 1965, 29.

¹²⁰ ŠTĚPÁNEK 1887, 4.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Např. hřebíčky, kterými je připevněno kování na desky, jsou evidentně původní. Při případné převazbě by muselo být kování sejmuto jako první a při opětovné aplikaci by byly tyto hřebíčky jistě nahrazeny novými.

¹²³ GRAHAM 2006, 257. K otázce možné převazby iluminovaných pergamenových rukopisů je nutno podotknout, že s sebou nese velká technická a technologická rizika. Novým ušitím bloku totiž vždy dojde, i přes veškerou restaurátorovu snahu, k jinému rozložení plochy listů oproti stavu původnímu. U pergamenu, snažícího se postupně vracet do svého původního tvaru, což vede k jeho charakteristickému zvlnění, to přináší velké problémy. Iluminovaná vrstva se díky novému, byť naprosto minimálně odlišnému reliéfnímu uspořádání pergamenových fólií, může ocitnout naproti vrcholu vln okolních listů, a to pro ni vždy znamená jistou újmu.

3.3.2 Slepotosková výzdoba pokryvu

Výzdoba usňového pokryvu vazby graduálu je provedena technikou slepotisku [16-24].¹²⁴ Dominantní postavení této techniky spadá právě do období kolem poloviny a třetí čtvrtiny 16. století.

Kompozičním principem slepotiskové výzdoby Litomyšlského graduálu je soustava na výšku obdélných soustředných ráků, tzv. ráková kompozice. Kostra kompozice, vlastní ráková osnova, je tvořena linkami, jež vymezují a ohraničují jednotlivé kompoziční prvky. Základním stavebním prvkem jsou ráky. Při popisu soustavy postupujeme od středu ke krajům.

Vnitřní rám, ve tvaru na výšku stavěného obdélníku, je ohraničený dvojlínkou. Vymezuje nejmenší a nejužší střední pole, jehož volná plocha je téměř zcela zakryta středovým kováním. Do horní a dolní části tohoto ráku, tedy při jeho kratších stranách, jsou vložena dvě prázdná pole. Kolem tohoto ráku obíhá dvakrát tak široký, dvojlínkou oddělený **první válečkový** ornamentální pás. Následují tři, zhruba stejně úzké, nevyplněné ráky, ohraničené dvojlínkou. Prostřední z nich je rozdělen diagonálovými úsečkami na čtyři vpadlá pole.¹²⁵ Vnější z ráků je nahoře a dole opticky zkrácen díky vloženým polím, umístěným u konců diagonálových úseček. V místě těchto vložených polí jsou aplikovány štítky s trny pro deskové dírkové spony.

Další **dva válečkové** pásy, tvořící nejvýraznější komponenty slepotiskové výzdoby pokryvu, jsou mezi sebou rozděleny o polovinu užším, dělicím, dvojlínkou tvořeným rákem, který má opět na kratších stranách vložena prázdná pole. Oba válečkové pásy nesou figurální motivy s biblickou tematikou. Posledním dělicím prvkem soustavy je úzký, dvojlínkou tvořený rám, který vymezuje k hranám desky vnější rám, široký přibližně jako oba předchozí válečkové pásy. Tento vnější rám, či pás, není ornamentálně pojednán, je však téměř v celé své ploše pokryt hranovým kováním, lemujícím všechny čtyři hrany desek vazby.

¹²⁴ Tisklo se do navlhčené usně předehtřátým nářadím. Useň již byla nalepena na svázanou knihu, takže si knihař musel nejprve vše pečlivě rozměřit a předkreslit, aby nepokazil téměř hotovou knihu. Čím bylo nářadí více zahřáté, tím byl otisk na usni tmavší. Ovšem nemohlo dojít k přílišnému rozehřátí nářadí, které by vedlo k propálení usně. Zpočátku (gotické vazby) byl vzor razidel vyhlouben, proto se na pokryvu objevuje reliéfem. Později (od renesance), spolu s rostoucí zálibou ve zlacení dochází k vzniku pozitivně rytých tlačítek a tedy negativnímu (vtlačenému) otisku, který zlacení chránil před otěrem. Takřka bílá barva této usně byla pro slepotisk velice výhodná, po jistém čase, kdy se v zahloubených místech slepotiskového reliéfu usadila malá vrstvička prachu, se vytlačený dekor stal ještě více plastickým a čitelným.

¹²⁵ Tento kompoziční motiv připomíná perspektivně zobrazené pole na způsob průhledu odstupňovanou skříňkou. NUSKA 1965, 73.

Slepotisková výzdoba pokryvu na zadní desce je velice nečitelná. Z viditelných fragmentů však lze vyvodit, že se svým rozvrhem příliš neliší od kompozice výzdoby použité na desce přední.

3.3.3 Kování

Litomyšlský graduál byl opatřen, zcela v souladu se svou reprezentativní funkcí, honosným a nákladným kovááním. Nutno však podotknout, že i toto náročně zpracované kováání, plnilo v první řadě roli ochrannou, proto bylo dosti masivní a hlavně lité bronzové. Kromě hranového kováání a štítku pod trnami, ty jsou mosazné.

Desky mohutného kodexu svírají tzv. deskové dírkové spony, lépe odolávající nesmírnému tahu živelného pergamenu než, v této době již běžnější, spony háčkové [12,13]. Aby nedocházelo k přílišnému otěru slepotiskem vyzdobeného pokryvu, jsou na rozích připevněny masivní nárožnice s puklou [3-6,14,15]. Na nich spočívá váha celého kodexu, podepřena ještě puklou středového kováání [7]. Nárožnice samozřejmě také chrání citlivé rohy desek a v kombinaci s hranovým kovááním tvoří důmyslný ochranný systém celé vazby.

Na obou deskách se na všech rozích nalézají masivní lité nárožnice, téměř deltoidního obrysu, vybíhající hluboko do plochy desky. Rozměry z rohu desky do jejich stran se pohybují u všech nárožnic okolo 135 mm. Z rohu diagonálně do plochy desky, rozměry varíují od 189 do 198 mm. Nárožnice u přední hrany desky jsou zahnuty po obou stranách přes hranu desky, poskytují tak nejvíce exponovaným místům důkladnou ochranu. Nárožnice aplikované v rozích u hřbetu, jsou logicky zahnuty pouze přes spodní či horní okraj desky. Boční strany těchto přesahů jsou ozdobně profilovány. Přesahy pokrývají sílu desky, avšak směrem z rohu do stran se jejich výška postupně zmenšuje ze 23 na 19 mm.

Pukly vyrůstají ze základů při pravém úhlu blíže nároží. Jsou lité spolu s nárožnicemi, neboť na vnitřní straně desky–přideští, nenalzááme stopu po trnu, kterým by byly případně uchyceny. Navíc jsou duté, což prozrazuje díрка v pukle pravé dolní nárožnice na přední desce. Pukly mají tvar kónického šestičetného polygonu o průměru 21–22 mm. Vrchol každé pukly je ozdobně zpracován mělkým vybráním v šesti „výběžcích“ polygonu okolo hladkého středu, avšak na zadní straně desky jsou vrcholy pukel, zřejmě díky časté manipulaci s knihou, opotřebovány a jsou téměř zcela hladké s jemnými náznaky původního opracování.

Obrysy deltoidu jsou zdobeny vybíhajícími trojlisty a různými rostlinnými motivy. Roh deltoidu vybíhá do stylizované lilie či akantu se sesekanými okraji lupenů. Plocha základny

je tvořena plošným i plastickým ornamentem kombinující motiv rolverku, pobíjeného a naturalizujícího rostlinného ornamentu, vinoucím se okolo dominantního námětu symbolů čtyř evangelistů [8-11]. V každé nárožnici je zpodoben jeden symbol, tak se na vazbě vystřídají dvakrát. Možná nepozorností došlo k poněkud zvláštnímu rozvržení nárožnic, neboť na přední desce se v obou horních rozích objevuje dvakrát nárožnice se lvem, symbolem sv. Marka a na zadní desce zase dvakrát býk sv. Lukáše.

Bohatá ornamentika plochy základen nárožnic je zvýrazněna barevným textilním podkladem¹²⁶ v oblíbené červenozelené kombinaci. Barevně souhlasné jsou podklady nárožnic umístěných diagonálně naproti sobě.

Středové kování je tak jako nárožnice masivní. Obrys základny je čtvercový, posazený vůči formátu nakoso. Délka strany je 120 mm. Pukla vyrůstá ze středu základny a je stejného tvaru a ozdobného zpracování jako pukly u nárožnic. Celá plocha základny je tvořena arabeskním motivem, podložena červeným textilem.

Nárožní i středové kování je k deskám přichyceno mosaznými hřebíčky.

3.3.3.1 Spony

Dvojice deskových dírkových spon má hlavu i těla náročně plasticky zdobena [12-13]. Horní spona je vylita olovem a její rozměry jsou 132 x 38 mm. Dolní je plná, z jednoho materiálu a její délka je 139 mm, šířka je totožná s horní sponou. Hlavy spon jsou plasticky vysoce reliéfně formovány do tvaru maskaronu s kozlími rohy, do jehož otevřených úst zapadá trn, jehož výška je 18 mm a průměr 5 mm. Na těle horní spony je v nižším reliéfu modelovaná postava Judity držící pravou rukou Holofernovu hlavu, zatímco v ruce levé si přidržuje meč, kterým ji usekla. Na těle dolní spony je také v nižším reliéfu propracované téma Krista na kříži s postavami Panny Marie a Jana Evangelisty.

Spony jsou připevněny na dvojité usňové řemínky ze stejného materiálu jako pokryv. Štítky trnů jsou hladké, obdélného tvaru se seseknutými rohy. Rozměry štítků se liší pouze drobně, jejich délka se pohybuje zhruba lehce nad 80 mm a šířka kolem 25 mm. K deskám jsou přichyceny drobnými mosaznými hřebíčky.

¹²⁶ Nuska se domnívá, že knihař Adam kování podkládal aksamitem (hedvábným sametem). NUSKA 1965, 66.

3.3.3.2 Hranové kování

Hranové kování lemuje všechny hrany obou desek a v podobě plechové pásky chrání i okraj desky podél kloubu. V místech, kde probíhají řemeny dírkových spon na přední hraně, je kování přerušeno. Plocha hranového kování je zdobena prosekáváním tvořící linií drobných otvorů srdíčkového tvaru, vzdálených od sebe přibližně v 10 mm intervalech. Skrze otvory je vidět stejné textilní podložení jako u nárožnic, ale pouze jednobarevné, zelené. Linie otvorů je umístěna při vnitřním zubovitě profilovaném okraji kování, který je zarovnán s dvojlinkou tvořeným, posledním dělicím rámem slepotiskové výzdoby. Hranové kování je tak aplikováno v šíři vnějšího volného pásu rámové kompozice této výzdoby.

Boční strany hranového kování jsou nezdobeny a vedou až na vnitřní stranu desky, kde jsou nerovnoměrně založeny. Páska hranového kování chrání desku podél kloubu, má ozdobnou linii prosekávání a profilaci na svém vnitřním i vnějším okraji, neboť nepokračuje dál přes oblý hřbet knihy. Její délka, počítáno od nárožnice k nárožnici, je 417 mm a šířka 48 mm. Kování je připevněno k deskám několika velkými železnými hřebíky s oblou hlavičkou a větším množstvím malých mosazných hřebíčků s hlavičkou rovnou.

3.4 Shrnutí a zhodnocení výzdoby knižní vazby

Knižní vazba Litomyšlského graduálu je vynikajícím uměleckořemeslným výkonem.¹²⁷ Zvláště u kování můžeme konstatovat vysokou úroveň zpracování, ale také zjevnou inspiraci zcela aktuální ornamentální motivikou. Tu můžeme sledovat ještě o dvacet let později na vazbě Třebenického graduálu (datace vazby na pokryvu 1583) pocházejícího možná ze stejné knihařské dílny.¹²⁸

Arabeskní ornament, použitý na středovém kování, se u nás objevuje právě od poslední třetiny 16. až do začátku 17. století, a staví tak Litomyšlský kodex do popředí v rámci ostatní soudobé produkce. Kombinace arabesky s motivy pobíjeného a zavíjeného ornamentu, jaké můžeme vidět na nárožnicích, korespondují do určité míry s ornamentikou zapojenou do vnitřní malířské výzdoby graduálu. Tyto pozdně renesanční italo-nizozemské motivy jsou

¹²⁷ Zvláště Z. Winter nešetří obdivem a chválou. Srovnej s Nuskou, který Adama považuje za postavu pozoruhodnou spíše množstvím a významností objednávek než jakostí práce. Zikmund WINTER: Český průmysl a obchod v XVI. věku, Praha 1913, 603.

¹²⁸ Ačkoli si nejsem jista jejich původnosti, určitě sledují tyto kovové prvky „originální předlohu“.

velmi charakteristické pro období manýrismu, které u nás začíná přibližně od poloviny 16. století.

Rámová kompozice slepotiskové výzdoby a v ní použité výzdobné elementy, získávají díky tomuto srovnání, možná poněkud konzervativní nádech. Avšak rámová kompozice se na knižní vazbě vyskytuje přibližně od 30. let 16. až do počátku 17. století, a typ s častým výskytem vložených polí, jaký nalézáme na vazbě Litomyšlského graduálu, je typický pro 2. polovinu 16. století. Nejkonzervativněji tak, ve srovnání s ornamentikou kování, působí válečkové ornamentální a figurální pásy, což je ovšem mimo jiné, zapříčiněno značnou fluktuací knihařského náradí.

V slepotiskové výzdobě pokryvu můžeme rozeznat použití tři různých typů válečků, vytvářející různě široké, ikonografii a ornamentem se lišící dekorativní pásy. U figurálních motivů a výjevů slepotiskové výzdoby středoevropské knižní vazby bývá obecně poukazováno na výrazné rysy protestantské agitace. Šíření těchto motivů v české vazbě zřejmě také těsně souvisí s postupem luterství v Čechách.¹²⁹

Otiskem **prvního**, nejužšího válečku vzniká ornamentální pás s personifikacemi tří teologických ctností. Polofigury ctností jsou řazeny jednotlivě nad sebe, oddělené nápisovými štítky, s určujícími názvy SPES, FIDES, CHARITAS. Nad hlavami personifikací je listoví, žerď se stylizovanými úponky a rozvilinami. Napravo od hlavy ctnosti FIDES je vyryto písmeno *B*, vztahující se možná k dřívějšímu majiteli náradí.

Podle podobného schématu jsou řazena i poprsí biblických postav na **druhém**, prostředním válečku. Můžeme zde rozeznat především Pannu Marii s Ježíškem na klíně a apoštola sv. Pavla, krále Davida a další postavu s nápisovou páskou (Prorok Izaiáš?).¹³⁰ Na tabulkách čteme úryvky mariánské chvály APPARUIT BE/NINGNITAS, MARIA MAT/ER GRACIA, DE FRUCTU/VENTRIS TUI, ECCE VIRGO/CONCIPIET.¹³¹ Nad hlavami biblických postav se opět nalézá stylizované listoví a motiv andělčí hlavy.

Na **třetím**, nejširším válečku jsou taktéž podle stejného schématu, jako u dvou předchozích pásů, řazeny nad sebou čtyři biblické výjevy, z nichž dobře viditelné jsou tyto: Strom poznání (První hřích), Měděný had, pod nimiž jsou těžce čitelné nápisy PECCAT a zřejmě EXALTAT...?

¹²⁹NUSKA 1965, 91.

¹³⁰Nuska považuje tento motiv za Adamův charakteristický. Nepodává ovšem informaci o textové části pásu. Totožné úryvky mariánských chval byly přitom Barry Grahamem zjištěny na mnoha vazbách dalších graduálů, byť z jiných dílen.

¹³¹Na Třebenickém graduálu je čitelný také válečkový pás, který nese tento text s malinkou, přece ne nevýznamnou odchylkou. Ve slově APPARUIT se totiž vyskytuje jen jedno P – APARUIT. I to však znamená, že otisk vznikl jiným náradím.

3.5. Knihař Adam z Malé Strany

Vazba Litomyšlského graduálu byla provedena pražským knihařem Adamem, jak se můžeme dočíst na fol. 136r. V prostoru pod kolumnou uprostřed je namalovaný vejčitý modrý štít beze znaku v červené rolverkové kartuši. Na komplikovaně zvlněných, střapci zakončených páskách vyrůstajících ze štítu, čteme: „*V Praze na Malé Straně Adam vázal tento graduál.*“ Přesnou sumu za vázání neznáme, ale bude to určitá, poměrná část z 25 kop a 14 grošů míšeňských,¹³² které byly v roce 1563 vydány v Praze „*od gradualu, za pukly, od vázání, od dopisování toho gradualu...*“¹³³

Knihař Adam z Újezda či Adam knihař pracoval na Starém městě Pražském a na Malé Straně. Městské právo malostranské získal roku 1556. Ručil za něho Šebestyan Ox a knihař Sixt Stanhauer, který již tehdy na Starém městě pracoval.¹³⁴ Knihař Adam, užívající monogram AP (Adam Pražský) se stal záhy jedním z předních knihařů. V jeho dílně bylo svázáno několik velkoformátových chorálních knih. Například v roce 1563, kdy si kupuje vinici, vznikly v jeho dílně vazby hned dvou graduálů, a to graduálu Lounského a Litomyšlského graduálu. O deset let později svázal graduál Českobrodský (1573) a otisky jeho náradí můžeme nalézt i na vazbě Třebenického graduálu (1583).

Z charakteristického náradí používaného jeho dílnou upoutá váleček s motivem osy a medailony, v nichž jsou hlavy válečníků v přilbách, pouze hlava opatřena monogramem PA, je prostovlasá. Z ostatních válečků je významný dosti široký pás s postavou Marie s dítětem, prorokem Davidem a sv. Pavlem.¹³⁵ Podobný námět se nalézal na válečku s datací 1556. Mezi další motivy jmenuje Nuska osu s medailony s hlavami reformátorů a její podobnou verzi s bohatým rostlinným ornamentem a bezvousým Husem. Dále dva ornamentální pásy pletence s palmetami a úponky s listy, váleček s medailony s hlavami reformátorů. V sedmdesátých letech přibýlo na Adamových vazbách ještě několik dalších válečků.¹³⁶

V tvorbě Adama z Újezda můžeme sledovat, z hlediska ornamentálních předloh, stejně jako u knihaře Jana Komora,¹³⁷ silnou orientaci na Basilej, Norimberk, střední Německo a Sasko.¹³⁸

¹³² Například vazba Žlutického graduálu (1558) stála 10 kop míšeňských a pukly půl třetí kopy. Karel CHYTL: Dějiny českého knihařství, Praha 1899, 32

¹³³ SOKA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82, Kniha pamětní (menší), 20

¹³⁴ Bohumil NUSKA: Renesanční knižní vazba v Čechách, (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1957, 169.

¹³⁵ Tamtéž, s. 150. Tento popis se blíží válečku s figurálními náměty použitému na vazbě Litomyšlského graduálu, kde však nalezneme ještě jednu polopostavu s nápisovou páskou – možná proroka Izaiáše.

¹³⁶ NUSKA 1957, 151.

¹³⁷ Jan Komor, Hans Komor, tvořil v letech 1560-1582. Vázal například Staroměstský graduál. V letech 1581-84 staroměstským cechmistrem. Vázal tisky, městské knihy, kancionály. Váleček: Kristus, Marie s dítětem, Pavel a prorok. Kvalitní alegorie ctností (Fides, Spes, Charitas). Ibidem 150.

¹³⁸ Ibidem 147.

4. IKONOGRAFICKÝ ROZBOR MALÍŘSKÉ VÝZDOBY LITOMYŠLSKÉHO GRADUÁLU

4.1 Ikonografický rozbor iluminovaných incipitů

4.1.1 Úvod

Ať už budeme dělit obsah malířské výzdoby dle propojenosti s textem či provázaností k sobě navzájem, je její prvotní funkcí, kromě té estetické a reprezentativní, usnadňovat základní orientaci v textu. Tento praktický požadavek došel svého naplnění také v Litomyšlském graduálu. Na začátku každého oddílu¹³⁹ se nachází iluminované folio, obsahující iluminaci vloženou do těla iniciály, kterou se počíná text a okrajovou výzdobu v borduře. Před samotným oddílem *Graduale*, je umístěno folio, jehož plocha je dokonce téměř celá pokryta malbou. Odhlédneme-li od takovýchto, rozsahem a často i obsahem mimořádných počínů, pak jsou za nositele hlavních ikonografických motivů považovány iluminace vložené do těl iniciál, neboť se přímo vztahují k obsahu daného incipitu, potažmo textu. Program výzdoby iluminovaných incipitů slouží nejen k ozřejmění textu, ale i k vyzdvížení jeho významných míst.

Martina Šárovcová poukazuje na některé odlišnosti v množství a důležitosti jednotlivých iluminovaných incipitů pro určité oddíly graduálů s tím, že hlavní těžiště malířské výzdoby bylo soustředěno především v oddílu *proprium de tempore*,¹⁴⁰ doprovázejícího jednotlivé christologické svátky i s přípravným obdobím Adventu a půstu (vánoční a velikonoční sváteční okruh, svátek Nanebevstoupení Krista, svátek Nejsvětější Trojice a svátek Božího těla). Toto zjištění je dobře patrné i z rozvržení výmalby Litomyšlského graduálu.

Obecně můžeme předpokládat, že koncepce ikonografického programu výzdoby byla záležitostí objednavatele, v tomto případě zřejmě konsensu několika, pro tento úkol nejpovolnějších, členů bratrstva.

¹³⁹ V Litomyšlském graduálu nemá iluminaci na začátku pouze oddíl *Cancionale*, možná z důvodu připsání této části až po skončení malířských prací. Viz SOKA Litomyšl, fond Archiv města Litomyšle, oddělení 1b, inv. č. 82, Kniha pamětní menší, fol. 16.

¹⁴⁰ Martina Šárovcová při svém studiu ikonografických programů renesančních graduálů zjistila, že dosavadní pozdně gotická tradice byla obohacena a rozšířena o některé nové náměty a motivy, čímž vyvrátila tvrzení Jarmily Vackové o přetrvávání středověkých schémat výzdoby. KRATOCHVÍLOVÁ 2005, 444-464.

4.1.2 Přehled iluminovaných incipitů

Iluminace oddílu *Kyriale* obsahujícího neměnné části mše¹⁴¹, se vztahují ke knize Zjevení sv. Jana, respektive k její první části, kde jsou líčeny katastrofy, které budou provázet poslední dny tohoto světa.

Iniciála **č. I** – figurální. Úvodní zpěv na fol. 2r dovolávající se božího milosrdenství *Wssemohucy Otcze věčný Bože* je doprovázen námětem **Boha Otce rozdávajícího andělům polnice [24,28]**. Po rozlomení sedmé pečeti nastalo tíživé ticho a poté Jan viděl, jak bylo sedmi andělům, stojícím před Bohem dáno sedm polnic.¹⁴² Tato událost se pojí se třetím Janovým viděním, které popisuje Troubení sedmi andělů (8, 2 - 11, 19). Před samotným troubením je krátký úvod, jakési samostatné vidění, kdy jsou sedmi andělům rozdány polnice. Na výjevu vidíme pouze pět andělů s pěti polnicemi, namísto sedmi, a jednoho anděla, který „*předstoupil se zlatou kadidelnicí před oltář; bylo mu dáno množství kadidla, aby je s modlitbami všech posvěcených položil na zlatý oltář před trůnem. A vystoupil dým kadidla spolu s modlitbami posvěcených z ruky anděla před Boží tvář*“. Potom tžž anděl vzal kadidelnici, „*nahrnul do ní oheň z oltáře a vrhl ji dolů na zem; a nastalo burácení, hřímání, blesky a zemětřesení*“.¹⁴³

Iniciála **č. II** – ornamentální. Další iluminovaný incipit *P-ane Bože stworziteli wsseho swěta smiluj se nad námi*, nalzáme u *Welikonocžniho Kyrie* na foliu 26r. Opatřen je však pouze ornamentální iniciálou.

Iniciála **č. III** – figurální. Pravidelně iluminovaný incipit *Wssemohucy stworziteli otče* na úvod Sanctus a Agnus na fol. 64r nese pro toto místo obvyklý, a již od středověku velmi oblíbený, epifanický motiv **Klanění 24 apokalyptických starců [31,34]**.

Výjev se váže ke druhému Janovu vidění, které je popsáno ve 4. - 8. kapitole knihy Zjevení. Jedná se o vidění Boží moci. Okolo trůnu sedících 24 starců oděných v bělostná roucha může na základě biblických i mimobiblických souvislostí představovat 24 židovských kněžských tříd,¹⁴⁴ 24 oddělení chrámových zpěváků,¹⁴⁵ 24 hvězdných bohů zvěrokruhu (babylonské hvězdářství), 24 zástupců starozákonního Božího lidu, 24 (12 patriarchů a 12 apoštolů) zástupců starozákonního a novozákonního lidu anebo 24 starších jako sbor biskupa.¹⁴⁶

¹⁴¹ Kyrie, gloria, sanctus, agnus dei, ale také credo, které má ale v Litomyšlském graduálu vlastní zvláštní oddíl Patriamina - zpěvy Patrem.

¹⁴² Preklad biblických textu a prepis osobních jmen uvádím podle: Bible. Písmo svaté Starého a Nového Zákona. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost 1993; Zj (8,2).

¹⁴³ Zj (8, 3-5).

¹⁴⁴ 1Pa (24,4.7-18).

¹⁴⁵ 1Pa (25,9-31).

¹⁴⁶ SCHEUCH 1989, 37.

Trůnící Bůh drží v ruce knihu, která obsahuje Boží tajemství, týkající se světa. Dole uprostřed mezi starci klečící Jan dostává radostnou zprávu od jednoho ze starců, že knihu otevře někdo, kdo zná Boží vůli a plán – Beránek.¹⁴⁷ „*A když tu knihu uchopil, čtyři bytosti a čtyřadvacet starců padlo na kolena před Beránkem; každý měl loutnu a zlatou nádobu naplněnou vůní kadidla, což jsou modlitby Božího lidu. A zpívali novou píseň...*“¹⁴⁸

Před oddílem samotného *Graduale* a jeho temporální částí, která je dále dělena dle christologických svátečních okruhů, můžeme nalézt již zmíněné oboustranně iluminované folio 101. Čtyři půlstránkové výjevy jsou doprovázeny citacemi z Písma, umístěnými v rolverkových štítcích v rozích jednotlivých obrazů.

Iluminované folio – 101r, horní výjev. Liturgický rok začíná okruhem vánočním, který obsahuje dvě liturgické doby: dobu adventní a dobu narození (tak jsou rozděleny i v graduálu na *tempore adventus* a *tempore nativitatis*). Námět **Zvěstování Panně Marii [36]** stojí na počátku doby adventní, která připravuje věřící na příchod Páně skrze vtělení (Kristovy inkarnace).

Za překvapenou Pannou Marií, sedící a čtoucí u pulpitu, je zobrazena postel s baldachýnem, která odkazuje na Pannu Marii jako Nevěstu Slova. Symbolicky pojatý je zřejmě také paprsek, na němž sestupuje holubice Ducha svatého. Linie tohoto paprsku je vedena přes poměrně neobvyklý detail tohoto výjevu, kterým je obelisk umístěný v architektuře zobrazené v průhledu okna v zadní stěně chrámového interiéru.¹⁴⁹ V oddílu sekvencionáře nalezneme další výjev shodného námětu, a opět s obeliskem. V tomto Zvěstování je však obelisk umístěn hned vedle archandělovy hlavy a paprsek přes něho neprochází.¹⁵⁰ V pravém horním rohu si můžeme přečíst andělské pozdravení „**ZDRAWA MARIA MILOSTI PLNA HOSPODIN S TEBV.**“¹⁵¹

Iluminované folio – 101r, dolní výjev. V době adventní se odehrálo i **Navštívení Panny Marie**¹⁵² [38], kdy těhotná Panna Maria navštívila svou taktéž těhotnou sestřenicí Alžbětu (matku Jana Křtitele). Na rozdíl od Zvěstování však tato událost nebývá příliš pravidelnou

¹⁴⁷ Ibidem 39.

¹⁴⁸ Zj (5,8 – 10).

¹⁴⁹ Obelisk můžeme chápat několika způsoby, ale nejzákladnějším je jeho význam coby zhmotněného paprsku světla.

¹⁵⁰ Tak jako u několika jiných motivů, kde je určitý předpoklad, že se namalovaný motiv inspiroval jistou částí textu, tak i v tomto případě bychom mohli nalézt vcelku „osvětlující“ úryvek z folia 110v. „*W paprssku slunce swuy stanek postawil na wysosti a wssecky hwiezdy nebeské zprawuge i také planety w dlani swe...*“ Stejný text nalezneme např. ve Staroměstském graduálu, aniž by se však nějakým způsobem promítnul do jeho ikonografie. Na druhou stranu ovšem nevylučují, že motiv obelisku se do výjevů mohl dostat díky užívání grafických předloh jako pouhý architektonický detail, okopírovaný z některé římské veduty. Zajímavé je, že se objevuje na obou výjevech Zvěstování a dále již nikde. Navíc se mi doposud nepodařilo najít alespoň podobnou grafickou předlohu ztvárňující Zvěstování Panně Marii, kde by byl obelisk přítomen.

¹⁵¹ L (1, 26).

¹⁵² V mariánských cyklech bývá Navštívení druhým, časově následujícím výjevem po Zvěstování Panně Marii.

součástí ikonografických programů liturgických zpěvníků.¹⁵³ V levém horním rohu výjevu, čteme slova z Lukášova evangelia „**BLAHOSLAWENA KTERAZ SI UVERZILA.**“¹⁵⁴

Na versu folia 101 jsou namalovány další dva půlstránkové výjevy, které se sice neváží k církevnímu roku, ale přesto se rovněž odkazují k biblickému textu. Ten je doprovází, citovaný opět v modrém poli rolverkové kartuše umístěné v obrazovém poli.

Iluminované folio – 101v, horní výjev. V horním výjevu vidíme reprezentativní skupinu literátů v kostele, seřazenou okolo pulpitu, na němž spočívá rozevřený graduál [40,41]. Nemáme zde však před sebou sbor stejně oděných zpívajících členů, tak jak jej můžeme nalézt na výjevech několika dalších graduálů,¹⁵⁵ ale naopak skutečně individuálně pojaté členy bratrstva, jejichž ošacení a určité portrétní rysy by některé z nich mohly dovolit ztotožnit s historicky doloženými postavami. Ve středu kompozice se ocitá graduál, zpěvník, ze kterého byla *Bohu vzdávána čest a sláva*, o jehož vznik se pravděpodobně nejvíce zasloužili zde zpodobnění literáti.¹⁵⁶ Kniha je rozevřená, latinsky psaná. Můžeme však přečíst text vztahující se zřejmě k liturgii na den Všech svatých:

„*Gaudeamus [omes=omntes] in Domino*

diem festu[m] celebrantes in honorem [Sca=sanc]torum omnium...“ atd.

Tedy:

Gaudeamus omnes in Domino,
diem festum celebrantes sub honore Sanctorum omnium:
de quorum solemnitate gaudent Angeli,
et collaudant Filium Dei.
Exsultate iusti in Domino:
rectos decet collaudatio.
Radujme se všichni v Pánu,
slavíce svátek ke cti všech svatých,
z této slavnosti se radují andělé
a oslavují Syna Božího.

¹⁵³ Nalezneme jej ale v borduře Staroměstského graduálu na fol. 169 bis v, sign. XVII.A.40, 1561-1567, NK ČR.

¹⁵⁴ Lk (1, 41-51).

¹⁵⁵ Více k tomu PEŠINA 1950, 269-295.

¹⁵⁶ Domnívám se, že u akcentované postavy s ukazovátkem držící levou rukou graduál, oblečené v drahý – kožešinou podšitý kabátec, lze vyloučit povolání kantora, ke kterému by ono ukazovátko mohlo odkazovat. Jde jednoznačně o člověka značného majetku a vlivu (hejtman, rychtář, hospodář??). Naproti stojící figura, nemající na hlavě čepici, taktéž drží rukou graduál, vyniká mezi zpodobnými osmi postavami prostým černým šatem. Možná je zde zpodoben Jan Augusta vězněný tou dobou několikátý rok na Křivoklátu, jehož portrét vykazuje výraznou podobnost se zde namalovaným mužem [42]. Jan Augusta, biskup Jednoty bratrské, se v letech 1560-61 velmi „sblížil“ církvi pod obojí, doufaje zřejmě, že tak bude moci jednat s konzistory a přiblíží se tak svému propuštění. Více např. Josef SMOLÍK: Bratr Jan Augusta, Praha 1984.

Plesejte spravedliví v Pánu,
sluší se, aby ho dobří chválili.

V kartuši čteme počátek Žalmu 149,1 **"ZPÍWEY[T]E PANU PISEN NOWAU, CHWALA GEHO CYRKWI SWA/TE."**¹⁵⁷

Odkaz na *zpívání nové písně* nabízí propojení s výkladem k iniciále č. III, kde starci zpívají novou píseň, protože v Ježíši Kristu se stalo opravdu něco velkého a nového.¹⁵⁸ Obsahem té písně je hymnus na Krista, na jeho vykupitelskou oběť za všechny lidi. *"Ze všech kmenů, jazyků, národů a ras..."*¹⁵⁹ Literáti budou tuto píseň zpívat na zemi, v protikladu k *nové písní* ve Zjevení (5,9), která bude znít v nebi od všech vykoupených.

V souvislosti s tímto žalmem bývá také zmiňován komentář sv. Augustina, který si všímá odkazu na chór, bubny a citary a rozvádí svou představu ideálního chóru. Pro něho je chór soubor zpěváků, kteří zpívají společně, a proto musí zpívat shodně. I jediný falešný hlas v chóru totiž zraňuje posluchače a uvádí do zmatku sám chór.¹⁶⁰ Celý výjev jakoby ilustroval Augustinova přiléhavá slova svou akcentací a přidělením ústřední role zpěvákům onoho chorálu a jeho výzva k jednotě, získává další rozměr ideovým propojením se spodním námětem, kde je opět akcentováno téma svornosti na příkladě lámání prutů. Toto ideové propojení obou výjevů nachází svůj obrazově formální výraz v postavě stojícího bojovníka lámajícího šípů dolní scény, který hledí k hořejšímu obrazu a vizuálně tak oba výjevy spojuje.

Iluminované folio – 101v, dolní výjev [43]. Váže se k prvnímu verši ze žalmu 133, 1 – **„EY JAK DOBŘE Y VTESSENE GEST PŘEBYWATI BRATŘI W GEDNOTE.“**

Výjev lámání šípů má svůj předobraz v legendě Sarmatů.¹⁶¹ V obrozenecké literatuře¹⁶² byl ztotožněn s legendickým příběhem o Svatoplukovi lámajícím pruty před svými syny. Lubomír Konečný však poukázal na to, *„že se jednalo o historiku zprostředkovanou Plútarchem, jejíž znalost v Čechách 16. století dokládá i jedno z exemplů Vavřince Rvačovského“*,¹⁶³ kde umírající otec Sikulus (král Sukulský) vybízí svých 80 synů, aby

¹⁵⁷ Tento žalm býval iluminován velmi často již ve středověku. Za upozornění děkuji PhDr. Haně J. Hlaváčkové (vedoucí této práce).

¹⁵⁸ SCHEUCH 1989, 40.

¹⁵⁹ Zj 5 (8-10).

¹⁶⁰ Komentář JPIL, <http://www.christnet.cz/magazin/clanek.asp?clanek=720>, vyhledáno 18.6.2011.

¹⁶¹ Ve stepy mezi Donem a Kubání a v podhůřích Kavkazu byla sídla národa Bulharů. Vládl jim nejvyšší Kan Kubrat, současnými historiky ztotožňován se Sámou. Žil v letech 605-665. Před svou smrtí nechal Kan Kubrat svolat své syny a přikázal jim vytáhnout svazek šípů a každý z nich jej měl přelomit na půl. Dokonce ani nejstarší ze synů, silák Bat-Bojan tento úkol nemohl splnit. Stařík se usmál a vybíral z toulce po jedné střele a začal je lámat svých již zkřehlých rukách. A potom svým synům sdělil: „Vy mí synové jste jako střely v mém toulci. Dokud jste pospolu, jste silní, a silný je i náš národ. Držte se pospolu, aby vás nikdo nerozlámal, jako tyto střely.“

¹⁶² Václav TILLE: Povídky o smrti Svatoplukově, Český časopis historický, 1889, 177-179.

¹⁶³ Lubomír KONEČNÝ: Mezi obrazem a textem, in: Miscellanea z historie emblematicky, Praha 2004, 4.

zlámaly připravené metly.¹⁶⁴ Ačkoli Rvačovského moralistní spisek vyšel až roku 1577, Lubomír Konečný evidentně předpokládá obecnější znalost tohoto námětu, což možná souvisí s tehdy poměrně rozšířenou četbou děl Plútarchových. V jeho historice se však lámou metly, zatímco Svatopluk láme pruty, a tak jediný Kan Kubrat láme šípy...

Poselství výjevu je zřejmé. Demonstruje význam důležitosti pospolitosti a soudržnosti. Tak se mnohokrát v historii a dokonce v různých kulturách použilo tohoto motivu, dle aktuální potřeby. V roce ukončení dlouhého zasedání Tridentského koncilu, totožného s datem dokončení graduálu, se tak v iluminaci zřejmě odráží konfesijní situace v českých zemích.¹⁶⁵

Iniciála č. **IV** – figurální. Do těla iniciály při iluminovaném incipitu *A-y anděl panne Marygi* na fol. 102r je vložena samotná postava se čtyřúhelníkem na krku, zřejmě prorok Izaiáš. Je autorem knihy Starého zákona, z níž tento incipit vychází. Zde je zpodoběn jako tzv. *homo quadratus*.¹⁶⁶

Iniciála č. **V** – figurální. Na f. 106v můžeme spatřit zobrazení starozákonního námětu **Rouna Gedeonova** při *Officiu o vtělení pana krysta* s iluminovaným incipitem *R-osu dayte shúry* [51]. Rosa na rounu byla považována za předobraz Panny Marie proniknuté Duchem svatým, jako symbol jejího panenství. Proto bylo Rouno Gedeonovo chápáno jako typologický předobraz Zvěstování Panně Marii. I v tomto případě se tedy jedná o citát, týkající se příchodu Krista na tento svět.¹⁶⁷ Tímto výjevem se v Litomyšlském graduálu končí přípravné období – *Tempore adventus*.

Iniciála č. **VI** - figurální. Vánoční okruh (*Tempore nativitatis*) se přirozeně počíná výjevem **Narození Páně**, umístěném na fol. 125r v iniciále *D-itie milé a diwné narodilo se nám*, které je zobrazeno adoračním typem¹⁶⁸, a vztahuje se ke svátku Narození Páně 25. Prosince [57].

Iniciála č. **VII** – figurální. Další tradiční námět **Křtu Krista** na fol. 133v při incipitu *A-y wizte yak po swém*, připomíná, že Jan Křtitel pokřtil Krista v Jordáně [60]. V latinsky psaných graduálech býval umístěn při incipitu *Ecce advenit* v souvislosti s Epifanií slavené jako závěr adventu 6. ledna. V česky psaných graduálech připadá až na neděli Křtu Páně, tedy až po 6. lednu.

¹⁶⁴ Petr VOIT: Knížka Zlatá Vavřince Leandra Rvačovského a její exempla, in: Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků VIII, 1991. 65-71 (71, č.: 9 "Naučení o svornosti").

¹⁶⁵ K tomu více příspěvek Martiny ŠÁROVCOVÉ: Svatopluk varující své tři syny před nesvorností jako obraz konfesijní situace v Čechách, přednesený na konferenci věnované Umění reformace v českých zemích (1380-1620), dne 18.2.2011. Zatím nepublikováno.

¹⁶⁶ Výraz „čtyřúhelník“ byl ve středověku používán pro označení morální zásadovosti. Člověk mravně zocelený býval nazýván *čtverhranem* – *homo quadratus*. Eco Umberto: Umění a krása ve středověké estetice, 1998, 58.

¹⁶⁷ Iz (45,8).

¹⁶⁸ Narození Páně adoračního typu je inspirováno především viděním sv. Brigity Švédské. První český překlad *Vidění svaté Brigity* pořídil již na přelomu 14. a 15. století Tomáš Štítiny ze Štítného.

Iniciála č. **VIII** – figurální. **Obrácení sv. Pavla** na fol. 136 při incipitu *W-im zagisté komu sem uwěřzil* se vztahuje ke svátku Obrácení sv. Pavla dne 25. ledna a bývá iluminován pouze v česky psaných graduálech, obvykle v samostatném rámu pod kolumnou,¹⁶⁹ zde je vložen přímo do těla iniciály [61].

Iniciála č. **IX** – ornamentální. Iluminace se nachází na fol. 137v při incipitu *P-rzyali sme Bože milosrdenství twé* a označuje svátek **Obětování Krista** (Hromnice) slavený 2. února a vyskytuje se opět pouze v česky psaných graduálech.

Iniciála č. **X** – figurální. **Kristus na kříži** na fol. 198r je namalovaný přímo do dřívku zlaté iniciály „T“ (*T-ernosti stály sau se*) [62].

Iniciála č. **XI** – figurální. Na fol. 205v následuje motiv **Zmrtvýchvstání Krista**, při incipitu *W-stal gsem z mrtvích* [66,67]. Již J. Vacková poukázala na klíčovou roli motivu Vzkříšení v malířství 16. století,¹⁷⁰ vážící se ke Slavnosti vzkříšení Krista na Boží hod velikonoční.¹⁷¹ Z toho vyplývá důraz kladený na iluminování tohoto tématu, jež bylo v tehdejších rukopisech zpravidla nejzdobnější a nejvýpravnější. Tento fakt je dobře patrný i ve výzdobě Litomyšlského graduálu. Postava Krista v bílé bederní roušce, s purpurovým pláštěm kolem hrudi a s korouhví vzkříšení v ruce, zahalena v mandorle mlžného oparu odrážejícího se od zlatého pozadí, vystupuje s žehnajícím gestem ze sarkofágu.

Iniciála č. **XII** – figurální. Pravidelně byl iluminován incipit *M-užii Galileysstii* s výjevem **Nanebevstoupení Krista** na fol. 223r, které bylo slaveno čtyřicátý den po svátku Zmrtvýchvstání [70].

Iniciála č. **XIII** – figurální. Padesátý den po Velikonocích se odehrálo v Jeruzalémě **Seslání Ducha svatého**. Tento výjev je vymalován na fol. 227v při incipitu *D-uch páně naplnil* [76]. Střed kompozice tvoří Panna Marie obklopena stojícími apoštoly. Nad Mariinou hlavou se na zlatém pozadí zjevuje akcentovaná holubice Ducha svatého a na hlavách apoštolů se objevují drobné plamínky, jež značí Ducha svatého.

Iniciála č. **XIV** – figurální. V neděli po Seslání Ducha sv. je slaven svátek **Nejsvětější Trojice**. Na fol. 234r, při incipitu *Požehnaná bud' swatá...* je vyobrazený rozšířený typ tzv. Žaltářové Trojice, kdy Syn trůní po pravici Otce a mezi nimi se vznáší holubice Ducha svatého [78, 79].¹⁷²

¹⁶⁹ KRATOCHVÍLOVÁ 2003, 16.

¹⁷⁰ VACKOVÁ 1968b, 386.

¹⁷¹ Svátek se slaví první neděli po prvním jarním úplňku, mezi 22. březnem a 25. dubnem.

¹⁷² Toto vyobrazení se opírá o texty Žalmů: „*Ty jsi můj syn a já jsem tě dnes zplodil...*“ (2,7) a „*Zasedni po mé pravici...*“ (110,1).

Iniciála č. **XV** – figurální. Na fol. 240r incipit *N-akrmil gest ge* uvozuje **svátek Těla a Krve Páně**, který je oslavou Krista v nejsvětější svátosti oltářní. Eucharistické téma vychází z Kristových slov pronesených při Poslední večeři, a proto bývá pravidelně doprovázen právě námětem Poslední večeře [81].

Druhou, nejbohatěji iluminovanou částí býval oddíl *tempore de sanctis*, řídící se posloupností církevního roku (zde psáno *proprium sanctorum*), což se opět potvrzuje i v Litomyšlském graduálu. V tomto oddílu nalezneme sedm figurálních, dvě ornamentální iniciály a jeden výjev pod kolumnou. V českých graduálech se tento oddíl začínal svátkem Narození Jana Křtitele dne 24. června.¹⁷³

Iniciála č. **XVI** – figurální. I v Litomyšlském graduálu se na tomto místě, na fol. 245v, nalézá zobrazení **Krista a sv. Jana Křtitele** při incipitu *Z života matky mé* [90]. V jednoduše řešené iniciále vidíme pouze naproti spolu stojící postavy Krista a sv. Jana Křtitele.

Iniciála č. **XVII** – figurální. Ke **svátku sv. Petra a Pavla** (29. června) se vztahuje iluminace na fol. 247r při incipitu *K-dyž przediwně swatý*, zobrazujícího pouze postavu sv. Petra.

Zda se v kodexu nacházela i iluminace, která byla základním identifikačním znakem výzdoby utrakvistických graduálů doprovázející incipit officia ke **svátku mistra Jana Husa** (6. července), můžeme bohužel pouze spekulovat. V příslušných místech byla vyřiznuta čtyři folia a zbylý text začerněn. Takovýto cenzurní počín by ale skutečně mohl hovořit pro existenci iluminace tohoto námětu. Ikonografie tohoto svátku slaveného utrakvistickou církví již od sklonku 15. století se soustředila na zobrazení Husovy mučednické smrti upálením.¹⁷⁴

Iniciála č. **XVIII** – ornamentální. Svátek Máří Magdaleny slavený 22. července na fol. 252v je opatřen pouze ornamentální iniciálou *R-adugme se wěrnii wsichnii*.¹⁷⁵

Iniciála č. **XIX** – figurální. Na fol. 256v se nalézá výjev **Proměnění Krista**, odvozený ze stejnojmenného svátku připadajícího na 6. srpna, při němž je učedníkům (Petr, Jakub a Jan) zjeveno Kristovo božství [94]. Ze žehnajícího Krista vznášejícího se na oblaku a oblečeného

¹⁷³ V latinských graduálech tento oddíl začínal dobou adventní.

¹⁷⁴ Známe však jednu výjimku ve Velkém litoměřickém graduálu (SOkA v Litoměřicích se sídlem v Lovosicích, IV C 1, f. 254r), kde je zobrazena Disputace Mistra Jana na Kostnickém koncilu. Hus byl utrakvisty chápán a uctíván jako svatý mučedník či prvomučedník a světec. M. Bartlová zdůraznila obnovené znaky kněžství mistra Jana Husa v souvislosti s jeho oslavou jako mučedníka. Hus byl rovněž přirovnáván k prvomučedníkovi Vavřinci na základě smrti „upečením”. KRATOCHVÍLOVÁ 2003. V pozn. 45.

¹⁷⁵ Základní text introitu „*Radugme se wssichni*“ se používal v oddílu Proprium sanctorum i pro introity některých dalších svátků. Jednotlivé svátky se pak identifikovaly na základě rubriky, interpolací textu zmiňujícího určitého světece anebo dle iluminace. KRATOCHVÍLOVÁ 2003, pozn. 19.

do bílého zářivého himationu vyzařuje světlo. Po stranách se také v oblacích objevují Mojžíš a Eliáš. Tento incipit (*K-dyž pan Kristus*) byl předmětem iluminování pouze výjimečně.¹⁷⁶

Iniciála č. **XX** – figurální. Naopak velice často býval iluminován incipit při *Officiu o na nebe wzetí panny Marie R-adugme se wssickni*, k němuž se váže výjev **Nanebevzetí Panny Marie** na fol. 261v [96]. Dne 15. srpna se tak připomíná, že tělo Panny Marie bylo na konci jejího pozemského života vzato na nebe.

Iniciála č. **XXI** – figurální. Do těla iniciály je umístěn starozákonní výjev **Jákobův žebřík** (Jákob jako zakladatel oltáře) a prostor pod kolumnou je vyplněn typickou scénou posvícení vážící se ke svátku **Posvěcení chrámu** (*O S. Mataussi yako o Aposstolich... O Poswieczenii Chrámu*) *Když Jacob usnul* [98,99]. Tradiční motiv chrámu s vysunutým praporcem je dostatečně známý i ze středověkého ikonografického repertoáru a v jistém smyslu patří dokonce k symbolům „Civitas dei“. Počátek posvícení býval oznamován vyvěšením praporce z věže kostela.¹⁷⁷ Totožné spojení těchto výjevů nalezneme také v o deset let mladším Mladoboleslavském graduálu Jana Kantora Starého (1571-72).

Iniciála č. **XXII** – figurální. Při **svátku archanděla Michaela** (29. září) je na fol. 270r zpodoběn archanděl Michael bojující s ďáblem, incipitem *C-hvaltež pana Boha wssickni Anděle* [104].

Iniciála č. **XXIII** – ornamentální. Na fol. 273r při incipitu *R-adugme se wssickni oby to bylo wzdycy w Bohu*.

Iniciála č. **XXIV** – ornamentální. Na fol. 276r při incipitu *Z-dráwa Marya Panno čistá*.

V porovnání s vrstvou pozdně gotických graduálů, došlo k omezení rozsahu iluminovaných incipitů v části *commune sanctorum* uspořádané dle určitého typu světců. Pro jednotlivé typy světců – apoštoly, mučedníky, vyznavače, biskupy, panny a mučednice – se vyhranila ikonografie jejich zástupce. Většinou však pouze při incipitu oslavující apoštoly, jako je tomu i v Litomyšlském graduálu. Tento oddíl tak obsahuje pouze jednu figurální a jednu ornamentální iluminaci.

Iniciála č. **XXV** – figurální. Do těla iniciály *M-nieť gsau gistě* při *Officiu O Aposstoliich* jsou na fol. 282v vymalována apoštolská knížata **Sv. Petr a Pavel** se svými atributy (klíče a meč) [101].

¹⁷⁶ Například v Mladoboleslavském graduálu Jana Kantora, Okresní muzeum v Mladé Boleslavi, sign. 2/70a, datace 1571-72, fol. 441v anebo v Třebenickém graduálu, Městský úřad Třebenice, bez sign., datace 1574-83, fol. 228r.

¹⁷⁷ Ve svém příspěvku o vývoji funkce bordurových výzdob v českých středověkých kancionálech se různými interpretačním rovinám, mimo jiné i motivu Posvícení při svátku Posvěcení chrámu, věnoval Viktor Kubík. KUBÍK 2004, 315.

Iniciála č. **XXVI** – ornamentální. Na f. 307r vztahující se k Officiu za žiwe y za mrtwee při incipitu *M-rtwých pamatka gest.*

V sekvencionári bývají zpravidla iluminovány incipity sekvencí ke všem významnějším svátkům liturgického roku.

Iniciála č. **XXVII** – figurální. V Litomyšlském graduálu je jako první z oddílu sekvencionáře iluminována adventní sekvence s incipitem *P-oslal Bůh anděla k pa/n/ně* (fol. 309r). V těle iniciály je podaný tradiční námět **Zvěstování Panně Marii**.¹⁷⁸

Iniciála č. **XXVIII** – figurální. Druhý iluminovaný incipit z tohoto oddílu nalézáme u sekvence k Božímú hodu vánočnímu při incipitu *G-yž nynii wsickni spolu* (fol. 320r). **Kristus** je zde zobrazen **jako vítěz nad smrtí a hříchem [103]**. Postava dítěte Ježíše, coby malého baculatého chlapce s vlajícím karmínovým pláštěm a s kučeravými vlasy, šlape na draka a skelet, do jehož krku zabodává korouhev vzkříšení. Tento motiv se k nám rozšířil na počátku 16. století se silicím vlivem německé reformace.

Iniciála č. **XXIX** – figurální. Dalším bodem ikonografického programu iluminovaných incipitů rozsáhlého oddílu sekvencionáře je na fol. 344v motiv **vítězného Beránka** s korouhví vzkříšení **[105]**, symbolizující Kristovo zmrtvýchvstání na úvod *Proz na Weliku noc* při incipitu *N-už welikonocznii chwálu krzesťané dayte panu.*

Novinkou ikonografických programů renesančních graduálů byla iluminace doprovázející incipit zpěvu Patrem.¹⁷⁹

Iniciála č. **XXX** – figurální. Na fol. 444r nachází iniciála s **Žehnajícím Bohem Otcem** při incipitu *O-tce wssemohucyho [106]*.

Poslední oddíl obsahující duchovní písně (*Cancionale*) není iluminován.

4.1.3 Shrnutí ikonografického programu iluminovaných incipitů

Přehled výjevů vložených do těl iniciál iluminovaných incipitů Litomyšlského graduálu přináší několik zajímavých zjištění. V porovnání s některými dalšími graduály, vzniklými přibližně ve stejném časovém období, nebo u nichž na základě literatury předpokládáme

¹⁷⁸ Viz iluminace na foliu 101r.

¹⁷⁹ Někdy označované jako Credo, což je incipit latinského textu, začínajícího slovy Credo in unum deo (akt vyznání křesťanské víry).

podíl Ornysovy dílny,¹⁸⁰ jsou patrné určité odchylky, které ovšem probíhají i mezi těmito graduály navzájem. Je proto poměrně obtížné postihnout a vysvětlit tyto odlišnosti či naopak shody jejich ikonografických programů. Zaměřuji se proto nejprve na incipity, které nesou odlišný ikonografický námět oproti většině srovnávaných graduálů. Součástí zhodnocení je zároveň i potvrzení obecných tendencí ve vývoji iluminovaných incipitů.

Jsem si vědoma toho, že interpretace nabízené komparace je bohužel oslabena tím, že pracuje s neintaktně dochovaným materiálem. Srovnávané graduály byly postiženy více či méně četnými cenzurními zásahy. Navíc bylo pro jejich celkovou výzdobu převážně použito, na rozdíl od Litomyšlského graduálu, metody typologického paralelismu.

Při komparaci jednotlivých iluminovaných incipitů jsem vycházela z vlastního průzkumu, diplomové práce M. Kratochvílové (Šárovcové) a jejích dalších studií.

Ikonografický program iluminovaných incipitů Litomyšlského graduálu se odchyluje od většiny srovnávaného materiálu již úvodní iluminovanou iniciálou na začátku prvního oddílu (*Kyriale*). Na tomto místě bývá pravidelně zpodobován David klečící před Kristem trpítelem.¹⁸¹ V Litomyšlském graduálu však tento výjev nenalezneme, neboť je nahrazen ikonografickým námětem Boha rozdávajícího andělům polnice. Polnice má význam především eschatologický, ohlašuje Boží soud na konci času. Na výjevu vidíme pět andělů s pěti polnicemi a jednoho anděla s kadidelnicí.¹⁸² Tento anděl zde vystupuje ve dvojí funkci, neboť nejdříve předkládá modlitby pozemské a nebeské obce Bohu, potom ale uskutečňuje božské plány, rozhodnutí a soudy na zemi. Svržení kadidelnice s ohněm na zem je obrazem vylití Božího hněvu. Oheň má očistit zem před příchodem Krista a také potrestat zlo, čímž je ještě více akcentován eschatologický význam motivu.¹⁸³

O ikonografii samotného oddílu *Graduale* můžeme konstatovat, že se přidrží zřejmě již poměrně ustálené osnovy ikonografických námětů jak v části temporální, až na poměrně

¹⁸⁰ Jedná se především o tyto graduály: Žlutický kancionál, sign. TR I 27, 1558-1565, PMP (správce); Klatovský graduál, sign. CS KL 1, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech, 1560; Lounský graduál Jana Táborského, sign. I G 9, fond AM Loun, Státní okresní archiv Louny, 1561-63; Staroměstský graduál, sign. XVII. A. 40, 1561-1567, NK ČR; Malostranský graduál (I. díl), sign. XVII. A. 3, 1569-1572; NK ČR, Mladoboleslavský graduál Jana Kantora, Okresní muzeum v Mladé Boleslavi, sign. 2/70a, datace 1571-72; Třebenický graduál, Městský úřad Třebenice, bez sign., datace 1574-83; Chrudimský graduál, sign. 12579, 1570, Regionální muzeum v Chrudimi; f. 2r.

¹⁸¹ Námět klečícího Davida před Kristem trpítelem se např. objevuje: Žlutický graduál; Graduál Teplického literátského bratrstva; Lounský graduál Jana Táborského; Staroměstský graduál; Malostranský graduál (I. díl); Chrudimský graduál.

¹⁸² Viz iniciála č. I. K omezení počtu andělů došlo při kopírování grafické předlohy do iluminace. Sedmý anděl na předloze poněkud narušoval kompozici. Jestli jen tento důvod vedl ke snížení počtu andělů, těžko odhadovat.

¹⁸³ Zda-li odkazuje na požáry, kterými byla Litomyšl postižena v letech 1546 a 1560, při nichž shořely veškeré liturgické knihy v městském kostele, je otázkou. Musíme si ale uvědomit, že takové katastrofy postihovaly tehdejší města poměrně často. U prvních čtyř troubení se hovoří v minulém čase a týkají se především neživé přírody, i když nesou důsledky pro živočichy a lidi. Obrazu v iniciále ale chybí právě ona pozemská sféra, která jinak bývá součástí těchto výjevů.

výjimečně zobrazovaný námět Proměnění Krista¹⁸⁴, tak sanktorální, i s omezením rozsahu iluminovaných incipitů v části *commune sanctorum*.

Reformací podnětené zesílení eschatologického vědomí kladlo důraz především na motiv Vzkříšení, což se projevilo i v Litomyšlském graduálu, jehož nejzdobnější iluminovaná iniciála nese ve svém těle námět Zmrtvýchvstání Krista. Jak už bylo výše zmíněno výrazný eschatologický význam má i úvodní iluminace graduálu.

Zajímavý je i prostor, kterého se dostalo motivu Zvěstování Panně Marii, který je tedy v graduálu obsažen dvakrát, a to nejprve na půlstránkovém výjevu před oddílem *Graduale* a potom vloženém v poli iniciály v oddílu sekvencionáře, kde se ovšem vyskytuje zcela pravidelně.¹⁸⁵ Nalezneme zde také nový ikonografický námět Krista jako vítěze nad smrtí a hříchem¹⁸⁶, který je M. Šárovou kladen do souvislosti s předlohou alegorického námětu Zákona a milosti. Při pravé straně kompozice je vyobrazen zmrtvýchvstalý Kristus šlapající na draka a skelet, což odráží jeho triumfální vítězství nad hříchem a smrtí.¹⁸⁷ Rovněž poslední motiv oddílu sekvencionáře - vítězný Beránek je pravidelně přítomen výzdobě renesančních graduálů.

¹⁸⁴ Viz iniciála č. XIX.

¹⁸⁵ Např. v Lounském graduálu Jana Táborského f. 274r, iniciála P – an *Bůh wssemohucy z welike milosti poslal posla*; Český litoměřický graduál (1542-44) f. 306r, iniciála *P-oslal Buoh Anděla k panně*; Staroměstský graduál f. 307r, iniciála *P-an Buoh wssemohucy z welike milosti*; II. díl Křížovnického graduálu f. 1r, iniciála *P-oslal bůh anděla k pa/n/ie*; Teplický graduál f. 191r, iniciála *P-an Bůh wssemohucy z welike milosti*, Třebenický graduál f. 283r, iniciála *P-oslal Bůh anděla k panně*; KRATOCHVÍLOVÁ 2005, v pozn. 95.

¹⁸⁶ Téměř totožné ztvárnění tohoto námětu nalezneme v Lounském graduálu Jana Táborského na f. 294r, iniciála *G-yž nynii wsichni spolu děkugme pánu Bohu*; Staroměstský graduál f. N XIVr, iniciála *G-yž nynii wsichni spolu děkugme*; Teplický graduál f. 199r, iniciála *G-yž nynii wsichni spolu děkugme pánu bohu*.

¹⁸⁷ KRATOCHVÍLOVÁ 2005, 454.

4.2 Ikonografický rozbor bordurové výzdoby

4.2.1 Úvod

Na foliích, nesoucích iluminované iniciály, nalézáme poměrně neobvyklý soubor doprovodné bordurové výzdoby. Na rozdíl od většiny v té době vznikajících utrakvistických graduálů zde není použita metoda typologického paralelismu, kdy jsou v postranních rámcích a prostorách pod kolumnou vysvětlovány scény Nového zákona předobrazy ze Zákona starého. Místo ní jsou iluminované iniciály, ať už figurální či ornamentální, v okrajových bordurách doprovázeny dekorem převážně na způsob kandelábru uspořádaných motivů zavíjeného a pobíjeného ornamentu v kombinaci s prvky grotesky. Na několika foliích nalezneme i akant. Tak se dostáváme k otázce jak a zda vůbec lze v nějaké významové rovině spojit tyto na první pohled dosti nesourodé části malířské výzdoby? Nabízí se možnost, že motivy v bordurách odkazují na předchozí či následující části textu, nebo představují jakousi antitezi k hlavnímu výjevu. Mohou také zvláštním způsobem poselství hlavního výjevu rozvíjet a vlastně jej nepřímou ilustrací, aniž by je pojil přímý vztah k textu.¹⁸⁸ Tento poslední způsob „komunikace“ jednotlivých částí malířské výzdoby je interpretačně nejsložitější.

Jsem toho názoru, že v Litomyšlském graduálu se v systému bordurové výzdoby pravděpodobně objevují všechny zmíněné významové roviny. Jejich dešifrace je ale navíc ztížena značným množstvím motivů, které sice původně zřejmě také nesly jistou obsahovou výpověď, nyní však slouží jako pouhý dekor.¹⁸⁹ Vzájemné rozlišení těchto prvků je problematické. Přesná definice významových vztahů je nejistá a mnohdy téměř neuchopitelná. Netroufám si proto tvrdit, že můj zde předkládaný výklad a vůbec volba motivů, u nichž předpokládám jisté významové poselství, je úplný a ten jediný možný. Rovněž přiznávám, že některé prvky a náměty bordurové výzdoby mi nebyly vždy srozumitelné pro komplikovanost svého obsahově symbolického poselství.

V našem prostředí doposud nejucelenější výklad různých významových rovin malířské výzdoby podal Josef Krása ve své studii o václavských rukopisech.¹⁹⁰ Krása navázal na vídeňského historika umění Julia von Schlossera, který pomocí dobové literatury zcela nově

¹⁸⁸ KUBÍK 2004, 305.

¹⁸⁹ „Obsahová složka bordurové výzdoby bývá označována za vizuální hluk, který je asi záměrně obsahově nepřilíš důmyslným protipólem hlavních reprezentativních výjevů.“ Ibidem, 307.

¹⁹⁰ Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV., Praha 1974.

osvětlil symbolickou hodnotu znaků vyskytujících se v drobných zmiňovaných rukopisů.¹⁹¹ V poslední době se významovým posunem programu výzdoby rukopisů zabýval příspěvek Viktora Kubíka z roku 2004.¹⁹² Nedávná studie Pavla Brodského nabízí shrnující pohled a obecnější výklad symboliky určitých typů a skupin drobetických motivů ve středověkých rukopisech.¹⁹³

V bordurách jednotlivých iluminovaných folií nalezneme také řadu měšťanských a cechovních znaků, jejichž význam s ikonografií ostatní výzdoby většinou nesouvisí. Přesto jejich četnost a podoba významně promlouvá do celkového vzhledu výzdoby graduálu. Proto se domnívám, že jejich zařazení do následující kapitoly, jejímž primárním úkolem je provedení deskripce všech možných aspektů bordurové výzdoby, je relevantní.

Rozvrh bordurové výzdoby je prostý, odehrávající se při vnějším okraji listu, po jeho delší straně souběžně se sloupcem textu, jehož výšku ovšem ne vždy kopíruje. Až na několik folií, kde se setkáváme s motivem akantového listu, jsou jednotlivé dekorativní prvky a motivy seřazeny do útvaru kandelábru.

4.2.2. Přehled bordurové výzdoby

Bordura č. I – fol. 2r (v iniciále Bůh Otec rozdávající andělům polnice)

Do schématu bordurové výzdoby na vnějším okraji stránky jsou vsazena portrétní poprsí v rolverkových kartuších [25,26]. Již Antonín Rybička vyslovil názor, že se jedná o podobizny **Ferdinanda I.** a jeho ženy **Anny Jagellonské.**¹⁹⁴ Významem důležitější portrét krále, na jehož hlavě vidíme Svatováclavskou korunu, je umístěn nahoře. Možným důvodem proč nalézáme na prvním iluminovaném foliu panovnické portréty je vyjádření díky za pomoc, které se městu dostalo po ničivých pohromách. Král Ferdinand I. prominul Litomyšli na tři roky posudné – výnosnou daň z piva – a pak toto moratorium prodloužil ještě o další dva roky.

¹⁹¹ Schlosser vyložil emblémy dvorských rukopisů jako alegorii, vyrůstající beze zbytku z kurtoazní literatury. Takovýto polysémantický výklad uměleckého díla byl ve středověku kodifikován především několikvrstevným čtením bible (doslovném čili historickém, tropologickém neboli v přeneseném smyslu mravním, alegorickém, jenž se dotýkal církve a anagogickém). Ibidem 57.

¹⁹² KUBÍK 2004, 305-327.

¹⁹³ BRODSKÝ 2009, 279-286.

¹⁹⁴ RYBIČKA 1881, 59-63. Vznik Litomyšlského graduálu spadá do samého sklonku Ferdinandovy vlády, neboť roku 1564 umírá.

Pod kolumnou je **znak řeznického cechu** [27],¹⁹⁵ nad ním páska bez nápisu. Jeho umístění na prvním iluminovaném foliu můžeme odvést od práva nástupu členů tohoto cechu v čele všech řemesel, kdy od středověku kráčeli řezniční mistři a tovaryši v čele průvodu naproti králi a za nimi pak všechna ostatní řemesla.¹⁹⁶

Bordura č. **II – fol. 26r** (ornamentální iniciála)

Dějová linie námětů inspirovaných Apokalypsou pokračuje u Velikonočního Kyrie v bordurové výzdobě fol. 26r motivem **kobylky s ocasem škorpióna**¹⁹⁷, která je připomínkou události po zaznění 5. Polnice [114]. Zajímavé může být srovnání s výjevem v těle první iniciály, která zobrazuje Boha rozdávajícího andělům polnice (viz iniciála č. I). Na výjevu je totiž přítomno právě pět andělů přijímajících pět polnic, kterých bylo celkem sedm. Po zatroubení páté polnice „z dýmu se vyrojily kobylky na zem; byla jim dána moc, jakou mají pozemští škorpióni. Dostaly rozkaz neškodit trávě na zemi ani žádné zeleni ani stromovi, jenom lidem, kteří nejsou označeni Boží pečeti na čele.“¹⁹⁸

Dole pod kolumnou prázdný znak i páska.

Bordura č. **III – fol. 64r** (v iniciále Klanění 24 apokalyptických starců)

Na vrcholu bordurové výzdoby, tedy ve stejné výši jako iluminace v iniciále je **Kristus na Kříži** ve tvaru T [32]. Nejde o bolestného Krista v pravém slova smyslu (neprezentuje rány), ale odkaz na jeho prodělané utrpení je tu implicitně vyjádřen přítomností arma christi včetně dekorativně stylizovaného kříže, který je formální součástí ornamentálního systému bordury. Motiv tak upomíná na Kristovu mučednickou smrt a jeho živoucí postoj zároveň na její přemožení. Vykupitelskou smrtí je přislíbena možnost účasti na věčném životě. Tento ambivalentní motiv odkazující na milost vykoupení, ale i na fatalitu hříchu nabývá na intenzitě v akordu s hlavní iluminací Beránka rozlamujícího pečeti a odkazujícího tak na blížící se Poslední soud.

¹⁹⁵ V červeném znaku bílý dvouocasý korunovaný lev se sekýrou v předních tlapách.

¹⁹⁶ Dle legendy udělil staroměstským řezníkům král Jan Lucemburský tento znak poté, co řezníci vyrubali jednu ze staroměstských bran a pustili do ní královo vojsko (rok 1310), které před tím město, do té doby obsazené příznivci Jindřicha Koruntanského, obléhalo. O této události nicméně neexistují zmínky ani v narativních, ani diplomatických pramenech 14. století. Pověst vhodně vysvětluje první místo řezníků v průvodech staroměstských řemeslníků. Vznik legendy lze ovšem „připsat spíše období pohusitských Čech, kdy za předchozí doby mocensko-politické emancipace městských komunit pochopitelně stouply i ambice v nich působících cechovních organizací“. Viz Jakub HRDLIČKA / Vladimír HRUBÝ / Jaroslav JÁSEK: Pět století řemeslné symboliky ve sbírce pečetidel a razítek Archivu hlavního města Prahy (komentovaný kat.), Praha 1999, 68.

¹⁹⁷ Zj (9,7-12). Ty kobylky vypadaly jako vyzbrojená válečná jízda; na hlavách měly něco jako zlaté věnce, tvář měly jako lidé, hřívu jako vlasy žen, ale zuby měly jako lvi. Měly jakoby železné pancíře a jejich křídla hřmotila, jako když množství spřežení se řítí do boje. A měly ocase jako škorpióni a v nich žihadla, aby jimi trýznily lidi po pět měsíců. Nad sebou měly krále, anděla propasti, hebrejským jménem Abaddon – to znamená Hubitel.

¹⁹⁸ Zj 9 (3-5).

Dole pod kolumnou je vymalovaný **znak soukeníků a postříhačů**.¹⁹⁹ Na modré půdě černé postříhačské nůžky²⁰⁰ hroty dolů obrácenými a soukenická štětka²⁰¹ a dvě zlaté soukenické skobky. Páska nad znakem bez nápisu [33].

Bordura č. **IV – fol. 102r** (v iniciále prorok Izaiáš)

V bordurách několika iluminovaných folií graduálu se objevuje nejběžnější výzdobný prvek rostlinného původu – **akantový list** [46]. Bordurové výzdobě dominoval po celý středověk a z používání nevyšel ani v objednávkách, kde byl rozvrh malířské složky koncipován na základě typologického paralelismu do dělených rámců obklopujících kolumnu textu. I v těchto případech stále figuruje coby doprovodný výzdobný element. Akant je nositelem symbolického poselství, jehož původně funerální význam se postupně změnil v symbol a triumfu.²⁰²

Dole pod kolumnou jsou vedle sebe umístěny tři znaky s prázdnými nápisovými páskami. Ve štítech jsou různé merky. V prostředním jsou namalovány atributy, které se nalézaly již na předchozím znaku. Protože zde však nevidíme postříhačské nůžky, je možné tento znak pravděpodobně přiřadit k soukenickému cechu [47].

Bordura č. **V – fol. 106v** (v iniciále Rouno Gedeonovo)

Tak jako v borduře prvního iluminovaného folia vidíme i zde v kartuších portréty, zobrazující, podle mého názoru, opět královský pár [48,50]; zde jsou však alegoricky pojaty a představují panovníka a jeho manželku jako antická božstva, jejichž symbolický význam odráží boží původ vládce i božskou podstatu jeho každodenních skutků, jimiž přispívají k dosažení očekávané harmonie řádu pozemského světa.²⁰³ „V ideálním obraze křesťanského panovníka se snoubily všechny křesťanské ctnosti, mezi nimiž zaujímala rozhodující místo *clementia*“.²⁰⁴ Tato demonstrace křesťanských ctností středověkého rytíře a mýtických skutků bájných hrdinů se promítla např. do dramaturgie slavnostního příjezdu císaře Ferdinanda I. do Prahy 8. listopadu roku 1558, kterou sestavil jeho syn arcivévoda

¹⁹⁹J. Štěpánek se domnívá, že se jedná o znak postříhačů. ŠTĚPÁNEK 1887, 16. Vzhledem k tomu, že jsou ve štítu kromě dominantních postříhačských nůžek také další atributy, které se ovšem pojí se soukenickým řemeslem, je těžké znak rozlišit. Spíše z toho můžeme vyvozovat, že obě řemesla byla v té době sloučená.

²⁰⁰ Sloužily k zarovnání nestejně dlouhého vlasu na povrchu tkaniny. Hlavní náplní práce postříhačů bylo zušlechťování sukna. K práci používali postříhačské nůžky, které jsou hlavním symbolem řemesla. LENKA ZIMOVÁ: Cechovní sfragistika Hradce králové a Pardubic, (bakalářská práce na Filosofické fakultě na Masarykově Univerzitě v Brně), Brno 2008, 45.

²⁰¹ Neboli bodlákové štětí, což byl nástroj používaný k vyčesávání (plody bodláku upevněné na vidlici).

²⁰² Ve smyslu překonání smrti. Pavel Brodský v této bodlákovité, ostnaté koruně vidí aluzi na Kristovu trnovou korunu. BRODSKÝ 2009, 281.

²⁰³ Habsburští panovníci se s osudy bohů pohanského starověku a hrdiny křesťanského středověku ztotožňovali v symbolické komunikaci, když v divadelně pojatých alegorických scénách veřejně předváděli, že v jejich žilách teče nejvznešenější krev chrabrých rytířů, jimž příslušela vláda nad světem, který chtěli triumfálním způsobem ovládnout. BŮŽEK 2006, 45.

²⁰⁴ Clementia- obezřetnost, rozvážnost a mírnost (shovívavost). Ibidem 55.

Ferdinand.²⁰⁵ Zajímavé je, že Gedeon je v iniciále zpodoběn právě jako středověký rytíř – ve středověkém typu brnění, a nikoli v římské zbroji jako např. v Chrudimském graduálu,²⁰⁶ jeho tvář má navíc výrazně ušlechtilé rysy. Uprostřed bordury je v kartuši vymalována hlava bohyně Ceres, k níž se vztahuje postava pod ní, držící v levé ruce roh hojnosti a jablko.²⁰⁷

Pod kolumnou opět tři znaky. První zleva je značně odřený, po jeho stranách „**Mikuláš Wrána Bakalarz**“, jeden z pěti *starších* literátského bratrstva. Psával se také „*Adelfi z Litomyšle (Adelphus Litomysslius)*“²⁰⁸ a nad štítem vidíme právě monogram **AL**. Nahoře v nápisové pásce drobným písmem psaný latinský nápis.

Ve druhém znaku merka, v nápisovém štítku čteme rovněž jméno jednoho z pěti *starších* literátského bratrstva: „**Jakub Písař, jinak Havžvejk**“. Třetí znak s písmenem **M** je bez nápisu.

Na fol. **107r** pod kolumnou dva znaky. U levého čteme v nápisové pásce „**Jan Wrána 1573**“, do štítku nad ním vepsaný distichon:

„*Carminibus celebrate piis et dicite uota,
Qui colitis pura simplicitate Deum*“.

Na druhém znaku vidíme v červeném oválném poli zelenou větvíčku se třemi listy,²⁰⁹ bez nápisu.

Na foliu **122r** dole na konci textu je značka sestavená písmen **MWB**, pod ní čteme „**Matauss Waclaw Brezyna, impresor v Litomyšli**“. Značka s nápisem byla nepochybně přidělena později v 17. století, kdy Brezina vlastnil místní tiskárnu.²¹⁰

Bordura č. **VI – fol. 125v** (v iniciále narození Páně)

V borduře při narození Páně vidíme motiv **páva**, který symbolizuje Kristovu nesmrtelnost [53]. Nad ním jsou umístěny trofeje. Již v rukopisech pozdního středověku se poměrně často ve scénách tohoto námětu neklade narozený Kristus do jeslí, ale na kámen, který je zjevnou aluzí na oltářní menzu. Oltářní forma poukazuje na budoucí Spasitelovu oběť a je mu tak již od nejtělejšího dětství stálou připomínkou nevyhnutelné mučednické smrti. Nicméně divák může rozvíjet příběh dějin spásy skrze zobrazení páva stojícího hned vedle iluminace; ten

²⁰⁵ „*Obraz panovníka jako zbožného, ctnostného a statečného vládce se zrcadlil ve velkolepém divadelním přestavení devíti Múz, jímž vládl Apollón.*“ Ibidem.

²⁰⁶ Chrudimský graduál, sign. 12579, Regionální muzeum v Chrudimi, 1570, fol. 58r.

²⁰⁷ Římská bohyně úrody a plodnosti Ceres má ve vlasech vpleteny obilné klasy a vavřínový věnec. Za upozornění děkuji PhDr. Haně J. Hlaváčkové (vedoucí této práce).

²⁰⁸ Z Jirečkovy Rukověti se dozvídáme, že se narodil v Litomyšli, kde se i později usadil. Jireček o něm tvrdí, že byl přívržencem Jednoty bratrské. Více viz Josef JIREČEK: Rukověť k dějinám literatury české do konce XVIII. věku. 2. díl, Praha 1875, 332-333.

²⁰⁹ Ibidem 17.

²¹⁰ Ibidem.

odkazuje ke Kristovu zmrtvýchvstání a věčnému životu a říká, že tragikou Velkého pátku Velikonoční příběh nekončí, ale dále pokračuje a dává příslib vykoupení.

Nahoře nad kandelábrem je v jednoduchém červeném obdélném rámu znázorněn noční výjev Zvěstování pastýřům, časově následující po Narození [52].

Pod kolumnou **znak kožešnického řemesla [54]**.²¹¹ Štít je od pravé strany k levé diagonálně přetažený. V horní polovině vidíme bílou holubici v zobáčku držící zlatou větvičku. V dolní polovině jsou kožky hranostaje. Páska bez nápisu.

Bordura č. **VII – fol. 133v** (v iniciále Křest Krista)

V borduře akant.²¹² Pod kolumnou prázdný štít. V pásce nápis: „*Georgius Laches Nepomucenus, ciuis nouae urbis Pragensis, hoc opus, quo vulgo graduale vocat/ur, exarauit 1563.*“²¹³

Bordura č. **VIII – fol. 136r** (v iniciále Obrácení svatého Pavla)

V borduře akant.²¹⁴ Pod kolumnou opět prázdný štít a v nápisové pásce psáno: „*V praze na malé straně Adam vázal tento Gradual.*“

Bordura č. **IX – fol. 137v** (ornamentální iniciála)

V borduře akant.²¹⁵ Pod kolumnou prázdný štít i páska.

Bordura č. **X – fol. 98r** (v iniciále Ukřižovaný Kristus)

V borduře akant.²¹⁶ Pod kolumnou prázdný štít i páska.

Bordura č. **XI – fol. 205v** (v iniciále Zmrtvýchvstání Krista)

Nad spodním prázdným štítem sedí dva štítonoši (polopostavy) se dvěma štíty (lvími) [64]. Levý se přidržuje prostředku kandelábru a hledí na ženskou hlavu, zpoza níž trčí trsy ovoce. Uprostřed bordury vidíme **Vítězného Beránka** s korouhví Vzkříšení, který se významově váže přímo k hlavnímu výjevu v těle iniciály, kde je zobrazeno Zmrtvýchvstání Krista.²¹⁷ Nad Beránkem jsou pak umístěny **Tři Marie**, které dle Markova evangelia²¹⁸ přišly po sobotě k hrobu [62]. Byla to Marie Magdaléna doprovázena Marií Jakobovou a Salome (dle Lukáše, 24,10 místo Salome Jana). U *Matouše* se dočítáme, že po jejich příchodu k hrobu nastalo zemětřesení a **anděl Páně**, který měl roucho bílé jako sníh, odvalil kámen ze dveří

²¹¹ Ibidem.

²¹² Viz bordura č. 4.

²¹³ Jiřík Laches Nepomucký byl měšťanem Nového Města pražského. Matouš Ornys Starého Města a Adam knihař byl z Malé Strany.

²¹⁴ Viz bordura č. 4.

²¹⁵ Viz bordura č. 4.

²¹⁶ Viz bordura č. 4.

²¹⁷ Viz iniciála č. XI.

²¹⁸ Mk (16,1).

hrobu. Tento anděl sedí nahoře kandelábrové sestavy, napravo od něj je do ornamentu zakomponován roh hojnosti.

Dole, v prostoru pod kolumnou, je umístěn erb Jana Sedlčanského ze Sedlčan, jehož rodina byla v Litomyšli déle usedlá [65].²¹⁹ Umístění znaku na foliu nesoucí zásadní motiv Kristova Zmrtvýchvstání není, jak vysvítá z nápisové pásky, náhodné. V pásce čteme: „*Jan Sedlčanskýz Sedlčan, hejtman na litomyšli 1563*“. Zastávání vysokého zemského úřadu zřejmě napomohlo k umístění jeho erbu na toto významné folio.

Bordura č. **XII – fol. 223r** (v iniciále Nanebevstoupení)

Ve složitě utvářeném schématu této bordury vidíme několik prvků, jejichž vzájemná provázanost je poměrně komplikovaná. Nejvýraznějším motivem je doprostřed výšky kandelábru umístěná polofigura smrtky, kolem jejíž lebky, na které je viditelná prasklina, se vinou dva hadi. Jeden z nich se chystá kousnout do červeného ovocného plodu, pravděpodobně jablka, které spolu s ostatním ovocem visí v trsech zavěšeno okolo smrtky. Motiv symbolizující Vanitas, jakožto alegorie marnosti a dočasnosti pozemského života, je provázán s tématem prvotního hříchu, na který odkazuje nejen had, ale i ženská hlava se světlými vlasy a nahými rameny, tedy **Eva**. Hada, zde proto můžeme vnímat také jako svůdce, či pokušení. Možná v podobné rovině pokušení lze chápat i dvojici podivných bytostí vypadajících z poloviny jako mořské panny či ptáci - **sirény**, umístěnými ve spodní části bordury.²²⁰ Jejich černá barva koresponduje se smrtkou vymalovanou o něco výše.

Pod kolumnou znak **tkalcovského cechu** se dvěma přes sebe napříč položenými člunky s dušemi.²²¹

Bordura č. **XIII – fol. 227v** (v iniciále Seslání Ducha svatého)

V postranní borduře vyrůstá z proutěného koše **růže** [73]. Její rytmicky stáčené úponky se vinou po celé výšce folia. Růže je především mariánský symbol a váže se k Panně Marii, která tvoří střed kompozice Seslání Ducha svatého vložené do těla iniciály.²²²

Pod kolumnou **znak sladovníků**, nesoucí dvě limpy²²³ napříč položené, uprostřed se zlatou korunou [75].²²⁴

²¹⁹ O Janovi Sedlčanském více ŠTĚPÁNEK 1887, 17. V pozn. 14 podává popis jeho znaku: „štít vykrojený, na němž na modré půdě dole spatřujeme zelenou louku a na této bílou horu, z níž plameny šlehají, uprostřed helm zavřený a nad ním týž znak jako dole, avšak zmenšený, kolem všeho fafrnochy polo bílé a polo červené.“

²²⁰ Sirény jsou také původkyně smrti, neboť obývaly místa kolem mořského pobřeží, kde jejich vábivý zpěv přitahoval lodi do míst, kde se roztrhly o dno, a námořníci zemřeli.

²²¹ ŠTĚPÁNEK 1887, 17.

²²² Viz iniciála č. XIII.

²²³ Nástroj na obracení zrna při sušení.

²²⁴ ŠTĚPÁNEK 1887, 17.

Na fol. **233r** vidíme v levém dolním rohu štít, v němž je zlaté písmeno **G** a nad ním ještě jedno menší, také zlatá písmena **G** a **S**. Na pásce čteme „*Girzik, przłgmiłm Girek saukeniik.*“ Napravo vedle znaku je prázdný obdélný rám, pod nímž je „zavěšen“ emblém²²⁵ v oválné kartuši. Po vnitřním obvodě oválného pole s poškozenou malbou čteme majuskulní nápis: „*SPES ALTER VITAE.*“ (naděje na jiný život/jiného života) Pásky kolem štítu jsou prázdné. Na lehce setřené malbě uvnitř pole můžeme rozpoznat ohnutý klas a nad ním písmena P/L? a G. Jedná se o „zjednodušenou variantu“ emblému, kdy je výše zmíněný latinský text spojen s obrazem kostí, ležících u nohou stébla pšenice, ze které padají zrna. Tento emblém se nalézá v knize *Devises heroiques* Clauda Paradin, vydané v Lyonu u Jean de Tournes a Guillaume Gazeau v druhé rozšířené verzi v roce 1557 (poprvé tiskem roku 1551).²²⁶ Oproti prvnímu vydání C. Paradin navýšil počet emblémů ze 118 na 182 a také zdůraznil moralistní povahu díla, když každý emblém obohatil o stručný komentář vysvětlující jeho význam a použití, díky mnoha dalším vydáním a překladům se kniha stala velice vlivnou po celé Evropě.²²⁷ Krátký komentář druhého vydání vztahující se k popsanému emblému se dá volně přeložit takto: „*Tak jako semena kukuřice a dalších travin se do země zasadí a opět zazelenají, tak zemřelí budou znovu ve slávě vzkříšeni.*“

Bordura č. **XIV – fol. 234r.** (v iniciále Nejsvětější Trojice)

Bordura tohoto folia nese jednu z nejzvláštějších výzdob v celém graduálu [79]. Komunikace jednotlivých prvků mezi sebou navzájem či s výjevem v iniciále se vzpírá jakékoli definici a je těžko uchopitelnou. Nalezneme zde především velké množství ovocných plodů oproti jiným bordurám hojně doplněných zeleným lupením. Nad spodním štítem, v němž jsou dnes již špatně viditelné značky či merky, nalezneme zvláštní hlavu v modrém závoji, těžko rozlišit zda mužskou či ženskou, se zavřenýma očima. V horní polovině kandelábru je usazena dvojice polopostav satyrů s helmicemi na hlavách, držící v ruce závěsy s trsy ovoce. Satyr sedící napravo má v pravé ruce meč. Satyry je možno ztotožnit s divými muži. Ať tak či tak, jejich význam je negativní, přímo antitetický vůči postavám sedícím v hlavním výjevu, představujícím Nejsvětější trojici. Možná lze takto negativně chápat i ptáka sedícího na vrcholu bordury – jako antitezi holubice.

Pod kolumnou jsou znaky, ve kterých vidíme merky jednotlivých osob, jež identifikují nápisové pásky. Tak nad levým štítem přečteme jméno „*Pawel Wostrziss 1563*“, nad

²²⁵ Emblém vzniká spojením slova a obrazu, tento termín poprvé použil italský právník a literát Andrea Alciatus v titulu své knihy *Emblematum liber* vydanou roku 1531 v Augšpurku. Každý se skládá z krátkého výstižného nadpisu a obrázku, který ve spojení s nadpisem tvoří něco jako hádanku, který recipientovi emblému poskytuje klíč k významu „záhadného“ celku.

²²⁶ Čerpáno z digitální databáze Glasgow University – Glasgow University Emblem Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/>, vyhledáno 15. 7. 2011.

²²⁷ Rozsáhlou část této knihy převzal a roku 1561 vytiskl v Antverpách Christopher Plantin, než se počátkem 17. století vrátil do Francie. Ibidem.

prostředním „*Wacław starssi Hrziidel*“ a nad pravým znakem je uvedeno jméno „*Ssimon Jakubů*“.

Bordura č. **XV – fol. 240r** (v iniciále Poslední večeře)

Spodní polovině kandelábru, na komplikovaném, rozšiřujícím se podstavci se lvím maskaronem, dominuje ženská herma mající na hlavě dvojitou rozměrnou čelenku [85]. Nejedná se však o čelenku z ptačích brků, která je na grafické předloze použité pro tuto polopostavu a zpoza čelenky ještě navíc vyrůstají větvičky s plody. Celkově je herma na předloze i malbě v graduálu ověšena trsy ovocných plodů.

Směrem vzhůru pokračuje sestava s rohem hojnosti, hlavou s pérovou čelenkou umístěnou mezi dvě vázy. Nad hlavou vidíme zvláštní „ženskou postavu satyra“ s kozíma nohama a křídly, která je vsazena do zavíjeného ornamentu, na hlavě má posazený velký roh hojnosti.

Zatímco v hlavním výjevu, vloženého do těla iniciály, se odehrává závažný námět Poslední večeře, bohatství ovocných plodů a motivy polonahých ženských mytologických postav v borduře bychom mohli opět chápat přinejmenším negativně. Je zde ještě ovšem možnost rezignace na jakýkoliv významový motiv. Právě tato a předchozí bordurová výzdoba totiž s sebou nese nebezpečí vjezdu do slepé uličky, ve snaze odhalit a přiřadit význam alespoň některému prvku sestavy, jejíž původ je výsostně manýristický, to znamená hravý a relativizující svou podstatu.

Dole pod kolumnou vidíme patrně sloučený **znak mečířů a nožařů**?²²⁸ Ve štítu je koruna a v ní jsou zastrčeny dva meče a jeden nůž uprostřed. Stejně schéma je zopakováno i nad štítem uprostřed prázdných nápisových pásek.

Bordura č. **XVI – fol. 245v** (v iniciále Kristus a sv. Jan Křtitel)

Nahoře, v přibližné výšce hlavní iniciály, vidíme dlouhým vousem porostlou hlavu **Jana Křtitele**, z níž vyrůstá roh hojnosti, v němž sedí **opice**, jejíž symbolický význam je již od středověku veskrze negativní [88,89].²²⁹ V ženské tváři, umístěné pod Křtitelem, můžeme velice pravděpodobně spatřovat **Salome**, na jejíž přání byl Jan Křtitel ve vězení s'at. Do štítu pod textem jsou vsazeny nahoru rozevřené krejčovské nůžky symbolizující **krejčovský cech**.

Bordura č. **XVII – fol. 247r** (v iniciále sv. Petr)

²²⁸ ŠTĚPÁNEK 1887, 18.

²²⁹ Např. Pavel Brodský zmiňuje, že opice byla ve středověku chápána jako symbol ďábla. BRODSKÝ 2009, 281.

V borduře akant.²³⁰ Pod kolumnou vidí J. Štěpánek, patrně v kontextu s postavou sv. Petra v iniciále, ve „*štitě modrém mříže točité, snad znak řemesla zámečnického*“.²³¹ V pásce není nápisu.

Bordura č. **XVIII – fol. 252r** (Ornamentální iniciála)

V borduře akant.²³² Pod textem vidíme znak, v jehož poli je namalována možná calta²³³ anebo obdélný perník, zdobený linkami, nad nímž jsou písmena **WP**, v kterých můžeme tušit monogram „*Wacslava Pernikarze*“, jednoho z pěti *starších* literátského bratrstva.

Bordura č. **XIX – fol. 256v** (v iniciále Proměnění Páně)

V borduře folia nesoucí iluminovanou iniciálu s námětem Proměnění Páně upoutává velké množství postav provedených v aktu či poloaktu, jejichž funkce bude pravděpodobně pouze dekorativní, bez sekundárního významu. Odhlédneme-li od dvojice nahých trubačů ze spodní poloviny kandelábru, pak nás zaujme především polonahá ženská postava, jejíž hlavu opět zdobí nádherná čelenka, a která je usazena v jakémsi koši, tvořeného motivy zavíjeného ornamentu. Vedle ženy jsou symetricky umístěny trofeje, kterým v obou případech dominuje kopí. Na horním i dolním okraji bordury jsou zvláštní figury okřídlené satyrky – dole, a nahoře jakéhosi osrstěného divého muže v brnění. Zajímavý je i motiv dvou lamp, ze kterých se kouří, umístěných ve spodu velkého a komplikovaného rohu hojnosti, v němž je umístěn modrý lví maskaron s čelenkou.

Pod textem jsou čtyři znaky. Levý nese jakýsi merk a není nad ním nápisu. Dva prostřední mají ve štítech zkřížené sekyry a nad nimi monogramy jmen, které čteme v širokých nápisových štítcích nad znaky: „*ZIKMVND RZEZNIK*“ a „*BURIAN RZEZNIK*“ (rychtář). Ve čtvrtém štítu se nalézají šoufky²³⁴ a dvě soukenické skobky k upínání sukna, nad nimiž je ve štítku napsáno jméno „*PAWEL WINOPALVOW*“.

Bordura č. **XX – fol. 261v** (v iniciále Nanebevzetí Panny Marie)

Ve spodní části bordury jsou do motivů zavíjeného ornamentu vsazeni **Adam a Eva** zakryti fíkovými listy. Zatímco Eva drží v dlani na klíně jablko, Adam se natahuje k trsu ovoce, aby z něj utrhl vinné hrozny – symbolizující krev Kristovu, skrze niž dojde k vykoupení celého lidstva.

Uprostřed bordury je ženská postava ve světle červených šatech se světlými vlasy, na ramenou nadzdvihávající složitou konstrukci, ve které má uvězněnu hlavu.

²³⁰ Viz bordura č. 4.

²³¹ ŠTĚPÁNEK 1887, 18. Já ničeho podobného neshledávám.

²³² Viz bordura č. 4.

²³³ Původně hrubší pečivo, malý pecen, někdy také sladká medová placka či vdolek.

²³⁴ Což může být mimo jiné i nádoba pivovarská, kterou se přelévá pivo ze sudu do sudu.

Konstrukce kandelábru nad ženskou postavou je postupně nastavována fantastickým maskaronem, modrými ptáky, kteří jsou vsazeni do rohů a mají na zobáčích postroje, a mezi něž je vložen roh hojnosti, aby z něho na toto všechno shlížel malý putti, sám držící ovšem pohár či mísu s ovocem.

Dole pod textem umístěn **znak ševcovského cechu** a v něm jsou tři špičaté, vysoké, u kolen přehnuté a zlatou obrubou k sobě obrácené škorně s ostruhami [97].

Bordura č. **XXI – fol. 265v** (v iniciále Jákobův žebřík)

V jednoduše utvářeném kandelábru bordury je uprostřed namalováno **slunce** s lidským obličejem. Podobné „slunce“ je součástí bordury č. XXIII na fol. 273r.

V prostoru pod kolumnou vidíme výjev vážící se ke svátku Posvěcení chrámu, v jehož pravé části je chrám s vysunutým praporcem oznamujícím počátek posvěcení, k němuž spěchají venkované [99].²³⁵

Bordura č. **XXII – fol. 270r** (v iniciále archanděl Michael bojující s ďáblem)

V borduře akant.²³⁶ Pod kolumnou štít s měšťanskou merkou, v pásce „**WACSLAW MRSSTICHLUP 1563**“ (hospodář města).

Na f. **272v** pod textem napsány do dvou sloupců verše:

*„Rozpomeň se na to člověče hříšný,
že jsi od Boha proto stvořený,
aby skrze tě pán Bůh byl chválený.
Protož když vejdeš v chrám Páně,
hned' se jemu modliti snažně,
v zpěvích jemu chválu vzdávati,
slova Božího pilně poslouchati
a jeho ostříhati a jím se spravovati...atd. „*

Bordura č. **XXIII – fol. 273r** (Ornamentální iniciála)

V borduře se nalézá jednoduchý kandelábr, s obličejem a brněním. Nad kandelábrem je ve vavřínovém věnci erb a pod ním iniciály I. D. Z. S. Úplně dole v pod kandelábrem modrý štít s merkou, v pásce čteme „**Jakub Wostrziss**“ a pod kolumnou vidíme opět znak s merkou a identifikační páskou se jménem „**JAN WOSTRZISS 1573**“.

Bordura č. **XXIV – fol. 276r** (Ornamentální iniciála)

²³⁵ Nejen o motivech objevujících se u svátku Posvěcení kostela pojednává Viktor Kubík. KUBÍK 2004, 305-325.

²³⁶ Viz bordura č. 4.

V borduře akant.²³⁷ Dole pod kolumnou znak, v jehož štítu „*po obou stranách vřetenka svislého, přes které dole napříč položen jest klíček, částky ozubených koleček, nade vším zlatá písmena P. H.*“²³⁸ V nápisové pásce uvedeno jméno „**PAWEL HODINARZ ANNO D/omi/N/I 1563**“.

Bordura č. **XXV – fol. 282v** (v iniciále sv. Petr a Pavel)

V bordurové výzdobě je akcentována především postava **Lukrécie** cudně si zakrývající tělo, vyzdvihovaná puttim [102]. Postava Lukrécie je zde představena evidentně v pozitivním významu. Ve středověku byla Lukrécie chápána jako předobraz Kristova utrpení, jeho oběti za svět²³⁹, což by se v přeneseném významu shodovalo s apoštolskými knížaty, kteří navíc na Krista odkazují sami o sobě. Postupně však došlo ke změně tohoto vnímání a Lukrécie byla ctěna především pro svou mravnost a bezúhonnost.²⁴⁰ Nad Lukrécie jsou umístěny trofeje a dokonce i hudební nástroj podobající se pozounu (polnice?). Zajímavé jsou zvláštní květiny či plody, které vyrůstají u Lukrécieiných nohou, stejné můžeme nalézt i u hlavy Jana Křtitele z bordury č. XVI na foliu 245v. Spodní článek kandelábru na tomto foliu představuje andílek držící před sebou štít, na němž jsou namalovány dvě překřížené soukenické střely.

V prostoru pod kolumnou je v namalovaný znak bez popisku v pásce, jehož značně setřená barevná vrstva ztěžuje identifikaci. Malba pravděpodobně představuje tři od sebe odchýlené obilné klasy vyrůstající ze zeleného paloučku.

Bordura č. **XXVI – fol. 307r** (Ornamentální iniciála)

V borduře jednoduchý kandelábr s ženskou hlavou. Pod kolumnou prázdný znak i páska.

Bordura č. **XXVII – fol. 309r** (v iniciále Zvěstování Panně Marii)

Jednoduchý kandelábr bez symbolických motivů. Pod kolumnou dva znaky. V prvním bychom snad mohli přečíst monogram Z I.²⁴¹ Na druhém vidíme kružítka, které se jako samostatná figura v cechovních znameních běžně nevyskytuje. Možná se jedná o znak cechu

²³⁷ Viz bordura č. 4.

²³⁸ ŠTĚPÁNEK 1887, 18.

²³⁹ „... as a figure of the sacrifice of Christ.“ Viz ZAPALAC Kristin E. Sorensen: In His Image and Likeness. Political Iconography and Religious Change in Regensburg 1500-1600, s.l. 1990, 120. Autorka v této souvislosti uvádí (v pozn. 111) odkazy např. na Gesta Romanorum a Augustinovo De civitate Dei. Augustin však použil Lukrécie také jako kontrast ke křesťanským ženám znásilněným Huny, které se naopak neuchýlily k sebevraždě (což pokládá samozřejmě za kladnou věc). Ovšem je možná transpozice tohoto textu (a pravděpodobná), neboť středověk znal jen útržky a často se negativní postava mohla stát zcela pozitivní díky (dez)interpretaci staršího textu. Za toto upozornění (i na příslušnou literaturu) děkuji Mgr. Janu Dienstbierovi.

²⁴⁰ V Itálii takto Lukrécie zpopularizovalo Boccacciovo *De claris mulieribus* vycházející od 70. Let 15. století v ilustrovaných verzích v Ulmu a Augsburgu, kde byla ovšem Lukrécie zobrazována v dobovém oblečení, byla rovněž zahrnuta mezi 9 hrdinek starověku, Starého zákona a starověkého křesťanstva. Nicméně nejvíce se prosadilo, zvláště ve 30. a 40. letech, její zobrazení v aktu ve verzi se sloupem, poukazujícím na její statečnost. Občas i s přípisy zdůrazňujícími její mravnost (Pudicitia) a bezúhonnost (Sanctimonia). Ibidem 120.

²⁴¹ Tyto iniciály nelze spojit s žádným jménem citovaným v Širůčkově zápisu.

truhlářského²⁴² anebo bednářského, Širůček vyjmenovává Martina Bednáře a jeho syna Jana Bednáře.

Bordura č. **XXVIII – fol. 320r** (v iniciále Kristus jako vítěz nad smrtí a hříchem). V borduře akant.²⁴³ Pod kolumnou znak a v něm kočky hranostajů, páska bez nápisu.

Bordura č. **XXIX – fol. 344v** (v iniciále Vítězný Beránek)

V borduře akant.²⁴⁴ Dole pod kolumnou prázdný znak i páska.

Bordura č. **XXX – fol. 444r** (v iniciále Žehnající bůh)

V borduře akant.²⁴⁵ Pod kolumnou v kartuši měšťanská merka, bez identifikace nápisovou páskou. Merk je složený mimo jiné z písmene **G** a **R** (Jan Rojík bakalář – jeden ze *starších* literátů), která jsou potom v drobných majuskulách vepsána po stranách merky (stylizovaného do vertikální šipky, či šípu?) v poli oválné kartuše.

4.2.3 Shrnutí ikonografického programu bordurové výzdoby

Předchozí kapitola podávající přehled námětů a motivů objevujících se v bordurách iluminovaných folií potvrdila obtížnost jejich interpretace. Navíc se ukázalo, že skutečně velkým problémem je oddělení motivů ikonograficky sdělných od pouze dekorativních.

S velmi příhodným a výstižným postřehem přišel Pavel Preiss, když naznačuje, že se na poli grotesky střetávají z ikonografického hlediska sféry dvou kultur, kdy je výchozí pozdně římská poloha grotesek obohacena o prvky vysloveně severské. „*Středověká drolerie, v podstatě obsahová a moralizující, se tak prolíná s groteskou, chápanou jako volná hra fantazie.*“²⁴⁶ V následujících řádkách bych se však přesto pokusila o obecnější shrnutí materiálu, jakož i postizení některých souvislostí v rámci celkové výzdoby graduálu.

Zkoumaný materiál bychom mohli na základě jeho vztahu k hlavnímu výjevu v iniciále (potažmo textu), rozdělit na dvě základní skupiny souvisejících a nesouvisejících motivů, a to i přestože by první kategorie obsahovala náměty, jejichž poměr k základnímu tématu je někdy vzdálený. Do této kategorie lze zařadit kobyliku navazující na úvodní iluminaci.

²⁴² ŠTĚPÁNEK 1887, 18.

²⁴³ Viz bordura č. 4.

²⁴⁴ Viz bordura č. 4.

²⁴⁵ Viz bordura č. 4.

²⁴⁶ PREISS 1974, 281.

K hlavnímu výjevu na stránce se váže bordura s hlavou Jana Křtitele a Salome, jejíž negativní role, je zdůrazněna přítomností opice. Poněkud méně zřetelná v tomto ohledu, jak už bylo ostatně poukázáno, může být Lukrécie ve spojení s apoštolskými knížaty sv. Petrem a Pavlem.

Kromě těchto poměrně specifických námětů se v bordurách objevují i ikonografické motivy, jejichž obecně srozumitelný význam nepotřebuje další podporu textu - kristologický (akant) či mariánský (růže). Umístění páva jakožto symbolu nesmrtnosti při výjevu Narození Páně je aluzí na budoucí Kristovo zmrtvýchvstání. Upomínkou na Kristovu mučednickou smrt na kříži a poukazem na její přemožení, je přislíbena možnost účasti na věčném životě (bordura č. III). Téma vykupitelské role Krista pro lidstvo je v graduálu připomenuto i dvojicí Adama a Evy, kdy je zdůrazněno tím, že Adam trhá ze stromu přímo vinné hrozny, tedy krev, kterou za nás Kristus prolíje. Motivy Kristova vítězství nad hříchem, tak jako jeho vítězství nad smrtí souzní s představami smrti jako posledního souboje mezi Bohem a ďáblem. V období raného novověku bylo umírání veřejnou záležitostí a smrt i pohřby byly navýsost ritualizované. U nekatolíků navíc vládlo přesvědčení, že pro mrtvého již nelze nic učinit, a tak byl vzkaz pohřebních rituálů obrácen vůči žijící obci, které měl zemřelý připomínat nejen smrt, ale i naději ve vzkříšení a život věčný.²⁴⁷ Vykoupení se už nemělo jevit nadpřirozeným darem, vlastní klid duše měl být vybojován vztahem k okolnímu světu, s nímž byl jednotlivec v daleko těsnějším styku než dříve.²⁴⁸

Reflexi těchto eschatologických myšlenek nalezneme také na projevech spadajících do druhé skupiny motivů, u nichž byla vyloučena provázanost s textem. Nejvýstižnějším příkladem je emblém „*Spes altera vitae*“ na foliu 233r, objednaný patrně litomyšlským měšťanem a literátem Jiřikem Soukeníkem, potvrzující závažnost, jakou renesanční člověk přikládal víře a naději ve vzkříšení. I v blízkosti těchto pohnutek lze částečně nalézt důvody a zájem tehdejších měšťanů - přispěvatelů na umístění jejich vlastních znaků a merk do graduálu, doplněných identifikačními nápisovými páskami. Vzrůstající potřeba sebe prezentace novověkého člověka, vyjádření jeho společenského, osobního postavení či rodové, a v tomto případě i cechovní příslušnosti, se v tomto období navíc úzce pojila s konfesijními hledisky. Objednávka graduálu byla korporativní záležitostí. V rámci ní docházelo k interakci menších uskupení donátorů, jejichž motivy kolektivní donace byly vedeny nejčastěji pokrevním a

²⁴⁷ JAKUBEC 2007, 15.

²⁴⁸ PEŠINA 1950, 278.

někdy i nepokrevním příbuzenstvím (švagrovství), anebo příslušností v cechu.²⁴⁹ Tyto kategorie donace byly v graduálu nejčastější, proto v bordurách nalezneme postupně cechovní znaky dvou početně nejbohatších cechů řeznického a soukenického – postřihačského, a dále cechu kožešnického, tkalcovského, sladovnického, mečařů a nožířů, ševcovského a zřejmě i truhlářského či bednářského. Pokrevní příbuznost můžeme předpokládat u Mikuláše Vrány bakaláře a Jana Vrány (1573), dále Pavla Vostříše, Jakuba a Jana Vostříše (1573), rovněž u Zikmunda Řezníka a Buriana Řezníka spolu s možnou nepokrevní spřízněností Pavla Vinopalova uvedeného s nimi v jedné borduře. Objevují se dokonce některé případy solitérní donace a prezentace spojené se zastáváním vyššího úřadu - Jan Sedlčanský ze Sedlčan (hejtman), Václav Mrštichlup (hospodář města) anebo Václav Pernikář, coby jeden z pěti starších literátského bratrstva. Své jméno v graduálu zanechal také zručný Pavel Hodinář, který se zavázal opravit litomyšlský orloj. Výčet by nebyl úplný, kdybych nezmínila písaře a knihvazače graduálu, jejichž jména se objevují v páskách dvou, bohužel prázdných znaků. Z toho všeho lze usuzovat, že jméno a případně i erb iluminátora graduálu Matouše Ornyse z Lindperka se zřejmě původně v graduálu nacházel, ale byl možná vyříznut spolu s některým nevhodným foliem.

V rámci bordurové výzdoby ale nalezneme i postavy, které patří do naprosto jiné sféry tehdejší společnosti, přesto přítomnost medailonů s vyobrazením královského páru lze vysvětlit soudobými událostmi. Ačkoli je pro tento typ objednávek možná poněkud neobvyklé alegorické pojetí královského páru coby antických božstev, tak právě „*alegorické pojetí sloužilo prostřednictvím symbolických obrazů k oslavě vladařských skutků vládnoucích Habsburků.*“²⁵⁰

²⁴⁹ Různá hlediska kolektivní donace sledovala studie Josefa Hrdličky. Josef HRDLIČKA: Jak zněl zvon sv. Jakub v Telči v roce 1603, in: BOROVSKEJ Tomáš (ed.): Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám, Brno 2003, 673-689.

²⁵⁰ BŮŽEK 2006, 45.

5. FORMÁLNÍ A SLOHOVÁ ANALÝZA MALÍŘSKÉ VÝZDOBY GRADUÁLU

5.1 Úvodní přehled

V několika předchozích kapitolách byl rukopis zpracován po stránce kodikologické, byl proveden podrobný popis jeho vazby a učiněn rozbor ikonografického programu malířské složky, včetně jejího širšího zhodnocení s programy několika dalších hudebních pramenů vzniklých ve stejném časovém období. Následující řádky tak nyní budou věnovány formální a slohové analýze malířské výzdoby rukopisu. Ta je soustředěna především do 24 historizujících iniciál, 6 ornamentálních iniciál a pravidelně také z velké části do volných okrajů folií nesoucích již výjev v iniciále. V graduálu nalezneme také jedno oboustranně iluminované folio se čtyřmi půlstránkovými výjevy.

Figurální iniciály se vyskytují ve třech velikostech. Největších rozměrů dosahuje 5 figurálních iniciál o výšce čtyř notových osnov z devíti (4/9)²⁵¹ a rozměrech okolo 190 x 190 mm, do jejichž těl byly vloženy výjevy Bůh Otec rozdávající polnice (iniciála č. I, fol. 2r), Klanění 24 apokalyptických starců (iniciála č. III, fol. 64r), Zmrtvýchvstání Krista (iniciála č. XI, f. 205r), Seslání Ducha svatého (iniciála č. XIII, fol. 227v) a Nejsvětější Trojice (iniciála č. XIV, fol. 234r). Z těchto iniciál se vyskytují dvě v oddílu *Kyriale* (iniciála č. I, fol. 2r a iniciála č. III, f. 64r). Tři zbývající nalezneme v temporální části oddílu *Graduale* (iniciála č. XI, fol. 205r, iniciála č. XIII, fol. 227v, iniciála č. XIV, fol. 234r).

I tyto iniciály však svou plochou překonávají dva půlstránkové obrazy Zvěstování Panně Marii a Navštívení Panny Marie na fol. 101r (260 x 310 mm), jakož i výjevy Literátů v kostele a Lámání šípů na versu tohoto listu (250 x 320 mm) umístěného před samotným oddílem *Graduale*.

Prostřední velikosti tří osnov z devíti dosahuje 10 historizujících iniciál, jejichž velikost variuje od 145 x 145 do 150 x 150 mm a jsou rozmístěny převážně v oddílu *Graduale*, pouze poslední iniciála (iniciála č. XXVII, fol. 309r) se nalézá na počátku oddílu *Sequentiale*. Iniciály nesou náměty Rouno Gedeonovo (iniciála č. V, f. 106v), Narození Páně (iniciála č. VI, fol. 125v), Nanebevstoupení Krista (iniciála č. XII, fol. 223r), Poslední večeře (iniciála XV, fol. 240r), Kristus a sv. Jan Křtitel (iniciála č. XVI, fol. 245v), Proměnění Páně (iniciála č. XIX, fol. 256v), Nanebevzetí Panny Marie (iniciála XX, fol. 261v), Jákobův žebřík (iniciála č. XXI, fol. 265v), Sv. Petr a Pavel (iniciála č. XXV, f. 282v) a Zvěstování Panně

²⁵¹ Počet osnov výšky iniciály je vztažen vždy k maximálnímu počtu osnov na listě, tedy devíti, ačkoli se ne ve všech případech na iluminovaných foliích nacházelo právě tolik osnov. Poměr tak zůstává vždy stejný.

Marii (iniciála č. XXVII, fol. 309r). Na fol. 265v je dole pod kolumnou výjev ke Svátku Posvěcení kostela o velikosti 130x260mm.

A konečně nejpočetnější skupinou jsou iniciály vysoké pouze přes dvě z devíti osnov. Počet patnácti iniciál zahrnuje 9 figurálních a 6 ornamentálních iniciál. Ornamentální iniciály mají rozměry většinou 90x90mm a nalezneme je na ff. 26r (iniciála č. II), 137v (iniciála č. IX), 252r (XVIII), 273r (iniciála č. XXII), 276r (iniciála XXIV), 307r (iniciála č. XXVI) v oddílu *Kyriale* a *Graduale*. Ostatních 9 figurálních iniciál je rozeseto do všech oddílů vyjma *Kyriale* a *Cancionale*. Jejich velikost kolísá od 90x90 až ke 100x100mm. Jedná se o iluminace Izaiáš (iniciála č. IV, fol. 102r), Křest Krista (iniciála č. VII, fol. 133v), Obrácení sv. Pavla (iniciála VIII, fol. 136r), Ukřižovaný Kristus (iniciála č. X, fol. 198r), Sv. Petr (iniciála XVII, fol. 247r), Archanděl Michael (iniciála č. XXII, fol. 270r), Kristus jako vítěz nad smrtí a hříchem (iniciála č. XXVIII, fol. 320r), Vítězný Beránek (iniciála č. XXIX, fol. 344v) a Žehnající Bůh Otec (iniciála č. XXX, fol. 444r).

5.2. Iluminátor Matouš Ornys z Lindperka a jeho dílna

Za autora iluminací graduálu je v dobových pramenech označen Matouš Ornys. Ptáme-li se jaké postavení zaujímá malířská výzdoba Litomyšlského graduálu v Ornysově tvorbě, musíme se nejprve pokusit charakterizovat jeho dílo. Velice záhy však zjistíme, že je třeba přehodnotit a zrelativizovat aktivní působení samotného Ornyse v rámci děl jemu připisovaných či přímo jím signovaných. Tato otázka pak nutně vyžaduje obecnější pohled na fungování tehdejší umělecké produkce se zaměřením na prostředí knižní kultury.

Vzhledem k povaze zakázky musíme předpokládat součinnost tvůrců jednotlivých částí knihy, nemluvě o vlivu objednavatelského prostředí, pro jehož potřeby kniha vznikala. Vznik iluminovaného zpěvníku musel projít tak říkajíc třemi základními výrobními procesy, když musel být napsán a notován, iluminován a nakonec svázan. Toto pořadí jednotlivých prací mohlo dle potřeby variovat, i když po svázání bylo dopisování, a zejména iluminování poněkud znesnadněno, ale neznemožněno, a známe příklady, kdy byla malířská výzdoba provedena v několika etapách, zatímco již byla kniha svázána.²⁵² Jak se toto rozdělení úkolů v rámci jedné zakázky promítlo i do zápisů vedených jejími objednavateli v městských

²⁵² Studie věnovaná graduálu z Kostelce nad Orlicí. Štěpán GILAR / Ludmila KESSELBERGEROVÁ: Neznámý Andreas A. Rozmberg a výzdoba Orlickoústeckého kancionálu, in: Sborník prací východočeských archivů VIII, 2000, 74-99; Citováno v ŠÁROVCOVÁ 2007, 283.

knihách vidíme, když se vypočítává, kolik bylo komu a za co vyplaceno či posláno.²⁵³ Obecně se předpokládá, že úzce spolupracovala především dílna písařská a iluminátorská. Nečekalo se zřejmě do skončení písařských prací v celém knižním bloku, nýbrž byly jednotlivé napsané a notované složky postupně rozesílány k iluminování. Obyčejně byla zavedena spolupráce určitých dílen.²⁵⁴ Významnou písařskou dílnu v Praze vedl přibližně od poloviny čtyřicátých do konce šedesátých let 16. století Jan Táborský z Klokotské Hory, jenž v dílně zaměstnával písaře Vavřince Bílého (Žlutický graduál), Matěje Pecku (Klatovský graduál) a Adama Kazibabu (Rybářovský graduál pro kostel sv. Kříže Většího v Praze, dnes ve Vídni).²⁵⁵

V písařské dílně vznikala notace a text, který ji doprovázel, a víme o tom, že docházelo k jistým úpravám, za něž byl Jan Táborský dokonce roku 1541 utrakvistickou konzistoří obviněn. Táborský však pouze opisoval a notoval dle jemu dodaných vzorů.²⁵⁶ V tomto ohledu jej proto nemůžeme považovat za aktivního tvůrce.

Víme tedy, že dílna Jana Táborského zaměstnávala několik písařů, což se odvíjelo od množství zakázek, které získávala. Majitel dílny tak postupně možná upustil od vlastní manuální činnosti a spíše řídil svůj „podnik“. Podobný scénář musel fungovat i v dílnách iluminátorských, ačkoliv většinou neznáme autory zde pracující. Rovněž je mnohdy obtížné určit rozsah jednotlivých podílů, ačkoli můžeme předpokládat, že práce zde probíhala organizovaně, podle určitých pravidel. Vzhledem k povaze zakázek se nabízí srovnání s dílnami středověkými. Obecně se předpokládá, že kompoziční rozvrh iluminací provedla hlava dílny, zda to byla osoba, kterou můžeme ztotožnit s majitelem dílny, je otázka. Přirozeně však očekáváme, že muselo jít o nejschopnějšího člena, který se zřejmě také mimo tohoto věnoval i náročnějším partiím výmalby. O další dělbu a specializaci práce v rámci dílny se hovoří ve spojitosti s ornamentem a výjevů v bordurách anebo v souvislosti s architektonickými motivy. Opět zde ale mluvíme pouze v rovině předpokladů a domněnek. Práce v dílně mohla být totiž rozdělena prostým přidělením několika folií či složek jednotlivým členům, kteří tak na nich mohli provést veškerou výmalbu. O pohybu pomocných sil v Ornysově dílně podává informace Karel Chytil.²⁵⁷ Roku 1558 přijal Matouš

²⁵³ SOKA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82, Kniha pamětní menší, fol. 16-20.

²⁵⁴ Např. dílna Jana Táborského z Klokotské Hory spolupracovala s dílnou Pulěřovou, později nějaký čas i s Ornysovou. Vacková míní, že v Táborského dílně vznikly Litomyšlský a Staroměstský graduál. VACKOVÁ 1968b, 382. Nutno ale podotknout, že kvalita práce odvedené v Litomyšlském graduálu příliš neodpovídá standardu Táborského dílny.

²⁵⁵ Josef TEIGE: Jan Táborský z Klokotské Hory a jeho zpráva o orloji Staroměstském, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze IX, 1901, 1-12.

²⁵⁶ Kněz Pavel farář od sv. Havla obvinil Táborského, že mění text při opisování církevních modliteb. Táborský se však hájil, že „pouze jako řemeslník, jim k libosti podle dodaného vzoru opisoval“. Ibidem 2.

²⁵⁷ CHYTIL 1906, 83.

Ornys do učení na dva roky Jana Mislíka z Vejtošova a pak od roku 1566 zaměstnával po tři léta Jiřího Rosu z Chrudimi. Jeho nejvýznamnějším žákem, a to jak v malířství, tak v geometrii, byl Šimon Podolský, který byl přijat v roce 1575. Strávil u Ornyse šest let a po odchodu byl vyhlášen za tovaryše. Skutečný počet osob zaměstnaných Ornysovou dílnou však byl s největší pravděpodobností vyšší, neboť tak rozsáhlé a náročné zakázky jakými byly chorální knihy, vyžadovaly, jak už bylo výše zmíněno, pomocných rukou hned několik. Např. na Litomyšlském graduálu pracovaly nejméně dvě ruce a to právě v období, kdy archivní prameny nevidují žádného pomocníka.

Činnost iluminátorské dílny Matouše Ornyse, pokrývá přibližně dvacetileté období, začínající rokem 1560.²⁵⁸ Právě v tomto roce, můžeme doložit na základě přítomnosti monogramu MO v iniciále s Narozením Páně, určitý podíl dílny v Klatovském graduálu (1560, sign. CS KL 1, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech)²⁵⁹. V případě Litomyšlského graduálu je Ornys doložen v archivních dokumentech a konečně „nejjistější“ je autorství Třebenického graduálu (1574-83, bez sign., Městský úřad Třebenice), díky vymalovanému Ornysovu erbů se jménem. Na základě metody formální analýzy rozšířila seznam produkce dílny Jarmila Vacková připsáním podílů v graduálech Staroměstském (1561-67, sign. XVII A 40, Národní knihovna), Malostranském (1569-72, 1. díl, sign. XVII A 3, Národní knihovna), Mladoboleslavském (1571-72, sign. II A 2, Okresní muzeum)²⁶⁰ a ve starší části graduálu Chrudimského (1570-98, sign. 12579, Okresní muzeum). Poměrně významným počinem bylo určení Ornysova autorství u duplikátu kopiáře lucemburského rodokmene z Karlštejna (sign. AA2015, Archiv NG) a jednoho folia (!) graduálu Týnského neboli Křižovnického,²⁶¹ jež učinil Karel Stejskal.

Zajímavý je z tohoto hlediska i menší výskyt signatur, kupříkladu ve srovnání se starším kolegou Fabiánem Pulěšem, který se dokonce zpodobnil, spolu s písařem Janem Táborským graduálu Svatovítském z roku 1551. Ani v Litomyšlském graduálu nenalezneme Ornysovu signaturu, či erb, který mu byl v té době již udělen. Je také ale možné, že se nacházel na foliu, které bylo později z graduálu vyříznuté. Každopádně je vysoký počet zpěvníků připsaných jeho dílně poměrně zarážející. Zaměříme se proto v následujících řádcích více na životní osudy této mimořádné osobnosti.

²⁵⁸ Což je poměrně pozdní datum, vzhledem k jeho rychlému postupu v rámci cechu. Tou dobou byl již 5 let cechmistrem a mohlo mu být kolem 34 let.

²⁵⁹ Martina ŠÁROVCOVÁ (KRATOCHVÍLOVÁ): Cantate Domino canticum novum. Iluminované rukopisy české reformace, in: HORNÍČKOVÁ Kateřina, ŠRONĚK Michal (ed.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010, 465.

²⁶⁰ VACKOVÁ 1968b, 382.

²⁶¹ Jedná se folio 216r, s datací 1574. STEJSKAL 1973, 15.

5.2.1 Matouš Ornys z Lindperka v odborné literatuře

„*Matouš Ornys z Lindperka je jednou z univerzálních osobností české kultury 2. poloviny 16. století, rozbor jeho díla patří zatím ke dluhům českého dějepisu umění.*“²⁶²

Český malíř a geometr Matouš Ornys z Lindperka (1526? - 19.1.1600) stále platí za poměrně enigmatickou osobnost české historie, ačkoli jsme dobře zpraveni o jeho mnohostranné činnosti, o jeho úzkých stycích s císařskými úředníky, s domácími i cizími umělci a tiskaři. Nadto jeho značný domovní a nemovitý majetek, složité rodinné poměry a občasně soudy zanechaly četné stopy v dobových pramenech.²⁶³

Již v roce 1857 věnoval Ornysovi první studii Antonín Rybička.²⁶⁴ V krátkém textu uvádí, že jméno Ornys vzniklo pravděpodobně pořečtením českého Pták, či Ptáček, zřejmě ve spojitosti s Rybičkou předpokládaným zahraničním školením, a to nejprve malířským, později i matematickým, a jeho návratem do vlasti kolem poloviny 16. století. Karel Chytil však záhy zpochybňuje Rybičkův předpoklad a konstatuje, že není známo, kde se Ornys vyškolil a bohužel ani do dnešní doby se neobjevila podstatnější informace, která by vrhla světlo na tuto podstatnou otázku.²⁶⁵ Čerpaje ze Staroměstské cechovní knihy pražského malířstva Chytil nastínil možné ztotožnění Matouše Ornyse s malířem z Vysokého Mýta, rovněž Matoušem, jenž přijal roku 1549 městské právo na Starém městě, což je tentýž rok, kdy do cechu vstoupil Ornys. Díky tomuto ztotožnění získal malíř některá životopisná data, která jsou však uváděna s otazníkem. Jako předpokládané místo narození Matouše Ornyse se uvádí východočeské město Vysoké Mýto. Za rok narození je udáván rok nástupu Habsburků na český trůn (1526), v jejichž službách si Ornys vysloužil šlechtický titul a přídomek z Lindperka.

Matouš Ornys byl nejen malířem, ale i geometrem. Prováděl měřičské práce pro urozené osoby a pro města, čímž se stal oblíbeným mezi šlechtou a dostává se až ke dvoru Ferdinanda I., který mu majestátem, vydaným na Pražském hradě roku 1562 uděluje erbovní list.²⁶⁶ Po Ferdinandově smrti sloužil ještě dalším dvěma císařům, změřil nemalou část Čech a nakreslil

²⁶² Anděla HOROVÁ (ed.): Ornys z Lindperka, in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky, Praha 2006, 567.

²⁶³ Karel Stejskal uvádí, že se z těchto pramenů v originále zachovala pouze cechovní kniha Staroměstská, když většina ostatních pramenů shořela při požáru Staroměstské radnice v květnu 1945. STEJSKAL 1973 v pozn. 13.

²⁶⁴ RYBIČKA Antonín: Matouš Ornys z Lindperka: Památky archeologické a místopisné II, 1857, 90-91.

²⁶⁵ CHYTIL 1906, 83.

²⁶⁶ Stalo se tak v pondělí na den sv. Bartoloměje - 24. 8. 1562 a Ornys obdržel predikát „z Lindperka“. Na Ornysově erbu se nalézá vztyčený lev držící v předních tlapách „pravidlo žluté, ježto slova Bleischikh, v kterýmžto uprostřed je závaží olovené, a tím pravidlem všechny věci rovně se působí a dělají“, jak praví při popisu erbu Rybička. Tento erb, spolu s mistrovou devízou DVRVM PATIENTIA FRANGO (Tvrdé trpělivostí lámu), můžeme nalézt na stříbrné pozlacené medaili Severina Brachmanna z roku 1564 (Praha, Národní muzeum, III. 72, č. 46, pozlacené stříbro O 29 mm. Na reversu medaile je zpodobněn Matouš Ornys, muž ostrých rysů s orlím nosem. Karel Stejskal upozorňuje, že se jedná o nejstarší dochovaný portrét českého malíře vůbec. STEJSKAL 1973, 14.

řadu katastrálních map.²⁶⁷ Působil též jako odhadce panství. V roce 1570 mu byl svěřen úřad zemského měřiče (geometra) v království českém, který zastával až do své smrti. Tento úřad mu vynášel důchod 150 kop grošů.²⁶⁸

Spektrum Ornysových znalostí a schopností bylo opravdu široké a různorodé, neboť pro Petra Voka z Rožmberka sestrojil, spolu se zručným mechanikem Pavlem Hodinářem z města Litomyšle, roku 1585 přístroj, skrze který mohl Vok ve svém pokoji poznat, jaký vítr venku vane.²⁶⁹

Poměrně udivující, ovšem poněkud z jiného hlediska, je také brzký vstup a hlavně rychlý Ornysův postup v rámci Staroměstského malířského cechu. Jak už bylo výše zmíněno, do cechu vstoupil roku 1549, a to na přimluvu královského rychtáře a jiných vlivných osob, avšak již o šest let později (roku 1555) je poprvé zvolen cechmistrem, kterým byl, s jistými přestávkami, až do roku 1588.²⁷⁰ Karel Stejskal uvádí, že „*Mistr Matouš má, jakožto cechmistr, hlavní zásluhu na tom, že císař Maxmilián II. zajistil listem, vydaným na Pražském hradě dne 23. 5. 1570, pražským sklenářům jejich privilegia*“.²⁷¹

Rybička i Chytil uvádějí Ornyse jako autora dvou kancionálů,²⁷² objednaných literátskými bratrstvy v Litomyšli a Třebenicích. Při hodnocení jejich umělecké kvality pak Chytil staví před Ornyse staršího pražského iluminátora Fabiána Pulěře.²⁷³ Také si všímá velkých odlišností ve výzdobě Litomyšlského (1561-63) a Třebenicického graduálu (1574-75, svázán ale až 1583) a uvádí, že charakter výzdoby prvně jmenovaného je blízký Pulěřově tvorbě. Na to později souhlasně reagoval Jiří Kropáček dodávaje, že „*v Litomyšlském graduálu se autor blížil Pulěřovu ideálu štíhlé a pružné postavy.*“ Kropáček byl prvním badatelem, který si u Ornyse všiml těsnějšího příklonu k nizozemskému malířství, kterému „*razil cestu*“ a dodává, že zvláště u ornamentiky muselo dojít k přímému obeznámení cestou původních rytin. Dle

²⁶⁷ Když v r. 1560 připadlo Pardubické panství královské koruně, došlo pro potřeby nových panských úředníků i k jeho prvnímu zmapování. Touto prací byl pověřen Matouš Ornyse. Jeho dosti podrobná mapa se však nedochovala, pouze spisový materiál o jednáních o provedení mapování. Z tohoto období pochází i údaj o velikosti panství, zaznamenaný v příručce pro vedoucí úředníky na pardubickém zámku, ke kterému Ornyse došel. Dále změřil grunty a lesy Kašperských Hor (roku 1577), pro komoru královskou panství Pardubice, Chlumecko, Poděbrady, Kolín, Lysou n. Lab., Brandýs n. Labem a Benátky, leč z těchto prací také se nic nezachovalo. http://www.zememerice.cz/default.php?clanek_tisk.ph, vyhledáno 14.3.2011.

²⁶⁸ STEJSKAL 1973, 14.

²⁶⁹ ŠTĚPÁNEK 1887, 18.

²⁷⁰ CHYTIL 1906, 83.

²⁷¹ STEJSKAL 1973, 15. Srov. Zdeňka KARLOVÁ: Změny v cechovním řízení měst pražských po r. 1547, Praha 1934, 7.

„*Rovněž doslovně bylo potvrzeno 4. června 1562 privilegium cechu malířského a sklenářského...*“ V poznámce navíc uvádí listinu, ze které čerpala.

²⁷² Dříve byly v literatuře graduály nepřesně označovány za kancionály.

²⁷³ CHYTIL 1906, 83.

jeho názoru se Matouš Ornysovi po ornamentální stránce zaměřil v podstatě na směr, jehož hlavním představitelem byl v první polovině 16. století Flám Cornelis Bos.²⁷⁴

Z Kropáčkových závěrů těžila J. Vacková, která během svého studia, zaměřeného na české malířství druhé poloviny 16. století, připsala Ornysovi dílně malířskou výzdobu několika dalších chorálních knih. Na pozadí miniatur z Ornysovy dílny rozeznává pokročile ztvárněnou krajinu pobrueghelovského typu, především v Třeбенickém graduále.²⁷⁵

Doposud nejvíce se Matouši Ornysovi z Lindperka věnoval Karel Stejskal, ve svém rozsáhlém článku napsaném již bezmála před čtyřiceti lety, ve kterém zodpovídá otázku autorství dvou kodexů obsahujících kopie dnes již zaniklého lucemburského rodokmene z druhého patra někdejšího císařského paláce na hradě Karlštejně.²⁷⁶ Ve své studii vyvrací názor J. Vackové, která tyto kodexy připisuje Matěji Hutskému²⁷⁷ a za autora obou sborníků označuje Matouše Ornyse z Lindperka. Důkazy pro své tvrzení Stejskal demonstruje na pracovní metodě, použité v Ornysových graduálech. Za základní rys sledovaného materiálu pokládá *slohovou pluralitu*, plynoucí z rozmanitých předloh původu gotického, renesančního a manýristického. Všimá si, jak jsou výjevy odvozené z *pozdně renesančních grafik* vkomponovány do iniciál, tvořených *pozdně gotickým* akantem a že „*jinde jsou opět obrysy gotických iniciál vyplněny manýristickým rollwerkovým ornamentem*“.²⁷⁸ Odhaluje tak Ornysovu *manýristickou tendenci ke hře s izolací*, vyúsťující v asambláž.²⁷⁹ Vůbec heslo *manýristická asambláž předloh* používá v souvislosti s Ornysovou tvorbou asi nejčastěji. Dokonce ho označuje za „*malujícího sběratele*“.²⁸⁰ Příbuznost s ostatní Matoušovou produkcí Stejskal vidí i v použité barevné paletě kopiářů, kterým vévodí sytá listová i hrášková zeleň, šmolková modř, rumělka, karmín, okry, rafinované tóny šedofialové, oranžová, mořenově růžová atd.

5.3 Role grafické předlohy v umělecké tvorbě 16. století

Jak už bylo výše naznačeno, na uměleckou tvorbu 16. století musíme nahlížet s vědomím zásadní role grafických předloh. Podle exempel pracovali malíři neznámí již v předchozích

²⁷⁴ S tím se ztotožnili i další badatelé. VACKOVÁ 1968b, 383; STEJSKAL 1973, 20.

²⁷⁵ VACKOVÁ 1968b, 383.

²⁷⁶ STEJSKAL 1973.

²⁷⁷ VACKOVÁ 1968b, pozn. 29.

²⁷⁸ STEJSKAL 1973, 20.

²⁷⁹ „*Mistr Matouš používá této metody nejen při skládání ornamentů, nýbrž i postav*“ . Ibidem .

²⁸⁰ Ibidem 19.

staletích, v 16. století se však díky knihtisku předlohy lavinovitě šířily po celé Evropě. „Grafik dodal jednotlivé motivy, figury, celé výjevy a cykly, ornament i architektonickou složku. Malíř zřídka usiloval o originalitu, ač tvořil v době, která uměla ocenit význam individua. Umělecké dílo se stalo obecným majetkem, který mohl být kopírován, z něhož bylo možno přebírat části a ty kombinovat s prvky jiných obrazů v nové výtvoře. Práce podle osvědčených vzorů byla dokladem vzdělání a rozhledu i jakousi zárukou kvality“.²⁸¹ Grafické listy a knihy se kupovaly nejen u pražských knihařů, ale i v cizině. Od počátku padesátých let 16. století až do první čtvrtiny 17. století byly přejímány vzory z německé grafiky a knižní ilustrace, především norimberské, z děl podürerovské generace či z tvorby Norimberkem prošliých anebo ovlivněných mistrů.²⁸² Tak zvané „kunstbuchy“ s nejrůznějšími náměty byly určeny malířům i milovníkům umění a Ondřej Jakubec dokonce míní, že „dostupnost a frekvence grafických předloh byla natolik obecným jevem, že není příliš možné na jejich základě postulovat soudy o nějakých estetických preferencích umělců či objednavatelů“.²⁸³

V případě Ornysovy tvorby zvažuje Karel Stejskal, podobně jako Karel Chytil, možnost vlivu malířských návrhů a zobrazení na náhrobek Maxmiliána I., které v Praze vytvářel a do Innsbrucku k provedení svým bratrům, zasílal Florián Abel.²⁸⁴ Stranou nenechává ani přátelství s tiskařem a nakladatelem Jiřím Melantrichem z Aventýna, pro jehož čtvrté vydání České bible byla vytvořena nová řada návrhů na dřevořezy, jejichž autory byli malíři Francesco Terzio²⁸⁵ a zmiňovaný Florián Abel. Tyto dřevořezy měly Ornysovi, podle Karla Stejskala, sloužit jako vzory při výzdobě utrakvistických graduálů.

Zajímavé tak bezpochyby je, že jsem v případě Litomyšlského graduálu narazila na inspirační zdroje z oblastí zcela jiných, než, kde jsme je byli doposud zvyklí hledat a jak naznačuje přehledový text výše. Zatímco významná část motivů bordurové výzdoby skutečně našla východisko v nizozemské „prostorové“ grotesce, dle vzorů Cornelise Bose, bylo pro většinu výjevů vložených do těl iniciál použito předloh z okruhu francouzské grafiky.

²⁸¹ KRČÁLOVÁ 1984, 66.

²⁸² Malíři často čerpali inspiraci z ilustrací tištěných knih, především biblí, jichž vyšla celá řada v Praze, Norimberku, Basileji, Kolíně nad Rýnem, Wittenbergu a hlavně u Zikmunda Feyrabenda ve Frankfurtu nad Mohanem. Na jejich výpravě se podílelo mnoho umělců, zejména Jost Amman s J. Bocksbergerem a V. Solis. Z Lutherovy Wartburské bible, vydané ve Wittenbergu roku 1534, byly dřevořezy monogramisty MS (Melchior Schwarzenberg?) přejaty v letech 1537 a 1549 pro pražské bible Severýnovu a Netolického. Ibidem.

²⁸³ JAKUBEC 2007, 14-15.

²⁸⁴ Florián Abel z Kolína nad Rýnem byl roku 1556 přijat za mistra staroměstského malířského cechu, kde se seznámil s Ornysem. Ten byl v roce 1565 přizván k přistavení jeho kšaftu. CHYTIL 1906,77, 176

²⁸⁵ Jiří KROPÁČEK: Malíř Francesco Terzio: okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, 92 – 98.

Biblické ilustrace malíře a kreslíře Bernarda Salomona nazývaného také "Le Petit Bernard" či „Bernardus Gallus“ (asi 1508-1561),²⁸⁶ vnesly do kompozic graduálu elegantní kouzlo vysokých, útlých postav s drobnými chodidly a jemně zřasenými rouchy často tvarovanými do dekorativních vzdutých vln. Biblické ilustrace vydané jako doprovod krátkých textů vyšly zvláště pro Starý zákon, pod názvem „*Quadrins Historiques de la Bible*“, a Nový zákon v roce 1553.²⁸⁷ Jejich manýristická delikátnost, z nich učinila jedny z nejvlivnějších grafických cyklů, jež velice záhy vycházely v národních edicích. Ještě téhož roku vyšly anglicky a španělsky, o rok později německy a latinsky a roku 1557 i flámsky, vedle dalších vydání francouzských (1555, 1557, 1558, 1560 a 1577).²⁸⁸ Salomonovy dřevořezy nebyly signované, objevují se v tiscích Lyonského tiskaře a nakladatele Jeana de Tournes, pro něhož Salomon pracoval po roce 1540. Salomonovy kresebné předlohy reprodukovalo dřevořezem v rámci jednoho a téhož vydání obvykle několik řezáčů rozdílných schopností.²⁸⁹

Vedle činnosti vytváření návrhů pro knižní dřevořezy je Salomon v Lyonských městských archivech zmiňován rovněž jako „umělecký dohled“ nad slavnostním vjezdem Jindřicha II. do města v roce 1548 a v další městské knize jsou obsaženy jeho návrhy z roku 1553 pro vjezd Alexandra Farnese do Carpentras.²⁹⁰

R. A. Baron míní, že Salomonův styl vyrůstá z podloží dvorského umění Fontainebleauské školy, přestože tento vliv byl nepřímý, zprostředkovaný příznačně skrze knižní ilustraci. V některých kompozičních řešeních nalezneme ohlasy obdivovaných Dürerových dřevořezových cyklů,²⁹¹ jejichž vliv byl zřejmě celoevropský a ještě dlouho přetrvávající.

Vedle biblických cyklů se mimořádné oblíbenosti a uznání dočkaly i doprovodné obrazy k Ovidiovým Metamorfózám vydaných poprvé 1549 a poté ještě 1557. I emblém, který nalezneme v Litomyšlském graduálu na fol. 233r je dle návrhu tohoto plodného umělce.

Salomonovy biblické ilustrace překvapí nejen velkým počtem 257 ilustrací ze Starého a 101 z Nového zákona, ale i neobvyklým rozvržením v rámci jednotlivých biblických knih a

²⁸⁶ BARON Robert A.: Woodcuts and art of Bernard Salomon, (nedokončená disertační práce na *The Institute of Fine Arts, New York University*, pod vedením Prof. Colina Eislera), vyhledáno 20.7. 2011.

<http://www.studiolo.org/BSProject/Outline3.bs.htm#List02>, 2002. Obsahuje i bibliografii k tématu, pouze však do počátku 70. let, a přehled Salomonových prací. V našem prostředí k B. Salomonovi: LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1964, 608-615. Petr VOIT: Bernard Salomon; idem: Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Praha 2006, 771.

²⁸⁷ Petr Voit uvádí, že novozákonní cyklus vyšel až roku 1554 pod názvem *Figures du Nouveau Testament* a kompletní edice se nazývala *Quadrins historiques de la Bible reueuz et augmentez d'un grand nombre de figures* vydána 1555. Ibidem.

²⁸⁸ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1964, 611.

²⁸⁹ VOIT 2006 (pozn. 286).

²⁹⁰ BARON 2002 (pozn. 286)

²⁹¹ Cyklus Apokalypsy z roku 1497-98, Velké Pašije vydány jako celek 1511, Malé Pašije 1509-1511.

někdy i volbou námětu. Autorův zájem se soustředil především na Genesi (96 ilustrací) a Exodus (77 ilustrací).²⁹²

„Při malém rozměru formátu 56 x 80 mm působí Salomonovy dřevořezy značně nahuštěně a místy až chaoticky“.²⁹³ Do svých kompozic se snažil vměstnat vše, co znal, či co si alespoň představoval. Přírodní či architektonické antikizující motivy s „palácovými rekvizitami trůnů a audienčních síní až po fantastické, bohatě řešené úbory“ vyzábělých postav.²⁹⁴

Nesporná obliba Salomonových ilustrací nespočívala pouze v jejich poplatnosti dobovému vkusu, který navíc dále formovala a určovala, ale nemenší měrou se o ni zasloužila i suverenita kompozičních řešení zvyšující jejich narativní kvalitu, někdy velmi expresivní. Do svých biblických cyklů převzal několik ilustrací také norimberský kreslíř, malíř a grafik Virgil Solis,²⁹⁵ který byl Salomonovým vrstevníkem. Pro „své“ ilustrace k Ovidiovým Metamorfosám okopíroval do detailu opět Francouzovy grafické obrazy, jen v zrcadlovém převrácení.²⁹⁶ Solis na konci svého života spolupracoval s Jostem Ammanem a také v jeho ilustračních cyklech nalezneme recepci Salomonových grafických obrazů.

Do našeho prostředí byly přejímány grafické předlohy právě z prostředí norimberských Kleinmeisterů a z jejich tradice vyrůstajících umělců. Proto je zajímavé sledovat jejich orientaci na umění francouzské knižní ilustrace.

Přesto, jak uvidíme, také naše prostředí přímo recipovalo původní Salomonovy předlohy, byť pravděpodobně zprostředkované jejich německou edicí, a bylo schopné je samostatně zpracovat. Což dokazují iluminace vytvořené Ornysovou dílnou především v Litomyšlském graduálu.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem, 612

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Virgil Solis st. (1513-1562) zaměstnával ve své význačné dílně na konci svého života dalšího skvělého grafika Josta Ammana, který svého učitele dokonce později překonal. Spolupráce obou grafiků vysvětluje vysokou shodu některých námětů v cyklech biblických ilustrací, které oba vydávali. Solisovy předlohy vyšly po jeho smrti ještě několikrát. Prvně roku 1560 (*Biblischen Figuren des Alten und Newen Testaments*) ve Frankfurtu n. Mohanem. Amannovy ilustrační cykly až v roce 1564. Petr VOIT, *Encyklopedie knihy, Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006, 826. K Solisovi především O'DELL-FRANKE: *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden 1977.

²⁹⁶ LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1964, v pozn. 9 na 615.

5.4 Přehled iluminovaných iniciál

Iniciála č. I „W“ na 2r, 4/9 (190 x 195 mm) Bůh Otec rozdávající andělům polnice

Výjev se odehrává na nebesích, kde Bůh Otec umístěný na zlatém pozadí, rozdává andělům, vznášejícím se po stranách, polnice [24,28]. Inspirace Salomonovou ilustrací shodného námětu je evidentní a nebýt tří drobných odlišností, mohli bychom hovořit o její naprosté citaci [29].

První změnou je chybějící anděl v levé části výjevu, díky tomu nalezneme v iluminaci pouze šest andělů, ačkoli v bibli se hovoří o sedmi. Kompozice však tímto omezením neutrpěla, naopak působí dokonce vyváženějším dojmem než použitá předloha, neboť na každé straně jsou tak nyní tři andělé. Poměrně sevřený rozvrh je rozehrán do dvou plánů. Dva andělé v předním plánu, z nichž levý drží kadidelnici, tvořící spolu s postavou Boha Otce trojúhelníkovou kompozici a dominují celému výjevu. Výsledkem je však dosažení většího dojmu hloubky prostoru v drobném formátu iniciály.

Sedící tordovaná postava pravého předního anděla s neobyčejně malou hlavou, který na grafice shlížel k zemi, musela být dle logiky celého výjevu, kterému chybí ona spodní, zemská sféra, upravena. Proto byl anděl z velké části nahrazen sedícím mužem z dalšího Salomonova výjevu Svatba v Káně Galilejské (snad správcem hostiny) i spolu s jeho kolem pokrčených nohou bohatě nakadeřeným rouchem [29,30]. Horní partie ramen s hlavou pokrytou zvláštní turbanovitou čapkou však nemohla být pro anděla použita a iluminátor tak stejně musel improvizovat. Toto skloubení dvou tělesných částí ovšem přesáhlo jeho schopnosti a způsobilo mu nemalé problémy, jež nakonec vedly k nepřiliš organickému nasazení ruky k tělu. Hlava byla nakonec zřejmě pouze zkopírovaná z drobných andělů v druhém plánu, jež tak mohou vysvětlit její nepoměrně malou velikost vůči zbytku těla.

V odhalených tělesných partiích malba pouze koloruje stále viditelnou podkresbu, přesto jí nechybí snaha o dosažení objemu barvou. Barevná škála obrazu, omezená na chladné tóny červené a modré barvy v kontrastu k teplému okru a zlatému pozadí, je rafinovaně sjednocena jedlovou zelení použitou na oltáři uprostřed celé kompozice.

Dřík iniciály je držený v pevných a jasných tvarech manýristicky rozbujelého akantu. Přestože i zde občas prosvítá podkresba, je monochromní barevná vrstva sytá. Akant je plasticky vyveden za použití barvy, nikoli obrysové linie. V polovině své výšky je po stranách přepásán nikoli „tradičním“ prstencem, ale inovativním použitím motivu dvou do sebe vložených tvarů zavíjeného ornamentu v kontrastním červeném tónu, na nichž je patrná dodatečná šrafura černou barvou. Podobné řešení nalezneme na iluminaci Seslání Ducha svatého na fol. 150r ve Staroměstském graduálu, kde však zavíjený ornament více uchovává

princip prstence, jehož otvory vidíme na akant dřívku. Také akantové rozviliny jsou v obou případech téměř shodného typu, což potvrzují i výběhy stejně rozeklaných tvarů. Avšak celkově je iniciála ve Staroměstském graduálu bohatší a rafinovanější a také pečlivěji provedena. Vidíme, že plocha mezi písmenem a rámcem je vyzlacena, na rozdíl od Litomyšlského graduálu, a dokonce pojednána fleuonnée. Samotný rám, do kterého je iniciála vložena, je v případě Litomyšlského graduálu naprosto jednoduchý, zatímco u Staroměstského graduálu iluzivně ornamentálně profilovaný.

Iniciála č. II „W“ na fol. 64r, 4/9 (190 x 195 mm) Klanění 24 apokalyptických starců

Iniciála je zasazena opět do jednoduchého rámu s úzkou fazetou, tentokrát oranžového/okrového [31,34]. Výjev byl inspirován pravděpodobně jedním z grafických listů, pojednávající tento oblíbený námět v ikonograficky ustálené podobě. V tomto ohledu prokazovala trvalý vliv Dürerova předloha [35]. I Salomonovův novozákonní cyklus obsahuje tento námět, přesto byla pro Litomyšlský graduál zvolena předloha jiná, kterou se mi ovšem nezdařilo dohledat. Je však možné také uvažovat o kompilaci z několika grafických listů, které tento námět zpracovávaly stejnou kompozicí lišící se v pouze v detailech. Jen z prostředí norimberských Kleinmeisterů bychom mohly jmenovat ilustrace Erharda Schoena, Hanse Sebaldy Behama, Virgila Solise či Josta Ammana, ze kterých čerpal mimo jiné i autor iluminace shodného námětu v Malostranském graduálu.²⁹⁷ Blízko naší iluminaci stojí dřevořez H. S. Behama a to především postavou klečícího a modlícího se Jana Evangelisty. Ovšem na prvním místě nutno opět jmenovat A. Dürera, jehož Jan Evangelista rovněž v pokleku komunikuje s jedním ze starců, který se k němu přímo otáčí. Tento moment, nebyl dále u zmiňovaných autorů rozehrán natolik jako v graduálu, a proto musí být vliv Dürerova dřevořezu znovu vyzdvižen. Pojítkem je rovněž z ramene přehnutý plášť svázaný nad druhým ramenem a Janovy zkadeřené dlouhé vlasy.

Kruhová kompozice tvořená sedícími starci v bělostných rouchách je vložena do oblačného závoje, neboť výjev se odehrává na nebesích. Horní část, kde se nachází trůnící Bůh, držící na klíně rozevřenou knihu se sedmi pečetěmi, jež od něho přijímá Beránek se sedmi rohy, je vyzlacena. Zlatá vrstva je značně popraskaná a místy prosvítá červený bolusový podklad. Nepříliš kvalitně položené zlacení se objevuje v celém graduálu. Okolo trůnu jsou symboly čtyř evangelistů. Uprostřed výjevu vidíme letícího anděla s křížem, který gestem pravé ruky ukazuje k trůnu. Motiv letícího anděla s křížem se na zmiňovaných grafických předlohách neobjevuje, nalezneme jej však na ilustraci na ilustraci Virgila Solise téhož námětu.

²⁹⁷ Ačkoliv literatura přičítá Ornysovi podíl také v tomto graduálu, v budoucnosti bude nutné tento fakt pečlivě kriticky přehodnotit. Malířský projev této iluminace nemá v rukopisech Ornysovy dílny obdoby.

V popředí výjevu modlící se Jan Evangelista je obrácen k jednomu ze starců, který mu sděluje, že Beránek otevře zapečetěnou knihu.

Malířský projev se odlišuje od ruky, která malovala první výjev a rozdílná je i typologie postav. Nutno uvážit rozdílnou volbu předlohy zastupující starší výtvarný názor, přesto ani ona (či ony) nedokáží beze zbytku vysvětlit tuto razantní změnu. Oproti manýristicky protaženým figurám andělů v první iniciále, zde malíř naprosto ignoroval slohový postoj a vytvořil vlastní kánon mohutných figur s velkými zavalitými těly a krátkým širokým krkem navozujícím dojem, jako by hlava byla vsazena rovnou mezi ramena. V důsledku toho postavy působí ještě zavalitěji a kompaktněji. Výrazné jsou především velké ruce (u Jana Evangelisty i chodidla), které jsou provedeny pečlivě se znalostí anatomie, na rozdíl od předchozí iluminace, kde byly naznačeny pouze schematicky.

Pod malbou opět prosvítá podkresba, na rukách jsou dokonce patrné i předkreslené nehty. Vidíme také, kterak došlo k omezení velikosti křídel anděla uprostřed. Přesto však malba nepůsobí tak nehotově jako v předešlém případě. Celkový projev je živější, velmi malířský a na kvalitativně vyšší úrovni. Draperie Evangelistova pláště se dme v nesčetných mělkých záhybech a prosvítající podkresba skicovitě naznačuje její původní rozvrh. I tak ale pod svršky cítíme pevně, anatomicky stavěné tělo.

K hřmotným postavám starců je nutné přiřadit i silně maskulinní rysy tváře s výraznýmnosem, pečlivě provedenýma ušima a dlouhým vousem. Tento aristokratický obličejový typ významově odpovídá majestátu starců. Podobný tělesný a obličejový kánon postav nalezneme i na iniciále s výjevem Poslední večeře na fol. 157r ve Staroměstském graduálu. Zajímavá je odlišnost Jidášova obličejje, jehož tvář jako jediná nenese ony ušlechtilé rysy, poukazujíc tak na jeho negativní charakter. Opět zde ale rozpoznáváme výrazné profily s vykrouženým uchem a mohutné až zavalité postavy, jejichž ohromné ruce však působí jaksi neotesaně a hrubě. Oproti Litomyšlskému graduálu je malba zvládnuta pečlivěji a její téměř dekorativní vzhled je podpořen sytou jásavou barevností. Výraznou podobnost vykazují především tváře (profily) apoštola napravo uprostřed kompozice Staroměstského graduálu a starce nad „harfistou“ v graduálu Litomyšlském. O malířově zručnosti a kvalitě malířského provedení výmluvně hovoří právě realisticky zpodoběný detail starce hrajícího na harfu po Evangelistově pravém boku, zřejmě vytvořený dle modelu.

Dřík iniciály je tvořen jiným typem akantu, než u předchozí iniciály. Dynamický, bujný, nepravidelně vrstvený a silně zkadeřený akant, se spirálovitě stáčenými bočními tvary nalezneme opět ve Staroměstském graduálu v těle iniciály Narození Páně na fol. 77r. V Litomyšlském graduálu jsou na jeho lodyhách nejen zdobné prstence, ale rovněž trny.

Letící anděl je stejného malířského projevu jako Kristus v borduře, což svědčí o tom, že iniciálu i borduru malovala stejná ruka [31,32].

Naproti tomu tělo iniciály v SG je složeno z aktuálního typu zavíjeného ornamentu a po způsobu kartuší dvojitě do sebe provlečeno a dokonce barevně odlišeno.

fol. 101r (260 x 310 mm) horní výjev - Zvěstování Panně Marii

Oba výjevy na rectu folia nesou stejný rukopis a podobně manýristickou typiku postav [36,38]. U vcelku tradičně pojatého námětu Zvěstování je možno uvažovat o vlivu snad několika grafických předloh. Architektura v pozadí je naprosto nelogicky poskládaná, což je způsobeno tím, že jsou k sobě aditivně a poněkud nefunkčně přiřazeny jednotlivé architektonické prvky dle různých vzorů. Oblouky zcela odlišných proporcí na sebe neorganicky navazují. Také podium s Mariiným pultíkem je do prostoru umístěno neproporčně. Pojetí prostoru tak působí jako pokus o samostatné zpracování interierového výjevu na základě kompilace různých předloh. Některými z těchto předloh mohly být grafiky z *"Malé knihy architektonických ruin"* od Virgila Solise. Např. výřez z vítězného oblouku s obeliskem v průhledu (B 283) se objevuje v prostoru mezi Gabrielem a Pannou Marií.

Tradičně utvářená kompozice se pozvolna naplňuje dynamikou. Přicházející archanděl Gabriel zdraví Pannu Marii výrazným gestem pravé ruky a vysoký rozparek mu díky rozpothybovanému rouchu odhaluje pravé stehno. Jedná se zřejmě o velice oblíbený dobový motiv, který byl jen v Litomyšlském graduálu použit několikrát, jak lze pozorovat v případě dvou předchozích iniciál. Ve Staroměstském graduálu na fol. 3r odhaluje svalnatou nohu Davida vítězího nad Goliášem a dává vyniknout jeho vysokým vojenským římským sandálům.

Sedící Marie se otáčí k archandělovi a zdraví jej. Její nařasený šat a usazení na polštáři s ozdobnou třásní, jakož i modlitební pultík je citací ze shodného motivu z cyklu biblických ilustrací Bernarda Salomona [37]. Spolu s vázou lilií a ještě přesnějším šroubovitým pohybem Mariina těla,²⁹⁸ je tato předloha zkopírována ve druhém ikonograficky totožném námětu na fol. 309r a ve Staroměstském graduálu na fol. 211r.

Barevná škála obou výjevů je omezena na odstíny z chladného spektra s převahou modré barvy. Řídká kvašová barva sotva zakrývající podkresbu, umožňuje na některých místech pozorovat, k jakým změnám došlo oproti původnímu rozvrhu, což bylo ovšem z velké části způsobeno malířovou improvizací, poté co se odklonil od použité předlohy. I pro výjev Navštívení bylo totiž využito dřevořezových ilustrací B. Salomona.

²⁹⁸ Na Salomonově předloze se anděl Marii zjevuje téměř zpoza jejích zad, což si vynutilo složité natočení jejího těla. A zachycení hlavy v profilu.

fol. 101r (260 x 310 mm) dolní výjev - Navštívení Panny Marie

Na obrazu Navštívení jsou volně zkopírovány postavy Panny Marie a Zachariáše, jehož podlouhlý a úzký obličej s dlouhým nosem, je totožný s vyhublým typem tváře vladaře z výjevu Lámání šípů z druhé strany folia [38,43]. Oba mají navíc na sobě tutéž zvláštní pokrývku hlavy. Zachariášovo překvapené gesto ze Salomonova cyklu bylo iluminátorem Litomyšlského graduálu ještě zdramatizováno [39]. Naopak na předloze klečící Alžběta byla v graduálu ztvárněna stojící a podpírající Pannu Marii a společné zůstalo pouze gesto, kterým Marii sahá na zaoblené břicho. Postava Panny Marie byla od Salomona převzata i se svým vzdouvajícím se šatem, jež si Marie půvabně přidržuje. K odchýlení se od předlohy došlo pouze, a logicky, u ruky objímající Alžbětina ramena.

Díky viditelné podkresbě je na tomto místě možno pozorovat malířův postup, který dokazuje, že ani základní kresebný rozvrh nedošel jasné a konečné kompozice. Rukopis lze naopak charakterizovat jako velice živý, snad až nervní, navozující spíše dojem přípravné skici, než definitivního rozvrhu. Nedá se však říci, že by malba tento dojem potlačila. I ona si nese punc nedokončenosti, kdy vpravo sice dochází k drobným kompozičním změnám, které ovšem působí spíše jako jedna z dalších možných variant a nikoli ta poslední, a na straně levé, můžeme vidět pouhé kolorování předkresleného krajinného motivu lazurní podmalbou. Snad určitý chvat zaviněný možná nedostatkem času způsobil, že mnohé partie tohoto obrazu, a v případě rukou i na jiných foliích, nebyly prostě dokončeny.

Velice charakteristické je utváření draperie, která v dlouhých a útlých řasách většinou rovnoběžně splývajícími záhybech dynamicky umocňuje pohyb těla a končetin, jež jsou často v jakémsi nakročení, s pokrčenou nohou a výrazně malými chodidly, tak jako u Salomonových postav.

fol. 101v (250 x 320 mm) spodní výjev – Lámání šípů

Hybnost a dynamika výrazně manýristicky formovaných postav, jakož i podobně barevně laděné spektrum, spojuje výjev Lámání šípů s oběma obrazy na lícové straně folia [43]. Z toho můžeme vyvodit předpoklad o inspiraci blízké tvorbě Bernarda Salomona.

Obraz je však překvapivě blízký také jednomu z reliéfů neznámého olomouckého domu; reliéfy jsou nyní zapuštěny do nádvorní zdi Vlastivědného muzea v Olomouci [45],²⁹⁹ neboť i pro tyto čtyři kamenné desky bylo použito biblických ilustrací Bernarda Salomona [44].

²⁹⁹ Desky s reliéfy byly nalezeny mezi krycími deskami vodovodního potrubí na předměstí Nové Ulici teprve v roce 1875. K těmto reliéfům viz např. LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1964, 608-615; Jarmila KRČÁLOVÁ: O původu renesančních reliéfních cyklů v Olomouci, in: Umění XXIII, 1975, 128-141.

Kameník ³⁰⁰ čerpal náměty ze starozákonního Exodu, tedy jeho 2. knihy vážící se k Mojžíšově historii.

Téměř naprostou shodu vykazuje centrální část třetí olomoucké desky znázorňující „Proměnu holí v hady za účasti egyptských kouzelníků“ s ústředním motivem iluminovaného výjevu. Vladaře lámajícího šíp z Litomyšlského graduálu nalezneme v postavě Faraona sedícího na trůnu, před kterým Mojžíš uskutečňuje přeměnu. Podobné nachýlení protáhlé postavy v posedu, obepnutý oděv, vysoké boty, čapka a hlavně trůn včetně většiny architektonických detailů přesvědčivě dokazuje, že centrální část výjevu Litomyšlského graduálu se řídila stejnou předlohou jako reliéf na desce.

Po dohledání Salomonovy ilustrace můžeme rozpoznat naopak i drobné odchylky v obou dílech oproti původní předloze, i mezi sebou navzájem. Z předlohy byl převzat v polštáři usazený vladař s do prostoru vytrčeným kolenem, z něhož je shrnuta vrchní část oděvu. Jak již bylo výše zmíněno, oděv byl rovněž překopírován. Faraon na reliéfu má ale namísto límce a přívěsku kolem krku dvojitý řetěz, zatímco vladař v iluminaci se spokojil pouze s hermelínovým límcem. Drobnou formální odchylkou je samozřejmě přelomený šíp na rozdíl od původního žezla v rukách vladaře. K velké změně přikročili jak tvůrce reliéfu, tak autor iluminace, když zkomprimovali architektonické pozadí grafiky. K vcelku logickému kroku vyzývala sama Salomonova předloha, jejíž nahuštěný děj snad měl být odlehčen de facto prázdnou horní částí, kam ovšem vybíhal trůn vložený do nadměrně protažené mělké niky, lemované po stranách pilastry nesoucími ženské hermy. Proto byla celá nika i s jednoduchou architekturou snížena. V případě olomoucké desky kameník přistoupil k ozvláštnění konchy niky, když ji pojednal jako mušlovitý záklenek.

Tři vojáci, oděni v antikizující thoraxy, které byly běžnou součástí dobových grafik (šířené i samostatně jako řady trofejí např. od Aenea Vico) se pokouší zlomit před vladařem různými způsoby „svazky“ šípů. Čtvrtý voják stojící nenápadně nalevo od vladaře s jedním šípem nepřelomeným. Okolo trůnu jsou seřazeny postavy zastupující různé národy a rasy. V jejich představitelích je možno spatřovat inspiraci grafickými listy reagujícími na turecké nebezpečí. Obličejové na pravé straně v pozadí jsou naznačeny pouze schematicky.

fol. 101v (250 x 320 mm) horní výjev – Literátské bratrstvo

Malba představuje některé členy literátského bratrstva v kostele při zpěvu z graduálu [40,41]. Aby se každý uplatnil jednotlivě a portrétně co nejvýhodněji v celé postavě, jsou rozestavěni vedle sebe ve dvou skupinách po čtyřech osobách soustředně po stranách pulpitu stojícího

³⁰⁰ Reliéfy bývají připisovány sochaři Jiřímu Gialdimu nebo jeho okruhu. Ibidem 130.

před oltářem. J. Pešina hovoří o „*symetrii téměř dekorativní*“.³⁰¹ Na pulpitu spočívá rozevřený graduál. Díky několika malým stupínkům vzniká mezi postavami určité hierarchické uspořádání. Těsně vedle pulpitu, přidržující graduál stojí dvě postavy, levá drží v ruce ukazovátka. Na stupních stojí pak ještě dvě krajní výrazné figury, jež jsou k divákovi nejbližší, a zřejmě proto jsou největší. Zbylé čtyři osoby stojí pod stupni, i když nedodělané nohy druhého muže zprava naznačují, že snad i on měl stát na stupínku, zatímco nyní se poněkud vznáší v prostoru. Na všech tvářích můžeme pozorovat individuální, téměř portrétní rysy, jež značí živý zájem o jednotlivce. Také ošacení napomáhá ke vzájemnému rozlišení a odpovídá vyššímu společenskému statusu zpodobněných osob i požadavku po reprezentativnosti výjevu. Postavy jsou zahaleny v pláště, podšité kožešinou, jejich rozhalení odkrývá krátké, módně nabírané a prostrhávané kalhoty a punčochy. Všichni mají na hlavách čepice či barety, tedy kromě muže v černém oděvu držícího graduál a úplně napravo stojící, nejvyšší, výrazně vystupující postavy s velmi osobitými rysy tváře držící svou pokrývku hlavy v ruce.

Skupinový portrét v Litomyšlském graduálu se odlišuje od jiných vyobrazení literátských bratrstev vysoce individuálním až portrétním pojetím, které nepředstavuje homogenní skupinu literátů, nýbrž jednotlivé osoby.³⁰²

Oproti dynamismu spodního výjevu Lámání šípů působí statická a vážná kompozice horního obrazu téměř kontrastně. Malíř zvolil rozdílný figurální kánon, jenž zkrátil přehnané proporce, veden snahou o zachycení reálných postav z litomyšlské historie. Hlavy zralých mužů se vyznačují výraznými fyziognomiemi a jsou, dle mého soudu, dílem stejné ruky jako zbylé tři půlstránkové výjevy. Co však nápadně odlišuje horní výjev od ostatních je práce s objemy a draperií. Vše je budováno jednoduše a přehledně, v pevných uzavřených celcích. Záhyby drapérie jsou mělké a široké. Objem je budován barvou, bez pomoci obrysové linie, kterou v předchozích výjevech občas plnila prosvítající podkresba. Celkově působí malířský projev měkce a jaksí utaženě. Není zde ani stopa po přípravném kresebném rozvrhu a to i v případě zmiňovaných nedokončených nohou u jednoho zpěváka, neboť i ty jsou rovnou naznačeny slabou lazurní podmalbou.³⁰³ Nepříliš lichotivě pro autora vyznívá anatomicky nesprávné zpracování nohou u muže v černém oděvu bez čepice. Nejedná se však o ojedinělý

³⁰¹ PEŠINA 1950, 130.

³⁰² Dle J. Pešiny vyobrazení literátských bratrstev v jednotlivých graduálech víceméně sledovala kompoziční rozvrh nejstarší známého skupinového portrétního obrazu v teplickém graduálu z roku 1560. Celostránková iluminace představuje literátský kúr seřazený kolem pulpitu s rozevřeným graduálem, kdy vpravo je umístěn regens udávající takt, vlevo přední zpěvák a za nimi ostatní členové s osobitými rysy portrétního. Další skupinové portréty literátských bratrstev nalezneme např. v Mladoboleslavském graduálu (1672), v graduále literátů od sv. Havla (1576), graduále literátů od sv. Michala na Starém Městě (1587) či v graduálu Královéhradeckém (1585-1604). PEŠINA 1950, 286.

³⁰³ Díky slabé lazurní podmalbě vidíme, že zřejmě došlo ke změně kompozice.

jev. V graduálu nalezneme ještě další podobný případ u dvojice trubačů v borduře u Proměnění Páně, kde levý trubač drží trubku dvěma rukama se vzájemně propletenými prsty, zatímco se „druhou“ rukou opírá. A vzpomeňme na drobnou anatomickou disbalanci u anděla v úvodní iniciále. Obraz se liší i tlumenou barevností, přestože vychází ze stejné palety barev.

Iniciála č. IV „A“ na fol. 102r, 2/9 (100 x 100 mm) Izaiáš

Iniciálu ovládá postava stojící na zeleném palouku, v dalším plánu je dle principu vzdušné perspektivy schematicky naznačena krajina s architekturou, zbylý prostor vyplňuje světle modrá tapeta nebe [46]. Popsané schéma se v graduálu opakuje ještě na několika dalších iniciálách, jejichž malířský projev je totožný.³⁰⁴

Pro tuto ruku je typická silná obrysová linie, plošné tvary a modelace objemu paralelní šrafurou. Jednotlivé kompoziční komponenty jsou cítěny ve svých základních, pevných tvarech. Postavy mají drobné ruce. Vždy stejné, nepromodelované obličejové černé oči. Barva je nanášena ve větších plochách a jednotlivé figurální formy jsou v podstatě kolorovány na principu aditivního kladení barevných valérů vedle sebe, které jsou spojeny pomocí šrafury. Tahy jsou rytmicky kladené vedle sebe. Podkresba není vidět, barvy jsou husté a krycí.

Dříky iniciál jsou tvořeny jedním typem akantu, totožného s akantovými rozvilinami v bordurách. Plastického dojmu je docíleno jemnými tahy bělobou (žilkování), které sledují tvar listu i po vnitřních okrajích, a těsně vedle položenou kontrastní tmavou barvou sledující rovněž tvary listu. Je pravděpodobné, že iniciály i bordury malovala v těchto několika případech stejná ruka. Akantové výběhy těl iniciál přesahují přes čtvercový kazetový rám? Krajní plochy mezi dřikem a rámem iniciály jsou vyzlacené.

Iniciála č. V „R“ na fol. 106v, 3/9 (150 x 150 mm), Rouno Gedeonovo

Kompozice této iluminace se rovněž přidržuje výše popsaného schématu, od ostatních iniciál této skupiny ji však odlišuje kvalitativně vyšší úroveň zpracování hlavní postavy [51]. Klečící voják Gedeon v brnění je představen jako ideál středověkého křesťanského rytíře. Působí překvapivě křehce a jeho hlava je poněkud větší než by měla být. Je však velice pečlivě promodelována a nese výrazné ušlechtilé rysy. Její kvalita ji staví na roveň podobným postavám znázorňujících krále Davida z graduálu Staroměstského anebo Malostranského.

Krajinný motiv v pozadí, polopostava Boha na nebesích a rovněž dřík iniciály jsou podány ve shodném charakteru jako zmíněná skupina.

³⁰⁴ Vždy se jedná se iniciály nejmenší velikosti 2/9.

Groteska v borduře zobrazuje, kromě tří zdařilých portrétních kartuší, i hermu, jejíž obličej jeví jistou podobnost s tváří kočího z výjevu Převážení ostatků sv. Václava z duplikátu kopiáře Lucemburského rodokmene připsaného Karlem Stejskalem právě Matouši Ornysovi [49].

Iniciála č. VI „D“ na fol. 125v, 3/9 (150 x 150 mm) Narození Páně

Výjev Narození Páně je v Klatovském graduálu z roku 1560 signován iniciálami MO.³⁰⁵ V Třebenickém graduálu je tato signatura doplněna o letopočet 1574. V Litomyšlském graduále nic podobného na tomto, ani na jiných výjevech nenalezneme [55,57]. Srovnávané iluminace sdílí několik shodných prvků. Především se jedná o architektonický motiv ruiny s obloukem valené klenby s výsečí a kruhovým otvorem (okulem), kterým prochází paprsek k dítěti ležícím v jedné linii pod ním. Východiskem snad mohla být grafická předloha Martina Schongauera, kde je scéna situována do polorozbořeného chrámu [58]. V jedné kápi pole křížové klenby je viditelná díra, jejíž transformací mohl vzniknout onen okulus.

Do tohoto architektonického rámce, složeného z gotických a renesančních komponent je vložena kompozice kopírující opět Salomonovu grafickou předlohu z novozákonního cyklu biblických ilustrací [56].³⁰⁶ Pouze volek byl malířem přemístěn z popředí obrazu dozadu za dítě, vedle oslíka. Josef s holí, ale bez lucerny, se sklání spolu s Pannou Marií nad dítětem, z něhož vychází záře. Z pravé strany již přicházejí Herodovo zbrojnoši anticipující budoucí vraždění betlémských neviňátek.

Draperie sleduje v jemných záhybech tvar těla a její rozvrh se přidržuje předlohy. Malířský projev se silně odlišuje od rukopisu Třebenického graduálu. Třebaže obličejové typy ve srovnávané iluminaci jsou zvládnuty na podobné úrovni [59].

V drobném obdélném formátu na vrcholu bordury se v dramaticky nasvícené noční scéně odehrává Zvěstování pastýřům [52]. Podobně zpracován a umístěn byl tento výjev i v graduále klatovském.

Sytě zelený akant v dříku iniciály nalezneme ve všech třech graduálech. Výrazně plasticky přetáčený, ovšem shodného typu jako předešlé akantové rozviliny, je zvláště v Litomyšlském graduále, v ostatních dvou jsou jeho rozeklané tvary rozprostřeny více plošně vyplňující tvar dříku písmene.

Iniciála č. VII. „A“ na fol. 133v, 2/9, (90 x 90 mm) Křest Krista

³⁰⁵ ŠÁROVCOVÁ 2010, 465; Klatovský graduál, sign. CS KL 1, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech, 1560, fol. 67v; Třebenický graduál, bez sign., Městský úřad Třebenice, 1574-83, fol. 120.

³⁰⁶ Pro ostatní dva graduály bylo použito předloh jiných.

Křest Krista svým malířským provedením napovídá, že jej malovala ruka, jejíž formální projev je charakteristický pro skupinu nejmenších iniciál opakující shodné schéma [60]. Výjev opanovala tentokrát dvojice Jana Křtitele a Ježíše Krista. Ikonograficky ustálený motiv zřejmě nečerpá ze Salomonových ilustrací, kde má Kristus zkříženy ruce na prsou. Zde jsou jeho ruce téměř u pasu sepnuty v gestu modlitby. Klečící Křtitel hledí vzhůru k holubici Ducha svatého. Pravou rukou křtí Krista, do kterého právě vstoupil Duch svatý. Postava Krista je neproporční. Spodní polovina patří příliš vysokému tělu, na nějž by křtící Jan Křtitel nedosáhl, a proto je Kristův trup výrazně drobnější. I Křtitelova figura v pokleku je anatomicky nesprávná a provedena s obtížemi, jež korunuje předimenzovaný uzel červeného pláště. Obličej je jen schematicky naznačen.

Postavy jsou formovány výraznou obrysovou linií, která až hrubě ohraničuje zvláště horní partii Kristova nahého těla, ostře se odrážejíc od světlého pozadí. Ačkoli iluminátor používal hustých barev, prosvítá na několika místech podkresba provedená paralelní šrafurou. Jeho barevný rejstřík byl omezen, s oblibou používal světlé barvy s přimícháním běloby. Tyto lomené tóny použil hlavně ke ztvárnění pozadí, se značně schematizovanou říční krajinou. Dřík písmene je stejného typu jako ostatní v této skupině. Z horního klenutí těla iniciály vyrazí výběh, jedním koncem obtočený kolem dříku. Akant je plasticky vysvětlován světle žlutou barvou. Prostory mezi kazetovým rámem obrazu a písmenem jsou vyzlacený.

Iniciála č. VIII „**W**“ na fol. 136r, 2/9 (90 x 90 mm) Obrácení sv. Pavla

Výjev namalován stejnou rukou jako předešlá iniciála [61]. Autor se zaměřil především na dramatické ztvárnění Pavlova pádu z koně, čímž poněkud utrpěl kompoziční rozvrh. Hlava koně je tak velmi zúžena, ztvárněna v pohledu zezadu. Postava povoláného Apoštola je však dobře zvládnuta. Napravo je zelený ostroh se stromy. V centrální části se tak ocitla pahorkatá krajina s městskou vedutou, ztvárněna modrou barvou, na principu vzdušné perspektivy. Ze slunce na obloze proudí diagonálou k Pavlovi paprsek světla.

Barevnost iniciály je opět tlumená, i když za použití menšího množství běloby. Tělo iniciály tvoří stejný, růžový akant, modelovaný šrafurou-žilkováním v kontrastních barvách. Levá strana dříku dvojitě pravoúhle zalamovaná. Prostory mezi kazetovým rámem obrazu a písmenem jsou vyzlacený.

Iniciála č. IX „**P**“ na fol. 137v, 2/9 ornamentální ³⁰⁷

³⁰⁷ Viz kap. Ornamentální iniciály.

Iniciála č. X „**T**“ na fol. 198r, 2/9 (90 x 90 mm) Kristus na kříži

Kristus je přibit třemi hřebky na dřík iniciály tvořené zlatou vrstvou, dnes značně popraskanou, položené na červeném podkladu, dále nijak nepojednanou [62]. Pozadí je sytě modré, dnes bohužel místy zčernalé.³⁰⁸ Kazetový rám iniciály je růžový, se značně nerovnými vnějšími okraji. Iluzivní ústupky rámu jsou ostatně provedeny také nepříliš pečlivě. Kristovo tělo, spíše atletického typu, je poměrně dobře proporčně zvládnuté. Tělesné objemy jsou modelovány šrafurou. Obličej Krista je nepříliš jemně zpracován. Tvář vyjadřující utrpení, má výrazně maskulinní rysy, které umocňují tmavé vlasy i vousy. Kristova bederní rouška je pozdně goticky rozevlátá do stran a nepříliš pečlivě provedena. Chybí zde ona zpevňující obrysová linie. Malba působí nedokončeně, což je možná také podpořeno nekvalitně provedeným zlacením, které kolem Kristova těla vytváří podivný obrys.

Iniciála č. XI „**W**“ na fol. 205v, 4/9 (190 x 190 mm) Zmrtvýchvstání Krista

Nejzdobnější provedená iniciála nese ve svém těle nejvýznamnější námět Zmrtvýchvstalého Krista [66,67]. Její až dekorativní účín je velkou měrou zajištěn ornamentálně pojednaným dříkem, jediným takto utvářeným v celém graduále. Skvěle zvládnutý, plasticky zavíjený a *boltcový* ornament, komponovaný však dle principů plošně se rozvíjející arabesky je proveden matně zlatou barvou. Předlohou se mu snad mohly stát např. listy ze série předloh kování s boltcovými arabeskami produkované Virgilem Solisem. Podobně utvářená těla iniciál však nalezneme rovněž v graduále Malostranském (fol. 2r, 134r, 154r, 305r) a Staroměstském (fol. 3r a 157r³⁰⁹). Především vysoce kvalitně provedený a složitým ornamentem ztvárněný dřík iniciály „W“ na fol. 154r v Malostranském graduálu dává tušit, že mohly vznikat „musterbuchy“ i pro tuto oblast knižní malby.

Samotný výjev iniciály vychází z tradice předloh Albrechta Dürera [69].³¹⁰ Z tumbly vystoupivší Kristus je zahalen v mandorle mlžného oparu v pravé horní části obrazu a jeho postava se odráží od zlatého pozadí iniciály. Kristovo manýristicky esovitě prohnuté bělavé tělo však nebylo inspirováno Salomonovými grafikami. Atleticky budovaný hrudník a způsob přehození spodního cípu purpurového pláště se blíží spíše Dürerově dřevořezu. Kristův obličej je setřený, což avizoval již Josef Štěpánek.³¹¹ Lomené barevné odstíny bederní roušky a pláště, jejich výsostně malířský způsob zpracování a esovka těla dodává Kristově postavě jakéhosi bizarního „el Grecovského“ vyznění.

³⁰⁸ Viz Chemicko-technologický průzkum.

³⁰⁹ Viz iniciála č. III.

³¹⁰ Malé pašije, cyklus dřevořezů, 1509-11.

³¹¹ ŠTĚPÁNEK 1887, 13.

Překvapení a vyděšení hlídající vojáci pod Kristovou tumbou se podobají svými římskými vojenskými úbory figurám z výjevu Lámaní šípů. Voják ležící napravo opakuje z pohledu zachycený obličejový typ rovněž napravo umístěného vojáka ze zmíněného výjevu. Obranné gesto vztyčené ruky se štítem utíkajícího vojáka v levém spodním rohu je shodné s gestem ležícího vojáka na Salomonově grafice. Jedná se ale zřejmě o rozšířený a oblíbený motiv, jaký nalezneme např. u bitevní scény na onom kvalitním foliu 154r. Kompoziční rozvrh drobné iniciály má velmi blízko k centrálnímu výjevu shodné tematiky sochařského epitafu Cristopha von Althan a jeho ženy z Farního kostela v Murstetten, řazeného k okruhu Alexandra Colina [68]. Překvapivou příbuznost vykazují především postavy vojáků; figura napravo ležícího je u obou děl naprosto totožná. Také nalevo utíkající voják se horní polovinou těla s obranným gestem a štítem velice blíží polopostavě vojáka z reliéfu. Přestože je do výjevu na epitafu zakomponováno větší množství postav jeho výrazná příbuznost naznačuje existenci konkrétní předlohy pro obě díla.

Krajinný motiv vložený do pravého horního rohu je kvalitně a pečlivě vypracován, takže působí jako malý samostatný žánrový výjev. V panoramatickém pohledu na pahorkatou krajinu rozpoznáme městskou architekturu s mostem přes řeku. Za řekou vidíme centrální stavbu. Možná se jedná o Šalamounův chrám, který se v nizozemském umění 15. a 16. století objevuje tradičně jako centrální stavba vycházející z podoby polygonálního skalního chrámu na jeruzalémské chrámové hoře,³¹² naproti vidíme Golgotu a kříže spíše tušíme než bychom je v tak malém měřítku viděli.

Iniciála je vložena do jednoduchého rámce s úzkou fazetou, jejíž okraje jsou vytaženy tenkou zlatou linkou.

Iniciála č. XII „M“ na fol. 223r, 3/9 (150 x 150 mm) Nanebevstoupení Krista

Tradičně komponovaný výjev je sice „doslovnou“ citací Salomonovy předlohy, ale s důležitým obohacením o klečící postavu Panny Marie, vloženou mezi přední dva apoštoly svatého Petra a Pavla [70,71]. Svatý Pavel klečící vpravo kompozice pod Olivovou horou byl oproti předloze pojat jako atletická až *michelangelovsky* svalnatá mužská figura. Zajímavý je především poměrně uvolněný rukopis a zářivá barevnost, které nalezneme ještě u několika dalších následujících iniciál. Z malby přímo čišší spontaneita, živost a určitá suverenita projevu, se kterou byly pozměněny i hlavy apoštolů v pozadí kruhové kompozice. Shodný malířský projev najdeme i na, námětem totožné, iluminaci ve Staroměstském graduále fol.143r [72]. Výjev se ovšem Salomonovy předlohy nedržel doslovně a byl obohacen o

³¹² Stefan BARTILLA: Flámské a holandské malířství od 16. do raného 18. Století. Průvodce sbírkou Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, 2009, 28.

krajinné pozadí vložené za zelený pahorek Olivetské hory, ze kterého vstoupil Kristus na nebesa. Barevnost iluminace, složená z duhových odstínů, je ještě jásavější než v případě miniatury litomyšlské.

Dřík iniciály je tvořen podobně manýristickým „uvolněným“ typem akantu, jehož útlé dvojité a přetáčené lodyhy jsou v horním klenutí spojeny do motivu zavíjeného ornamentu. Iniciála je vložena do několikanásobného světle fialového rámu. Prostory mezi rámem obrazu a písmenem jsou vyzlacené.

Iniciála č. XIII „**D**“ na fol. 227r, 4/9 (190 x 200 mm) Seslání Ducha svatého

Výjev Seslání Ducha svatého vychází z kodifikovaného typu šířeného především grafickou předlohou Albrechta Dürera [76,77]. Stranově obrácenou, tedy překopírovanou, kompozici nalezneme např. i u Virgila Solise. Panna Maria sedí uprostřed kruhu stojících apoštolů. Na klíně má rozevřenou knihu. Oděna je v modrý plášť. Nalevo od ní je nejmladší z apoštolů Jan, ruce sepjaty k modlitbě hledí, tak jako ostatní apoštolové, na holubici Ducha svatého, která se odráží od zlatého pozadí. Janova postava v nakročení připomíná Salomonovy figury, otázkou tedy je, zda nebyl mezi tímto výjevem a Dürerovou předlohou mezičlánek Salomonovy ilustrace nebo jiné, kterou se mi doposud nepodařilo nalézt. Janova malá chodidla jsou anatomicky nesprávně namalována. Naproti Janovi stojící svatý Petr rozprahuje v úžasu ruce. Ostatní postavy apoštolů stojí v zákrytu za těmito v popředí. Přesto jsou jejich obličejové odlišeny. Zvláště tvář svatého Pavla ve žlutém šatě, je provedena velmi jemně s velkou pečlivostí. Podobně je apoštol Jan ztvárněn na námětem shodné iniciále ve Staroměstském graduále na f. 150r, kde je ovšem scéna situována do prostorné klenuté síně chrámu, drobně se lišíc i kompozičním rozvrhem. Srovnávané iluminace malovaly rozdílné ruce. Ve Staroměstském graduálu vidíme onen uvolněný rukopis, kterým byla v Litomyšlském graduálu namalována předchozí iniciála.

Dřík iniciály je proveden zlatou barvou a jeho akantové rozviliny jsou pravidelně formované, podobného typu jako v těle iniciály Staroměstského graduálu.³¹³ Tělo iniciály je vloženo do jednoduchého modrého rámce s úzkou vnější i vnitřní fazetou. Prostory mezi iniciálou a rámem nejsou vyzlacené.

Iniciála č. XIV „**P**“ na fol. 234r, 4/9 (185 x 190 mm) Nejsvětější Trojice

Do těla iniciály je vložen výjev Nejsvětější Trojice zahalené do oblačného hávu [78,79]. Kristus sedí po pravici Boha Otce a mezi nimi se vznáší holubice Ducha svatého. Postavy jsou mohutné a rozložitě, formované dle figurálního kánonu, použitým ve třetí iniciále

³¹³ Podobný typ akantu se uplatňuje i v těle první iniciály, kde je ovšem méně schematický a více naturalistický.

v zavalitých figurách starců. Také tvář Boha Otce opakuje jejich výrazný obličejový typ s dlouhým šedivým vousem a zkadeřenými vlasy. Kristův obličej je podstatně jemněji vypracován. Na iluminaci Nejsvětější Trojice na fol. 154r ve Staroměstském graduále, držící se Dürerovy vlivné předlohy, můžeme vidět, dle stejné typologie ztvárněnou, hřmotnou postavu Boha Otce. Výrazné jsou především velké ruce, kterými objímá a přidržuje Kristovo tělo. Hlava je nasazena na krátký krk.

Pod nohami dvojice z litomyšlské iluminace je v lehkých modrých tónech podán výřez přístavní scenérie. Dřík iniciály je tvořen nepravidelně rozbujelejším akantem, jehož zelená barevná vrstva je na mnoha místech poškozena.³¹⁴ Poměrně velká plocha mezi tělem iniciály a růžovým kazetovým rámem je vyzlacena a matnou zlatou barvou je na ní namalován abstraktní, filigránový dekor.

Iniciála č. XV „N“ na fol. 240r, 3/9 (145 x 145 mm) Poslední večeře

Námět Poslední večeře patří k nejzobrazovanějším tématům v církevním prostředí [81,86]. Postupně získává ikonograficky ustálenou podobu, která se držela základní kompozice, lišíc se pouze drobnými detaily. V centru výjevu bývá zpravidla zobrazován Kristus, jemuž na prsou spočívá Jan Evangelista. Ostatní apoštolové jsou usazeni kolem stolu, takže kompozice nabírá postupně téměř kruhového tvaru. Jidáš je označený váčkem s penězi. Ubrus na stole má uprostřed převisu záhyb. Několik takovýchto vyobrazení pochází od Albrechta Dürera nebo i Martina Schongauera. Podle jedné z Dürerových verzí³¹⁵ svou ilustraci vytvořil i Bernard Salomon. Na tomto výjevu sedí všichni kolem stolu. Kristus má zvednutou pravou ruku, apoštolové hledí jeden na druhého, hledajíc ve svých řadách zrádce [82]. Jidáš drží skrytě v ruce váček s penězi. Salomon toto gesto ještě umocnil a zároveň přebíral do své kompozice i Dürerův motiv na zádech sepnaté draperie u apoštola sedícího vepředu napravo. Iluminace v graduálu pak přesně kopíruje Salomonovu předlohu (až na záhyb ubrusu). Striktně se jí držel rovněž iluminátor v Malostranském graduále na fol. 327r [83]. Rozdílná je pouze volba pozadí. U Salamona je scéna situována před jeho oblíbené architektonické pozadí v podobě mělké niky, v Litomyšlském graduále zeď prorazila dvě okna uzavřená půlkruhem, kterými vidíme vzdálený krajinný motiv, a v graduále malostranském se výjev odehrává na zlatém pozadí. Malířské projevy jsou rozdílné. V Litomyšlském graduálu vidíme opět onen uvolněný rukopis, který sice drží formu v pevných proporcích (což se nedá říci o ruce malující Křest Krista), ovšem bez její přesné definice. Projev je velmi malířský budující objemy barvou. Jeho barevný rejstřík je manýristicky zářivý i s hojným použitím běloby.

³¹⁴ Viz Chemicko-technologický průzkum.

³¹⁵ Z cyklu Malých Pašijí.

Akant dříku písmene opakuje typ z iniciály č. XII. Kazetový rám je složen z lišt dekorovaných vejcovcem. Prostory mezi iniciálou a rámem jsou vyzlacené.

Iniciála č. XVI „Z“ na fol. 245v, 3/9 (145 x 145 mm) Křtist a svatý Jan Křtitel

Neobvyklá kompozice této iluminace byla způsobena zřejmě nepříliš výhodným tvarem písmene „Z“ [90]. Do čtverce iniciály pojednaného sytě zelenou barvou byl vložen další o polovinu menší, vyzlacený, oddělený od zeleného pole červenou lištou. Zlatá plocha byla ještě dále dekorativně pojednána ornamentem provedeným matnou zlatou barvou. Jeho prostřední diagonální část rozdělila čtverec miniatury na trojúhelné prostory opanované každý jednou postavou stojící na jakýchsi podstavcích či konzolách. Nalevo vidíme Ježíše Krista ve světle fialovém roucho provedeného podle Salomonovy ilustrace příběhu Uzdravení setníkova sluhy [91].³¹⁶ Malíř pozměnil pouze gesto levé ruky, kterým Kristus ukazuje na sebe, zatímco mu naproti stojící Jan Křtitel žehná. Stejný postoj, traktování drapérie šatu i způsob, jakým si roucho u pravého boku přidržuje, je převzato ze zmíněné ilustrace. O oblíbenosti této figury svědčí rovněž její zkopírování do Staroměstského graduálu, tentokrát i s gestem levé ruky na menším výjevu v borduře představující Krista a velekněze u křtelnice v klenuté síni [93]. Rukopis je značně uvolněný, místy je obrys zpevněn tmavou linkou. Velice často se tak děje u rukou. Linka však nesleduje celý tvar prstů, které pak působí neuzavřeně a poněkud špičatě. Podobně nejasně definované tvary jsou ovšem pro tento projev typické.

Akant v dříku iniciály je trojbarevný. Modrý základ je plasticky vytažen výrazným tónem žluté a červené barvy.

Iniciála č. XVII „K“ na fol. 247r, 2/9 (90 x 90 mm) Sv. Petr

Nepříliš kvalitní iluminace z ruky malující tyto nejmenší iniciály. Opět vidíme schéma tvořené dominantní postavou - sv. Petra držícího kříž - stojící na palouku, na pozadí modré nebe. Tvary plošné kolorované. Omezený barevný rejstřík.

Typ akantu těla iniciály a kazetový rám jsou totožné s ostatními používanými autorem zmíněné skupiny iniciál. Prostor mezi iniciálou a rámem je vyzlacen.

Iniciála č. XVIII „R“ na fol. 252r, 2/9 ornamentální³¹⁷

Iniciála č. XXIX „K“ na fol. 256v, 3/9 (150 x 150 mm) Proměnění Páně

Kodifikovaný typ vyobrazení byl zpracován dle grafické předlohy, kterou kopíroval i Salomon, neboť Mojžíš s Desaterem na grafice obývá opačnou stranu [94,95]. Postava

³¹⁶ Mt (8,5-13); J (4,43-54).

³¹⁷ Viz kap. Ornamentální iniciály.

žehnajícího Krista v bílém himationu obklopena zářící aureolou se vznáší v mandorle mraků nad vrcholkem hory Tábor. Dole leží a klečí vyděšené apoštolové Petr, Jakub a Jan.

Malířským projevem lze iluminaci přiřadit ke skupině iniciál, jež charakterizuje uvolněnější rukopis a manýristicky duhová paleta spíše chladných tónů. Totožné je rovněž pojednání zdobného rámce iniciály a typu akantové rozviliny.

Iniciála č. XX „R“ na fol. 261v, 3/9 (150 x 150 mm) Nanebevzetí Panny Marie

Srovnáme-li výjevy Proměnění Páně a Nanebevzetí Panny Marie je hned jasné, že zde úřadovala jedna ruka [96]. Obrazy vynikají neuvěřitelně sálavou barevností, jež byla použita i pro motivy v bordurách. Gejzír zářivé citrónové žluti, přecházející do šťavnaté zeleně, zklidněný světle modrými odstíny z předchozího výjevu byl zaměněn za rafinovanou souhru červených, růžových a tyrkysových tónů sevřených modrým rámcem. Nesmírně dekorativní účín iluminací už ovšem nebyl dále v graduálu zopakován. Akant a rám iniciály opakuje předchozí vzory, kterými se řídila tato skupina iniciál.

Iniciála č. XXI „K“ na fol. 265v, 3/9 (10 x 150 mm) Jákobův žebřík (pod kolumnou Posvěcení chrámu)

Kodifikovaný typ zobrazení se spícím Jákobem čerpá svůj vzor z oblíbené grafické předlohy mistra E.S. zpracovávající téma Kmene Jesse, která u nás zdomácněla především díky jejímu opětovnému použití v prvních třech vydáních Melantrichovy České Bible [98]. Využité i pro titulní list Třebeňského graduálu.

Obraz je rozdělen do dvou plánů. V popředí leží spící Jákob s kamenem pod hlavou; postava kopírující Abrahama ze zmíněné předlohy. Za ním vidíme krajinu, k níž vede most přes řeku. Dominantou krajiny je skalnatý pahorek s chrámem na vrcholu, vážící se zřejmě k osobě Jákoba, jakožto zakladatele chrámu. Za Jákobem stojí žebřík sahající k nebi, po němž vystupují andělé.

Akantová rozvilina je blízká použitému akantu v dřívku iniciály s Narozením Páně. Jednoduchý kazetový rám je blízký produkci ruky malující nejmenší iniciály v graduálu. Malířský projev je však odlišný od této ruky i skupiny výrazně manýristických iniciál. Prostory mezi iniciálou a rámcem jsou vyzlacené

Dole v prostoru pod kolumnou je jediný výjev tohoto „druhu“ vložený do obdélného rámu ohraničeného jednoduchou linkou. Představuje skupinu poutníků směřující ke kostelu, na kterém je vyvěšen prapor ohlašující začátek posvícení [99]. Velice podobnou postavu muže, zobrazeného zezadu ve vysokých holínkách, s měšcem a mečem u pasu, s kloboukem s brkem na hlavě, nalezneme v Malostranském graduálu na fol. 397r [100]. Ve dvojici s ženou

míří rovněž ke kostelu. Výjev má shodný námět a podobná je i koncepce kopečku s kostelíkem. Zároveň je scéna obohacena o související posvícenskou zábavu v krčmě pojednanou na levé straně iluminace, inspirovanou soudobou holandskou malbou. Poutníkův postoj, zvlněná draperie spodní části jeho kabátce a rovněž určitá uhlazenost malby dovoluje předpoklad o totožném tvůrci obou výjevů.

Iniciála č. XXII „C“ na fol. 270r, 2/9 (90 x 87 mm) Archanděl Michael bojující s drakem

Iluminace se rozměry řadí do skupiny nejmenších iniciál, jejichž malířský projev je homogenní, spíše kresebný a poněkud odlišné kvality než ostatní dílenská produkce [104]. Přesto je Archanděl podán živě a v pohybu, napřahující se k úderu mečem. Prudký pohyb rozvlnil jeho roucho. Ďábel je chycen a nemůže uniknout, na ochranu marně vystrkuje drápy. Tělo příšery je hnědooranžové se zelenými křídly a jakýmsi zobanem na hlavě.

To, co platí o malbě, platí i o dříku, který odpovídá typu akantu používanému autorem této skupiny iniciál.

Iniciála č. XXIII „R“ na fol. 273r, ornamentální³¹⁸

Iniciála č. XXIV „Z“ na fol. 276r, ornamentální³¹⁹

Iniciála č. XXV „M“ na fol. 282v, 3/9 (150 x 150 mm) Sv. Petr a Pavel

Tělo písmene rozděluje iluminaci na dvě samostatná pole. Do levého byl vsazen sv. Petr držící klíč a do pravého sv. Pavel s mečem [101]. Portréty apoštolů se drží tradičních typů. Srovnáme-li postavy apoštolů s archandělem Michaelem z předchozí iniciály, nalezneme poměrně vysokou shodu ve způsobu formování tělesného objemu a některých dalších detailů, včetně podání draperie, ačkoli zde není tolik rozpohybovaná. Naopak obličej je plasticky modelován barvou, oproti jednoduchému kreslenému profilu archanděla. Figury apoštolů stojí na šedivém „terénu“, pozadí je sytě modré, nyní velmi zčernalé.³²⁰

Dřík písmene souzní typově i barevně s akantem používaným autorem iniciál výše zmíněné skupiny. Prostory mezi iniciálou a jednoduchým rámem jsou vyzlacené.

Iniciála č. XXVI „M“ na fol. 307r, ornamentální³²¹

Iniciála č. XXVII „P“ na fol. 309r, 3/9 (145 x 145 mm) Zvěstování Panně Marii

Námět opět zpracovává téma, jemuž se věnoval horní výjev na fol. 101r. Drobnější měřítko iniciály se drží Salomonovy předlohy důsledněji, především v postavě Panny Marie.³²²

³¹⁸ Viz kap. Ornamentální iniciály.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Viz Chemicko-technologický průzkum.

³²¹ Viz kap. Ornamentální iniciály.

Zvěstující archanděl Gabriel opakuje v obou iluminacích stejné postavení s paží zdviženou k pozdravu a rozparkem odhalujícím nohu vysoko na stehnu. V pravé ruce drží žezlo, z něhož k Panně Marii proudí paprsky světla, v nichž sestupuje holubice Ducha svatého. Za Marií je umístěn zelený baldachýn, tak jako na předchozím výjevu Zvěstování. V popředí je umístěna tradiční váza s liliemi. Malířský projev se od „velkého“ Zvěstování liší uvolněnějším rukopisem, který známe z iniciál libujících si v jásavé barevnosti, která se tentokrát uplatnila pouze na archandělově rouchu, jinak výjev ovládá šedý tón zdi římské architektury, s dvěma prolomenými okny uzavřenými půlkruhem. V jejich průhledu vidíme reálnou městskou architekturu. Akantová rozvilina písmene je rovněž poplatná typu těchto iniciál.

Iniciála č. XXVIII „N“ na fol. 320r, 2/9 (100 x 100 mm) Kristus jako vítěz nad smrtí a hříchem

Baculatá postava Ježíška s korouhví vzkříšení v ruce šlape po tradičních symbolech smrti a hříchu, skeletu a draku [103]. Kristus je oděn do vlajícího purpurového pláště. Oběma rukama objímá korouhev vzkříšení, kterou razantně protíná skelet. Obdobnou iluminaci nalezneme ve Staroměstském a Lounském graduálu,³²³ odlišující se však Ježíškovým postojem.

Modelace tvarů Ježíškova protočeného těla je dosaženo hustou šrafurou, tak jako na postavě Lukrécie v borduře č. XXV. Obličej naznačen schematicky kresebně jako u proroka Izajáše ve čtvrté iniciále. Jedná se o stejný malířský projev. Typologický shodný akant i rám řídící se vzory této skupiny iniciál.

Iniciála č. XXIX „N“ na fol. 344v, 2/9 (97 x 90 mm) Vítězný Beránek

Motiv vítězného Beránka přidržující předním kopýtkem korouhev Vzkříšení byl přítomen již v borduře při iniciále Zmrtvýchvstání Krista [105].³²⁴ Zde je vsazen do schématu: dominantní motiv, palouk, modré pozadí nebe. Jeho tělo je stavěno jinak než u předchozího, který byl křehčí a více naturalisticky ztvárněný. Zde má Beránek mohutnější šíji, která mu dodává určité hrdé vzezření. Rukopis stejný jako u předchozí iniciály. Akant i rám rovněž.

Iniciála č. XXX „O“ na fol. 444r, 2/9 (95 x 95 mm) Bůh Otec

Poslední iluminace v graduálu je poslední iniciálou stejného malířského projevu jako dvě předchozí. V horní části obrazu vidíme v oblacích žehnajícího Boha se sférou [106]. Spodní

³²² Viz horní výjev na fol. 101r

³²³ fol. 224r, Staroměstský graduál, sign. XVII.A.40, NK ČR, 1561-1567; fol. 294r. Lounský graduál Jana Táborského, sign. IG 9, 1561-63.

³²⁴ Viz iniciála č. XI.

část iniciály pojednává krajinný motiv v popředí se stromkem. Dále ubíhají skaliska a v nich naznačeny drobné městské veduty rozkládající se u vodní plochy.

Růžový akant je vložen do značně zčernalého rámu. Prostory mezi iniciálou a rámem jsou vyzlacené, tak jako u předešlých případů.

5.4.1 Ornamentální iniciály

Ornamentální iniciály, zasazené v plasticky cítěných profilovaných rámcích, nesou uvnitř svého těla pouze abstraktní jednobarevnou tapetu, ve dvou případech se subtilní verzí fleuonnée - filigránovou abstraktní kresbou, zlatým inkoustem provedenou (iniciály č. IX na fol. 137v a č. XVIII na fol. 252r). Tuto výzdobu nesou i dvě iniciály č. XXIII na fol. 273r a č. XXVI na fol. 307r, ovšem pouze v černém provedení. Je však možné, že se jedná pouze o předkresbu, která měla být poté vyvedena zlatem. U iniciály č. II na fol. 26r vidíme také barevnou tapetu s květinovým vzorem tvořeným tentokrát drobnými světle barevnými čtyřlístými květy a drobnými tečkami téže barvy. Zbývající plocha mezi rámcem a tělem písmene je vyzlacená, tak jako u iniciály č. XXIV na fol. 276r, zde je navíc patrný, dnes téměř setřený původní filigránový dekor, kterým byl jemně vyryt do pozlaceného pole.

5.5 Rozbor bordurové výzdoby

5.5.1 Úvod

Bordurová výzdoba Litomyšlského graduálu je velice rozmanitá a podává takřka encyklopedický přehled dobových ornamentálních směrů a tendencí, které současně doplňuje tradiční domácí rostlinnou ornamentikou akantového listu. Z typologického hlediska lze v bordurových výplních nalézt dvojí schéma výzdoby. Prvním je „rozvilinové schéma“ a druhé na způsob kandelábru, středově souměrné schéma, kombinující různé ornamentální motivy.

5.5.2 Schéma rozvilinové

5.5.2.1 Akant

Na iluminovaných fóliích nesoucí dvanáct z patnácti nejmenších iniciál jsou volné okraje listů u přední ořízky pojednány rostlinnou ornamentikou představující abstrahované, na pozdně gotickou tvarovou tradici navazující akantové listy na stáčených lodyhách. Základem jsou symetricky uspořádané protáhlé palmety a s protaženým výběhem do rozštěpeného zavinitého výhonku. Jeho východiskem je od přelomu 15. a 16. století vyskytující se zaostřený typ akantu, skladebně vycházející z tradic souběžně se vyvíjejícího laločnatého typu akantu. Zdroj tohoto laločnatého typu akantu lze nalézt ve vrstvě vrcholně krásnoslohých rukopisů, konkrétně ve druhém svazku Václavovy bible. Ačkoliv jeho použití nebylo příliš časté, byl již vyvinut ve své plně definované podobě. Zaostřená varianta se liší množením prvků a dynamizací jejich pohybu, která odpovídá stylové tendenci prosazující se v českých zemích od 80. let 15. století.³²⁵ Jejím vrcholným příkladem může být styl reprezentovaný např. Modlitební knihou Jiřího z Minsterberka. Této vrstvě je blízký i lounský Slavětínský graduál z přelomu 15. a 16. století, v němž je tento typ listu spojen i s pokročilým naturalistickým motivem useknuté větévky.³²⁶ Růst oblíbenosti motivu přeseknuté

³²⁵ V současné době se rozbořem dekorativní výzdoby rukopisů věnuje Viktor Kubík, který se hlásí ke Květově metodě typologické klasifikace jednotlivých ornamentálních prvků výzdoby na základě důkladné formální analýzy. Ač je jeho zájem orientován zatím spíše na raně až vrcholně středověký materiál, provedl v době nedávné sondu do 15. a 16. století a předložil krásnoslohy inspirační zdroje pro období pozdně středověké i s přesahem do pokročilého 16. století. KUBÍK 2008, 441-462.

³²⁶ Viktor Kubík upozorňuje na jediný a jasně definovaný příklad přeseknuté, do bordury zavěšeného stvolu v Bibli Václava IV. Ibidem 444,450.

větévky, či stvolu, typického pro umění období pozdní gotiky, lze pozorovat v poslední čtvrtině 15. století.³²⁷

S tímto motivem se setkáváme rovněž v Litomyšlském graduálu a to na všech foliích nesoucích akantové rozviliny. Původně přeseknutá větvička nyní často tvoří celé větvoří z dalších osekaných výrůstků, ze kterých akantová rozvilina pučí a jež se v některých případech vinou kolem ní, dávající tak jejím zavínutým výhonkům možnost se obtáčet okolo. Tuto „hru“ lze sledovat na fol. 102r a v o něco více komplikované podobě v Třeбенickém graduálu např. na fol. 116r [**116,118**].³²⁸ Ona větvička se tak stala vlastní, poněkud „zdvěnělou“ lodyhou akantu.

V Litomyšlském graduálu, kromě již zmiňovaného folia, vybíhají ve zbylých případech vždy dvě rozviliny do opačných směrů podél textu, většinou ze společné větévky (ff. 133v, 137v, 247r), nebo pařezu – srostlice (ff. 136r, 198r, 276r, 344v) a někdy jsou do sebe konce větviček zaháknuty svými výrostky (ff. 252r, 320r), či pouze leží přes sebe (fol. 270r). Na posledním iluminovaném foliu drží začátky rozvilin v tlamě lví maskaron. Ani v jednom případě rozvilina nezasahuje do prostoru pod kolumnou, neboť to je místo určené především pro znaky donátorů graduálu. Zajímavým faktem rovněž je, že nenalezneme rozvilinu, jež by vyrůstala z výběhů dříků iniciál, jako je tomu často v ostatní soudobé produkci (např. Klatovský graduál, Staroměstský graduál). Dokonce se zdá, jakoby si výběhy iniciál a vinoucí se rozviliny v některých bordurách spíše překážely, což svádí k domněnce, že výzdoba bordur mohla vzniknout před anebo spíše až po dokončení příslušných iniciál. I proto mají zřejmě lodyhy akantů tyto nepříliš obvyklé začátky.

Barevnost rozvilin je spíše tlumená, světlejších odstínů a odlišných barev v rámci jednoho folia. Převertané zavínuté výběžky rozeklaného tvaru listu jsou rovněž jiné barevnosti než jeho zbytek. Plastický dojem rozvilině dodávají dlouhé, nepřerušované tahy žilkování světlou barvou s hojným přimícháním běloby vedené středem a po vnitřních okrajích listu a těsně vedle položená kontrastní černá barva sledující rovněž tvary listu. Mezi rozeklané okraje rozviliny jsou často vloženy zlaté kapky, ty bývají také u osekaných výrůstků větvičky.

³²⁷ O tomto motivu také např. Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 145-1550, Praha 1950, 154, 156-160.

³²⁸ Pro Litomyšlský a Třeбенický graduál je společný plynulý přechod dřevité lodyhy v akantovou rozvilinu. Na rozdíl od soudobé produkce, kde se palmeta rozvíjí z tvaru podobného kalichu, nasazeného na lodyhu.

5.5.2.2 Růže

K tomuto typu okrajové výzdoby pojednaného rozvilinou rostlinného ornamentu, přiřazují na foliu 227v zastoupený motiv růže - růžového keře [73]. Rytmičky stáčená úponka vyrůstající z koše je podaná naturalisticky, navozující dojem reálných, z přírody odpozorovaných tvarů.

5.5.3 Schéma kandelábru

Vertikální sestava složená ze symetricky, rozmístěných prvků a hojně užívaná k dekorativnímu pojednání svislých architektonických článků, se ukázala jako příhodný šířitel ornamentálního bohatství antiky. Velice záhy tak zprostředkovala celé Evropě fantastický svět římské grotesky, jež byla ve svých počátcích chápána lineárně.

Ze zdomácnělých severoitalských vzorů čerpaly groteskové kandelábry na fóliích 26r (bordura č. II), 273r (bordura č. XXIII) a 307r (bordura č. XXVI), které jsou založeny tektonicky, vyrůstají z určité základny, jako jsou květináče či koše. Důležitou součástí jsou vázy, sloupky a mezi nimi vložené brnění (kyrisky) a andílčí či jiné, někdy bizarní hlavičky. Poměrně častý je motiv býčí lebky - bukranon. Z hlavic sloupků vybíhají různobarevné akantové rozviliny a palmety, někdy zpětně stáčené k dalšímu tektonickému prvku. Mezi laloky akantového listoví jsou vsunovány zlaté bobule.³²⁹ Barevné bobule můžeme vidět rovněž volně symetricky vložené po stranách kandelábru. Velkou shodu ve skladbě a řazení jednotlivých prvků nalezneme zvláště u bordury č. XXIII a č. XXVI.

Groteska vnesla do ornamentiky repertoár motivů, které se v hojnější míře uplatnily na fóliích: 2r (bordura č. I), 106v (bordura č. V), 125v (bordura č. VI), 245v (bordura č. XVI), 265v (bordura č. XXI), 282v (bordura č. XXV) a 309v (bordura č. XXVII) [24,51,55,90]. Základním principem bylo spojování různorodých prvků. Tak jsou kromě obvyklých váz nyní do kandelábru zakomponovány polopostavy - hermy (bordura č. V) a celé postavy, jednak coby tektonické články (bordury č. XXV) [49,102], anebo se prostě účastní „života v borduře“, obtáčejí se kolem osy kandelábru (č. XVI a XXV) [90]. Tyto osy jsou na rozdíl od předchozího typu viditelně odlehčeny, tvořeny často pouhým stvolem, ze kterého symetricky vyrůstají akantové palmety a polopalmety s žilkováním, mezi jejichž laloky jsou opět zasunuty zlaté bobule. Rostlinný ornament je bujnější a bohatší. Volné bobule se

³²⁹ Zlaté bobule jsou dekorativním prvkem odvozeným italské knižní malby, kde se objevují již v 1/3 14. století. Rozšířeny byly prakticky po celé Itálii, záhy do ostatních Evropských zemí, často zavěšeny na vlasové linii protažené od vrcholu zaostřeného akantu. K tomuto motivu KUBÍK 2008, 317-318.

nevyskytují. Přibyly však další nové motivy jako jsou trofeje (bordury č. VI a XXV) [53] a masky se závěsy a šňapci (bordury č. I, V, VI, XVI a XXVII) [24,51,55,90], kolem kterých se vinou stužky. Zpod akantů visí trsy ovoce, někdy je ovoce zavěšeno na vlasových liniích kolem hlavy umístěné v ose kandelábru (bordura č. XVI) [89]. Zajímavým detailem jsou zvláštní žlutooranžové kulaté plody či květy, které se vyskytují pouze ve dvou bordurách. V případě prvním souměrně vyrůstají zpod hlavy Jana Křtitele na nepříliš dlouhých stoncích. V případě druhém rostou, tentokrát nesymetricky, od nohou Lukrécie. Objevuje se zde i moment ze středověké droalerie – opice (bordura č. XVI) [88].

Výrazným prvkem jsou rolverkové kartuše (bordury č. I a V), jimiž do systému vchází ornamentální druh typický a významný především pro severský manýrismus [24,51].³³⁰ Nahrazením původních tektonických košů rolverkovými kartušemi,³³¹ jež charakterizuje „*vyslovená astatičnost a tkvění v prostoru bez pevného těžiště*“,³³² byl do struktury vnesen silně manýristický prvek nestability. Kromě kartuší lze určité náznaky zavíjeného ornamentu spatřovat v symetrických výběžích spirálovitě zavinutých, někdy vroubkovaných.

Daleko podstatnějším a výraznějším způsobem promluvil do bordurové výzdoby graduálu motiv zavíjeného (rollwerk)³³³ a probíjeného ornamentu (beschlagwerk), respektive, jejich vzájemná kombinace využívající nadále i některé elementy z rejstříku grotesky, ve skupině bordur č. III, XI, XII, XIV, XV, XIX a XX [66,79,86,94,96]. Vznikla tak poměrně originální ornamentální koláž, jejímž hlavním inspiračním zdrojem se stala nizozemská verze grotesky, šířená především grafickými listy Cornelise Bose, Cornelise Florise a Hanse Vredemana de Vries. Charakteristickým rysem nizozemské grotesky je její prostorové pojetí a vevázání postav či jejich „uvěznění“ do pásů, rolovaných desek, mušlí atd.³³⁴ Jarmila Krčálová obdivuje tuto severskou odnož grotesky pro invenci a dynamickou formu, s níž jsou do bludiště složeného z fantaskních vyzábělých prostřihávaných závitnic, pospojovaných příčkami, uvězněny lidské figury.³³⁵ V podobném smyslu se vyjadřuje i Sune Schéle a hovoří

³³⁰ „Zatímco na jihu byl ornament vzorově vázán a projevoval tendenci vždy znovu se podříditi specifické zákonitosti vegetativnosti, rozvíjela se naproti tomu severská ornamentika mnohem volněji a svobodněji, nezatížena antickým patrimoniem.“ PREISS 1974, 281.

³³¹ Pouze u bordury č. XXV je spodní článek kandelábru tvořen anděličkem držícího štít.

³³² PREISS 1974, 284.

³³³ Po celé 15. století vzrůstá tendence k „rolování“. Na helmicích, štítech, tabulích a nápisových páskách dochází k zavíjení, stáčení a rolování okrajů. Tyto deformační tendence se simultánně objevují na severu i jihu Evropy, ačkoli v Záalpi sahají kořeny rolverku ještě pevněji do pozdně gotické tradice. Ke vzájemnému prolnutí jižních a severských pramenů „rollwerku“ došlo v okruhu Fontainebleauské školy, jejíž členové čerpali z grafických předloh různého původu. Více k zavíjenému ornamentu viz např. Max Deri: Das Rollwerk: In Der Deutschen Ornamentik Des Sechzehnten Und Siebzehnten Jahrhunderts, Wittenberg 1906; Peter Jessen: Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerkes seit dem Mittel-elter, Berlin 1920; Peter Jessen: Meister des Ornament stiches, Berlin 1923; Rudolf Berliner: Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925; Erik Forssman.: Säule und Ornament, 1956;

³³⁴ PREISS 1974, 282.

³³⁵ KRČÁLOVÁ 1984, 87.

přímo o tísnivém pocitu z věznění postav používaných jako tektonické články složitých kompozic. Tento způsob využití lidských figur v něm vyvolává zvláštní dojem, že po „zvednutí opony postavy zmizí. Jejich přítomnost je tak pomíjející, bez racionálního podtextu a je pouhou fantazií myslí“.³³⁶

5.5.3.1 Cornelis Bos

Ornysovu orientaci na tento dobově aktuální směr, jak po stránce motivické, tak formální, jehož hlavním představitelem byl v první polovině 16. století Cornelis Bos,³³⁷ rozpoznal již Jiří Kropáček. Dle jeho názoru muselo dojít k přímému obeznámení cestou původních rytin. To potvrdila i identifikace Bosova grafického listu, který byl předlohou pro jednu z hermovek zakomponovaných do bordury č. XV na fol. 240r [84-86]. Ale i v dalších bordurách (viz výše) je použito stavebního principu nizozemské prostorové grotesky.

Bosovy první datované grafické listy pochází z roku 1537, kdy z rodného Hertogenbosch odchází do Antverp. Jedná se o mědiryty provedené podle Heemskercka a Agostina Veneziana (viz Schéle 67 a 89), nesoucí monogram CB („B“ je odvozeno z umělceva rodného města). Schéle předpokládal, že Bos byl nejen mědirytec, ale i dřevorezáč.³³⁸ Bos mimo jiné spolupracoval s Hieronymem Coeckem na vydávání a prodeji knih překladů Vitruviových a Serliových traktátů. Toto spojení rytce a tiskaře³³⁹ se jeví jako pravděpodobnější, jak je známe z činnosti Hieronyma Cocka, Gerarda de Jode a Philipse Galle.

Z Pellegrinovy knihy „moresek“ vydané 1530 v Paříži³⁴⁰ Cornelis Bos převzal přes devadesát ornamentů do vlastní knížky, vydané v Antverpách zřejmě ještě před rokem 1544, v níž je vyobrazeno celkem 106 návrhů v „*maniere von de Moresken*“. Její titulní list,³⁴¹ který měl

³³⁶ Volný překlad autorky.

³³⁷ K Bosovu životu viz SCHÉLE 1965. Recenze této monografie ZERNER Henri (rec.): SCHÉLE Sune: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, in: The Art Bulletin 50, 1968, 385-386;

MIELKE Henry (rec.): SCHÉLE Sune: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque: in Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, 340-345; K období po Bosově útěku z Antverp zvláště Pieter van der COELEN 1995, 119-146.

³³⁸ Schéleho domněnka, že Bos byl též dřevorezáč vyplynula z přítomnosti štočků s dřevorezy v evidenci soupisu Bosova majetku. Předpokládal, že by štočky nevladl, pokud by nebyl dřevorezáčem. Jedná se však o malé nedorozumění, neboť bylo obvyklé, že štočky zůstaly tiskaři či vydavateli a nevracely se umělcovi. Navíc tato technika vyžaduje naprosto jinou dovednost než je rytí do mědi a obecně se jí věnovali specialisté. Bos spíše převedl kresbu na dřevěný štoček, tak aby ji mohl dřevorezáč vyřezat.

³³⁹ Nakladatelskou funkci plnil po několika staletí především tiskař, který nejen vyráběl, ale i prodával a z kumulovaného zisku obstarával finanční náklad pro pokračování živnosti.

³⁴⁰ Francesco PELLEGRINO: La fleur de la science de pourtraicture, Paris, 1530.

³⁴¹ Na titulní straně je uvedeno, že byla publikována „*By my Cornelis Bos*“. Viz Pieter van der COELEN 1995, 122; (Schéle 57, fig. 215, 215a).

nemalý vliv na francouzskou knižní grafiku, se opakuje v pařížském vydání cyklu grotesek z roku 1546. Tento úvodní list k cyklu symetricky plošných ornamentů, spojujících momenty mauresky a arabesky je pojat ve vyhraněném stylu nizozemské „prostorové“ grotesky.³⁴²

Bos prodával nejen své vlastní grafické listy (tisky), ale i grafiky jiných umělců. A právě tato činnost tvořila páteř jeho vydavatelských aktivit mající mezinárodní ráz již od samého počátku, jak můžeme usuzovat z jeho italských, francouzských a německých předloh. Mezi rané plody jeho činnosti, coby rytce reprodukcí uměleckých děl, patří nejen kopie Venezianových a Raimondiho tisků, ale především současných nizozemských kompozic. Bos byl prvním, kdo vytvářel tisky dle Marteena van Heemskerck, a to již od roku 1537, kdy se Heemskerck navrátil z Říma.

Bos byl badateli označen za nepříliš zdatného obchodníka, což se však příliš nekryje s jeho reálnými zisky.³⁴³ Nacházel se zřejmě na prahu skvělé a úspěšné kariéry ve vzkvétajících Antverpách - městě, které tiskařskému řemeslu velice přálo. Osud mu však přichystal jinou cestu. Bos byl přívržencem Eloye Pruystincka,³⁴⁴ a když v létě roku 1544 císařská autorita zasáhla proti tomuto hnutí, byl Eloy nejdříve uvězněn, pak upálen u kůlu a pět prominentních přívrženců bylo popraveno. Eloyovo uvěznění bylo pro Bose varováním, aby rychle uprchl. V srpnu roku 1544 provedl úředník soupis jeho majetku, který mu byl zkonfiskován a rozprodán v soudní aukci v lednu 1545.³⁴⁵ Velkou část majetku si přivlastnila Bosova žena Lyncken van Dort.

Pieter van der Coelen naznačuje, že prvním Bosovým útočištěm, byla zřejmě Francie, a to hned roku 1544.³⁴⁶ Bosovi se dříve mylně přičítala hlavní zásluha o rané utváření severské grotesky, kterou ovšem později skutečně rozvinul do maximálního formálního bohatství. Předpokládalo se totiž, že žil trvale v Římě a ovlivňoval odtud svými rytinami Nizozemí.³⁴⁷ Poměrně věrohodná teorie o Bosově francouzském pobytu je důležitá z hlediska jeho

³⁴² PREISS 1974, 277.

³⁴³ Pieter van der COELEN 1995, 125.

³⁴⁴ Členové této sekty byli známi jako Loists či „Antverpští Libertinové“.

³⁴⁵ Mezi obviněnými bylo i několik dalších členů cechu Sv. Lukáše, např. Jan a Cornelis Matsys, synové malíře Quintena Matsyše, oběma se podařilo uprchnout.

³⁴⁶ Tuto verzi podporují dva argumenty. Jeden uvádí již Schéle a týká se kopie Michelangelovy Lédy (jednoho z vrcholů Bosovy tvorby, na kterém můžeme pozorovat jeho vyzrálé mistrovství). Obraz se totiž v této době nacházel právě ve Francii (od roku 1536 konkrétně ve Fontainebleau) a Bos by proto kopii nemohl provést nikde jinde. Ještě silněji teorii tohoto útočiště podporuje kontakt s tiskařem Jérómem de Gourmont. Dílo „*Omnium humani corporis partium descriptio*“ z roku 1545 je zcela založeno na Bosově latinském vydání z roku 1542 (jedná se o Bosovy anatomické studie). Rovněž Gourmontem vydaná „*Livre de moresques*“ (1546) je vlastně pirátskou edicí Bosovy nedatované antverpské publikace, navíc obsahující věrnou kopii titulní strany (Sch. 215, fig. 3) a jedná se jediný příklad Bosova mistrovství stylu „nizozemské grotesky“ datujícího se před rok 1546.

³⁴⁷ Bosův římský pobyt předpokládali Berliner i Jessen a rovněž Schéle, protože v roce 1548 vznikl soubor rytin reprodukcí kompletní motivy použité v ornamentálních freskách ve Vatikánských lodžích. Všechny rytiny jsou datované 1548 a signované. Zerner ovšem míní, že Bos zřejmě těžil z prací jiných umělců a zpochybňuje Bosův pobyt v Římě. ZERNER 1968 (pozn. 337) 386.

ornamentálních rytin. Byla to právě Fontainebleauská škola a francouzská knižní ilustrace, která v této době experimentovala s groteskou a zavíjeným ornamentem. Během následujících osmi let Bos vyprodukoval okolo 100 různých ornamentálních předloh.

Pro středoevropský region byl významný Bosův následující dvouletý pobyt v Norimberku v letech 1546-48. Nezískal sice měšťanská práva, ale Norimberk bylo město, které mu nabízelo podobné příležitosti jako svého času Antverpy. Na rozdíl od nich však v Norimberku nebylo cechovních organizací, které by regulovaly řemeslnou činnost, existovala pouze tzv. příšežná řemesla („sworn crafts“) mezi něž ovšem malba ani tisk nepatřily.

Umělcem, jehož dílo vykazuje zřetelnou recepci Bosovy specifické motiviky, zvláště ve sféře ornamentálních předloh, je jeden z čelních norimberských kreslířů a grafiků Virgil Solis.³⁴⁸ Tento vliv je čitelný zvláště v letech bezprostředně následujících po Bosově odchodu z města (1548-52), projevující se v zapůjčování si postav či některých detailů, nikoli však kopírováním celých grafických listů.³⁴⁹ Bosův vliv se projevil v dílech dalších norimberských tiskařů, jako byli Hanns Lautensack, Melchior Lorck a Erasmus Hornick.³⁵⁰ A na zlatých a stříbrných předmětech vyrobených v dílně Wenzela Jamnitzer, či pocházejících z Norimberku.³⁵¹

Zatímco své ornamentální listy Bos prováděl dle vlastních návrhů, u figurálních výjevů kopíroval kompozice jiných umělců. Což je případ i série pozdních grafických listů ilustrujících Abrahamův život.³⁵² Bos okopíroval 12 starozákonních výjevů z německé edice³⁵³ biblických ilustrací Bernarda Salomona.

³⁴⁸ Solisův stejnojmenný syn se usadil roku 1564 v Praze, kde působil jako kreslíř, malíř a mědirytec. Mimo jiné byl i spolupracovníkem zeměměřiče Šimona Podolského z Podolí. VOIT 2006 (pozn. 295).

³⁴⁹ Pieter van der COELEN 1995, pozn. 47.

³⁵⁰ Rytec, zlatník a kreslíř, narozen kolem roku 1520 v Antverpách, kde se i vyučil. Počátkem padesátých let přesídlil do Německých zemí, po 1555 přebýval v Augšpurku. V letech 1559-66 pobýval v Norimberku. Poté přesídlil do Prahy, kde ho Rudolf II. roku 1582 jmenoval dvorním zlatníkem. Prováděl návrhy na zlatnické výrobky. Monogram EH se objevuje na třetině rytin v *Empresas Morales* vydaným roku 1581 v Praze Jiřikem Nigrinem.

³⁵¹ Pieter van der COELEN 1995, 134

³⁵² Nesoucí monogram „C-B“ a datované rokem 1555.

³⁵³ V překladu Kaspara SCHEIT vyšla poprvé již v roce 1554. Kaspar SCHEIT: *Wolgerissnen und geschnidten figuren Ausz der Bibel*, 1554; Bos pracoval dle vydání z roku 1555. Viz Pieter van der COELEN 1995, 144.

5.5.3.2 Bordurová výzdoba ve stylu nizozemské grotesky

Dle principů Bosovy nizozemské grotesky bylo v graduálu provedeno celkem sedm bordur. V nesmírně dekorativních sestavách byly nosné prvky jako vázy a sloupky či rozbujelý rostlinný ornament nahrazeny konstrukcí z různobarevných zavíjených a probíjených, osově souměrných útvarů. Vzniklý podivný a iracionální prostor ožívá přítomností hojného počtu bytostí, někdy vpletených mezi stáčené tvary konstrukce, jako ženský satyr v borduře č. XV anebo ženská postava v borduře č. XX [86,96]. Zde je motiv „věznění“ umocněn vynakládaným úsilím postavy nadzdvihávající rozměrný ornamentální útvar. Někdy bylo postav i polopostav využito jako tektonických článků, což dobře ilustruje právě předchozí příklad, ale také smrtka v borduře č. XII anebo ženská herma (bordura č. XV) [85]. Právě tento motiv ženské hermy s nádhernou čelenkou, stojící na rozšiřujícím se podstavci, dokazuje, že si Ornysova dílna si osvojila způsob utváření nizozemské grotesky dle původních grafických předloh a tvůrce bordurové výzdoby Litomyšlského graduálu byl schopen inovativně využívat jednotlivé prvky (výřezy) těchto listů pro vlastní kompozice. Iluminátor v tomto případě čerpal z grafické předlohy datované rokem 1550 (Schéle 37, fig. 125). V graduálu byl zakryt „pás cudnosti“ hermy. Stejný motiv došel uplatnění také v Antverpách na vyřezávaném reliéfu dubového obkladu zahradního pavilonu gildy lučištníků, v jehož spodní části je vyřezaný letopočet 1556 [87].

V jiných bordurách jsou postavy pouze vsazeny do vhodných míst, často ve dvojicích např. štítonošů (bordura č. XI) [64], satyrů (bordura č. XIV) [79], trubačů (bordura č. XIX) [94] a dvojicí Adama a Evy (bordura č. XX) [96]. Jindy prostě posedávají často na samém vrcholu sestavy jako anděl Páně v borduře č. XI, osrstěný rudoch v borduře č. XIX anebo bakchicky rozverné putti shlížející dolů z bordury č. XX. Vyjmenovaný figurální souborlňují zvláštní „hlavy“ s rouškami a fantaskní monochromatické maskarony. Oblíbení jsou také ptáci držící v zobácích závěsy či stuhy. Bakchický dojem je navozen také obrovskou bohatostí rohů hojnosti, a nezměrného množství trsů ovoce visících v závěsech po stranách bordury či vyrůstajících z její konstrukce.

5.6 Shrnutí výsledků analýzy malířské výzdoby

Předně lze konstatovat, že veškerá malířská výzdoba graduálu proběhla v letech 1561-63, uváděných v zápisech o jeho objednavce. Mladší datace se v graduále objevuje pouze v několika bordurách, vepsána do nápisových pásek pojících ke jménům a znakům některým litomyšlských měšťanů. Nebývalo však neobvyklé, jestliže byl v knize proveden určitý počet štítů či kartuší, které teprve postupně nabyly jméno či erb donátora, přitom některé vůbec nemusely dojít svého užití a zůstaly prázdné. Dle mého soudu mohl dodatečný přípis provést městský písař. K iluminacím se přímo nevázala ani do nich nebyla vepsána žádná datace či jméno donátora. Ačkoliv v zápisech městských knih figuruje pouze jediné jméno iluminátora Matouše Ornyse můžeme jej chápat spíše jako hlavu a majitele iluminátorské dílny, zaměstnávající určitý počet pomocníků, tak aby bylo možno zvládnout náročné zakázky objemných liturgických zpěvníků. To se plně projevilo ve výmalbě graduálu, kde tak můžeme pozorovat rozdílné malířské projevy. Některé z nich rozpoznáme i v dalších graduálech, připisovaných právě Ornysovi, či spíše jeho dílně.

Ačkoli lze ne vždy přesně rozlišit podíl té které ruky, můžeme hovořit minimálně o dvou výrazných malířských projevech, které nalezneme na různých místech graduálu. Prvního malíře charakterizuje skicovitost, jak podkresby, tak samotné malby. Detaily neprokresluje a kontur používá pouze místy, takže některé tvary nejsou plně definovány. Rukopis provází určitý chvat, se kterým autor odstupuje od nedodělaných partií. Typické jsou pro něho „neuzavřené prsty u rukou“, což nejlépe dokládají Kristovy ruce z iniciály č. XIX s výjevem Proměnění Páně či ruce Jana Křtitele z iniciály č. XVI. Figury jsou zpravidla protažené a esovitě prohnuté respektující manýristické východisko, jehož se jim dostává z grafických předloh Bernarda Salomona. Příkladným reprezentantem tohoto figurálního kánonu, jakož i ostatní charakteristiky je postava zmrtevýchvstalého Krista z iniciály č. XI. Projev je svrchovaně malířský. Používá typicky chladně manýristický kolorit v tónech růžové, ostře žluté, zelenkavé a světle modré či šedivé. Barvy jsou vždy zářivé a intenzivní. S oblibou umisťuje na postavách drobné detaily kreslené tenkým štětcem zlatou barvou. Většinou se jedná o zdobné linky šatů či lokny ve vlasech. Projev tohoto malíře rozpoznáváme především v iniciálách č. XI (Zmrtvýchvstání), č. XII (Nanebevstoupení), č. XV (Poslední večeře), č. XVI (Kristus a Svatý Jan Křtitel), č. XIX (Proměnění Páně), č. XX (Nanebevzetí) a č. XXVII (Zvěstování). Konzistentní malířský projev pokračuje v případě těchto iniciál i do bordur, jež hostí manýristické útvary nizozemské grotesky. Důležité autorství velkých iluminací z folia 101 bych zodpověděla rovněž ve prospěch tohoto autora. Váhající však u výjevu zpívajících

literátů, kde draperie sleduje výrazně odlišné tvarosloví a rozdílný je i figurální kánon. Zbývající tři obrazy, jež pracují rovněž se Salomonovými předlohami, jsou rukopisu velmi příbuzné. Zvláště v partii Mariiny paže opírající se o Alžbětina ramena ve výjevu Navštívení Panny Marie nalezneme výraznou shodu s popisovaným malířským projevem. Obdobná je rovněž chladná barevnost. Zdali je k této ruce možno přiřadit i iniciálu č. III (Klanění 24 apokalyptických starců), s naprosto odlišným figurálním kánodem, který je zopakován v iniciále č. XIV (Nejsvětější Trojice), je otázka složitější. Obličej letícího anděla s křížem z Klanění je však velice podobný pravému trubači z bordury č. XIX (Proměnění Páně) a doprovodná bordurová výzdoba opakuje nizozemské vzory. Ani to však nemusí být vodítkem.

Na jednotlivých iluminacích mohlo spolupracovat více iluminátorů. Možným dokladem, je dle mého soudu, iniciála č. V znázorňujícího Rouno Gedeonovo. Klečící Gedeon podaný jako středověký rytíř v brnění, vyniká kvalitní plastickou modelací, zatímco krajina v pozadí je tvořena schematicky a pochází pravděpodobně z ruky, jejíž projev nalézáme především na skupině nejmenších iniciál, včetně těch ornamentálních. Typickou je pro ni výrazná obrysová linie, plošné tvary a modelace objemu paralelní šrafurou. Malíř opakuje stejné schéma tvořené dominantní figurou v předním plánu, stojící na zeleném palouku a schematicky naznačeným pozadím, jež někdy představuje pouze modrá barva nebe. Postavy mají drobné ruce a nepromodelované obličejce. Barva je nanášena ve větších plochách a pracuje s omezeným rejstříkem. Občas prosvítá podkresba, která ovšem nemá onen skicovitý charakter, naopak definuje jasný kompoziční rozvrh i s naznačením objemů. Těla iniciál opakují v drobnějším měřítku stejný typ akantového listu, s jakým se setkáme v bordurách.

Hustou paralelní šrafurou patřící k tomuto silně kresebnému projevu, je modelováno robustní tělíčko Ježíška v iniciále č. XXVIII a postava Lukrécie umístěná v borduře č. XXV [102]. Oproti prvnímu malíři nedokázal tento slabší autor mnohdy udržet postavy ve správných proporcích, jak lze vidět ve Křtu Krista na iniciále VII. I Lukrécie, díky křivému pravému rameni, nepatří mezi jeho nejlépe zvládnuté figury. Schéma jejího trupu a gesta rukou nalezneme i u hermy s rohem hojnosti z bordury č. V. Tato herma je zajímavá ještě z jiného hlediska. Rysy jejího obličejce, které tvoří drobná kulatá brada, malá ústa s plnými rty, široké chřípí nosu a velké mandlové oči s výraznými spodními víčky promlouvají i z tváře kočího ze scény Převezení ostatků sv. Václava z duplikátu kopiáře zaniklého Lucemburského rodokmene z Karlštejna, tzv. codexu Heidelbergensis z roku 1571. Originální kopiář i jeho duplikát Karel Stejskal připisuje Matouši Ornysovi, ovšem s tím, že scény svatováclavské legendy kopírující nástěnné malby Svatováclavské kaple z katedrály sv. Víta a titulní list,

provedl v obou rukopisech Ornyšův pomocník.³⁵⁴ Na titulním listě je v medailonu z vavřínového listoví zpodoběn císař Maxmilián II., pro jehož majestátní rysy a malířský drobnopis nabízí vcelku příhodné porovnání Gedeonova hlava z iniciály č. V. Samotný rodokmen svou kvalitou vyniká nad produkcí v graduálu. Nejblíže panovnickým portrétům svým kultivovaným a plastickým projevem stojí hlava Jana Křtitele z bordury č. XVI. Nutno podotknout, že ale ani v ostatních výjevech z ruky Ornysova pomocníka není příliš snadné nalézt větší příbuznost s iluminacemi Litomyšlského graduálu. Obličejová typika postav má naopak blízko k Třebenickému graduálu.

Jak již z textu vyplynulo, příbuznost výmalby Litomyšlského graduálu s malířskou výzdobou Třebenického graduálu, je mírně řečeno, nevelká. Na vzájemnou odlišnost poukázal již Karel Chytil.³⁵⁵ Během více než deseti let, které od sebe zpěvníky dělí, se zřejmě pracovní síly v Ornysově dílně obměnily. Malířský projev mladšího graduálu je poněkud zhrublý, toporných postav a mnohdy nehezkých obličejů. Manýristická orientace se vytratila. Ornament se vrátil k tradičním domácím vzorům.³⁵⁶ Barevnost výjevů je výrazná až dekorativní, neomezující se dále na manýristicky chladnou paletu. Malířský projev působí oproti ostatním graduálům vzácně homogenním dojmem, ačkoliv lze předpokládat na takto náročné zakázce podíl několika rukou. Rukopis je uhlazenější s propracovanými detaily a společně s typikou některých obličejů jeví nápadnou blízkost výjevům z ruky Ornysova pomocníka v cod. Heidelbergensis. Obě knihy by zasloužily pečlivá monografická zpracování, na jejichž základě by se zpřesnilo vztahy mezi nimi a Ornysovou dílnou a také další soudobou produkcí. V tomto ohledu není v mé diplomové práci dostatečného prostoru.

Z dalších graduálů, u kterých se dřívější badatelé vyslovily pro podíl či celkové provedení Matoušem Ornysem z Lindperka, jsem se pokusila provést určité porovnání s graduálem Staroměstským a Malostranským.³⁵⁷ Zvláště s prvně jmenovaným se ukázala poměrně výrazná souvislost a to v několika ohledech. Výjevy jsou zaplněny protáhlými figurami, reagující tak na aktuální výtvarný názor a část výzdoby si nese i příznačně uvolněný rukopis. Ten dotváří převážně chladná barevnost. Zajímavá je obdobná podvojnost užitého figurálního kánonu, kdy se vedle štíhlých manýristických postav, v některých iluminacích objevují osoby

³⁵⁴ STEJSKAL 1973, 13-58; Karel STEJSKAL: Matyáš Hutský a jeho svatováclavský cyklus, in: Historické obrazy života a umučení svatého Václava, knižete českého. Matyáš Hutský z Křivoklátu, Praha 1985.

³⁵⁵ CHYTIL 1906, 183.

³⁵⁶ [116-119].

³⁵⁷ Oba graduály, uložené v Národní knihovně ČR, jsem měla možnost si prohlédnout po drobných peripetiích „naživo“, ovšem jen na 2 hodiny, což je při jejich rozměrech a bohatosti výmalby čas naprosto nedostačující. Ve zbylé době jsem pracovala s digitální knihovnou *manuscriptoria*; (<http://www.manuscriptorium.com/index.php?q>); Kvalita digitalizovaného materiálu je však naprosto nevyhovující pro potřeby uměleckohistorického bádání. Ostatní připisované graduály jsem neměla možnost vidět na vlastní oči.

poněkud zemitějšího charakteru. Několik námětů převzalo kompozice také z ilustrací Bernarda Salomona, např. Zvěstování v borduře folia 169 bis v, či Navštívení Panny Marie na foliu 211r, a můžeme dokonce konstatovat, že se v těchto případech svých předloh držely více než výjevy Litomyšlského graduálu. Citaci Salomonových ilustrací nalezneme také v graduále Malostranském. Jedná se o námět Poslední večeře, který byl využit i v Litomyšlském graduále, o to více vynikne rozdílný malířský projev obou iluminací. Nejbližší si tak z graduálů stojí dva výjevy situované pod sloupec textu, jež se váží ke Svátku Posvěcení chrámu, příbuzné nejen typikou postav, ale i rukopisem.³⁵⁸

Rozbor malířské složky Litomyšlského graduálu potvrdil nezastupitelnou roli grafických předloh pro tento druh umělecké tvorby. Po dohledání inspiračních zdrojů pro jednotlivé výjevy v iniciálách byla zjištěna silná orientace na francouzskou knižní ilustraci, jejíž plody sklízela tou dobou celá Evropa, především v podobě módních biblických ilustrací Bernarda Salomona. Litomyšlský graduál vzniklý na počátku šedesátých let 16. století tak namísto, pro naše prostředí obvyklých, vzorů německých recipoval moderně subtilní ilustrační schémata francouzská. Připomeňme, že se tak dělo ve spojení s aktuálním ornamentem původu nizozemského, jehož nástup je u nás pozorován spíše až ke konci let šedesátých. Analýza bordurové výzdoby potvrdila rovněž správnost Kropáčkova předpokladu o Ornysově znalosti původních rytin Cornelise Bose, hlavního představitele tohoto směru, které byly, jak se ukázalo, překvapivě blízko nadosah po Bosově dvouletém pobytu v Norimberku v letech 1546-48. V tomto ohledu zřejmě nelze umenšit prostředkující roli německých zemí a naší závislost na nabídce umělecké produkce distribuované tamními trhy právě v Norimberku anebo Frankfurtu n. Mohanem. Můžeme také předpokládat, že to bylo pravděpodobně německé vydání, z něhož Ornysova dílna čerpala kompozice do graduálů. V Litomyšlském graduálu bylo využito bezmála deset Salomonových kompozic, což je v rámci ostatní soudobé produkce, respektive toho co o ní prozatím víme, neboť chybí jednotlivá monografická zpracování, výjimečné. Iluminace navíc pracovaly s předlohami, ze kterých jen o něco málo dříve čerpal přední norimberský kreslíř a grafik Virgil Solis pro své *Biblischen Figuren des Alten und Newen Testaments* vydané poprvé v roce 1560 ve Frankfurtu n. Mohanem. Ačkoliv lze předpokládat poměrně rychlé rozšíření Solisova cyklu, pro Litomyšlský graduál nebyla použita ani jedna z jeho ilustrací a upřednostněny zůstaly starší obrazy Bernarda Salomona. Zda Solisovy předlohy ještě nebyly přítomny v Ornysově dílně, či se tak stalo na přání objednavatelů je otázkou. Francouzovy proslulé ilustrace však mohly být i určitou zárukou kvality.

³⁵⁸ ff. 265 a 397r.

6. ZÁVĚR

Hodnocení renesančních iluminovaných rukopisů v uměleckohistorické literatuře je, vedle nadšené chvály vlasteneckých obrozenců, později často nahlíženo v jistém negativním smyslu, jako cosi bizarního, co se vynořuje z hlubin dávného středověku do doby novověké, zaplavené mechanickými produkty moderního knihtiskařského řemesla. Tento rezervovaný náhled, je pojen rovněž s určitým nepochopením a zjednodušenými představami o době, ve které tyto rukopisy vznikaly, pramenící z příliš jednostranného přístupu ke zkoumanému materiálu, uplatňující především hledisko formálně analytické.

Polyfunkční charakter graduálu se ovšem nezbytně dožadoval náhledu ze širší perspektivy, který by jej dokázal zasadit do prostorových, časových a společenských souvislostí a umožnil jeho hodnocení v pozitivnějším světle. Proto zde bylo využito mnoha podnětných studií z jiných oborů, které napomohly osvětlit fungování a význam literátského bratrstva, respektive jeho „úhelného kamene“ – chórového zpěvníku.

Literátská bratrstva, iniciující výrobu liturgických zpěvníků se v poslední době dostávají do centra pozornosti nejen uměnovědných, ale také muzikologických oborů, z jejichž recentních studií jsem, mimo jiné, čerpala ve své práci. Jedním ze zásadních výsledků tohoto bádání je kritické přehodnocení hudební aktivity bratrstev. Ukazuje se tak, že spíše doplňovala hudební provoz zajišťovaný z velké části školním sborem. O tom, že z Litomyšlského graduálu zpívali často dohromady literáti (a to jen někteří) a chlapecký sbor svědčí rozepsání notových zápisů na několika fóliích.

Přeceňování hudebních aktivit literátských bratrstev tak poněkud zamlžuje jeho funkci jakožto náboženské korporace, zajišťující náboženskou disciplinaci v dané lokalitě. Zvláště v období konfesionalizace mohlo být přijetí do bratrstva spojováno se zkouškou základní náboženské gramotnosti. Potřeba prezentace a deklarace konfese se stávala především od poloviny 16. století obecně závaznou a právě v tomto období vzniká většina těchto chorálních knih. Z tohoto úhlu pohledu lze chápat funkční roli liturgických zpěvníků také jako významného konfesionalizačního média. Snaha o sebelegitimizaci utrakvistické liturgie se projevila důrazem kladeným na pravověrnost a nezávadnost repertoáru, pracujícího pouze se zažitými melodiemi. Klíčovou hodnotu, představovala v tomto ohledu pro městské prostředí tradice či starobylost. Je navíc zřejmé, že sama bratrstva byla svým okolím, z tohoto hlediska, takto vnímána. Záměrně historizující zjev graduálů souzní s tímto tradicionalistickým nahlížením, jež bylo vlastně programové.

Bohatě iluminované zpěvníky reprezentovaly své objednavatele, kterými bylo, v širším kontextu, vlastně celé město, což dosvědčují oba zápisy v Litomyšlském graduále. Uvnitř knihy nalezneme četné merky a erby přispěvatelů. Vybavení kodexu malířským doprovodem totiž představovalo vítanou příležitost k prezentaci měšťanských mecenášů, za kterou často stála kolektivní motivace. Zjišťujeme, že donátory pojila těsnější rodinná či přátelská vazba anebo profesní příslušnost v rámci cechu.

Tak jako v několika jiných graduálech, bylo i zde zpodobněno zpívající literátské bratrstvo, respektive několik jeho členů, v reprezentativním výjevu. Postavy pojaté jako individuální portréty jednotlivých osob představují významné muže Litomyšlské historie, jejichž identifikace je případným námětem k dalšímu studiu.

Ikonografický rozbor dochované malířské složky potvrdil obecně pozorované, reformací podnětené, zesílení eschatologického vědomí, jež kladlo důraz především na motiv Vzkříšení a posledních věcí člověka. V případě specifické bordurové výzdoby graduálu se prokázala problematičnost oddělení motivů významových od pouze dekorativních, neboť zde dochází k prolnutí prvků moralizující středověké droalerie s dekorativním principem římské grotesky.

Ačkoliv v zápisech městských knih figuruje pouze jediné jméno iluminátora Matouše Ornyse, z formálně analytického srovnání výzdoby vyplývá, že v graduálu pracovalo několik rukou. Rozlišeny byly dva malířské projevy. Kvalitnější projev pracující s manýristicky chladným koloritem, pro nějž je charakteristický poněkud uvolněný rukopis, můžeme rozpoznat i ve Staroměstském graduálu. Problematičtější se jeví propojení malířské výzdoby s Třebenickým graduálem pocházejícím bezpečně z Ornysovy dílny. To nás vede ke zrelativizování aktivního působení samotného Ornyse v rámci děl jemu připisovaných či přímo jím signovaných. Bádání bohužel znesnadňuje skutečnost, že doposud chybí monografické studie věnované jednotlivým hudebním pramenům zkoumaného období.

Rozbor malířské složky Litomyšlského graduálu dále potvrdil nezastupitelnou roli grafických předloh pro tento druh umělecké tvorby. Po dohledání inspiračních zdrojů pro jednotlivé výjevy v iniciálách byla zjištěna silná orientace na francouzskou knižní ilustraci, v podobě módních biblických ilustrací Bernarda Salomona. Litomyšlský graduál vzniklý na počátku šedesátých let 16. století tak namísto, pro naše prostředí obvyklých, vzorů německých recipoval manýristická schémata francouzská. Připomeňme, že se tak dělo ve spojení s aktuálním ornamentem původu nizozemského, jehož nástup je u nás pozorován spíše až ke konci let šedesátých.

7. TEXTOVÉ PŘÍLOHY

7.1 Exkurs č. Ia

Zápis na fol.1v

„Tato kniha, kteráž obecně se jmenuje graduál... pomocí pana purkmistra a pp. starších k raddám přidaných i vsí obce města tohoto objednáno, zpraveno k svému vykonání přivezeno z slavného města Prahy (nebo jest bylo tam děláno) vyzdviženo a sem do Litomyšle přivezeno v pondělí před slavnou památkou příští Pána Ježíše Krista... léta Páně tisícího pětistého šedesátého třetího za purkmistra Jana Kosatha, hospodáře města Bartoše Nykodemova, Alexandra Aujezdského...³⁵⁹ konšel města Lythomyssle, a Václava Kaliště, písaře jich radního městského, i za jiných mnohých šlechtetných.... svobodná umění milujících mužů, jichžto merkové³⁶⁰ na některém díle pro památku v též knize vymalování jsou.“

Zápis končí modlitbou.

7.2 Exkurs č. Ib

Zápis na fol. 100v

„Za těchto dnů našich při dvojím přenešťastném a náramně hrozném pádu všeho města Litomyšle (skrže první oheň léta 46., v outerý v noci na středu po sv. Stanislavu a druhý léta 60., v první outerý postní před sv. Řehořem a to pátého dne měsíce března okolo 18 hodin v poledne vyšlý, za držení panství litomyšlského urozeného pp. Václava Haugvice z Biskupic na Litomyšli, pána našeho milostivého, a za urozeného p. Jana Sedlčanského z Sedlčan, hejtmána toho času na Litomyšli,) všecky téměř knihy chval božských duchovních zpěvův při kůru literáckém ku porušení a zhynutí přišly, až nebylo odkud v shromáždění církevním Pánu Bohu našemu čest' a chválu... skrže zpívání vzdávati. I ráčil jest Pán Bůh... srdcím všech starších kůru literátského pohnutí a vnuknutí své dáti, aby oni hned předně... se starali... ten výš dotčený nedostatek zase napraven býti mohl... Tou příčinou vedeni jsouce starší kůru literátského hned všemi spolubratřimi svými i s jiným též cti a chvály božské milovnými muži shlukše se v jedno, pana purkmistra, pánův, zejména osob těchto: hospodáře města Václava Mrštichlupa, Václava Bláhova, Marka Řezníka, Jana Šťastného, Václava Hřídele, Petra

³⁵⁹ A. Aujezdský, Aujezdecký, také Plzenský, rodem z Újezda u Plzně. Byl zámožným a váženým měšťanem. Patří k nejvýznamnější českým typografům, český bratr. Po roce 1547 konvertoval, ale bylo pochybováno o upřímnosti tohoto činu, proto nakonec odešel do Polska. Za zástavního držení Václavem Haugvicem, se do Litomyšle navrátil. V zápisu v graduálu je dokonce veden mezi konšely! Více o něm např. Josef JIREČEK: Dějiny literatury české I., Praha 1876, 9-12.

³⁶⁰ Z německého „Hausmarke“. Měšťanské znaky/značky z lomených a zkřížených čar, někdy v kombinaci s iniciálami.

Ryšana, Martina Krejzy, Jakuba Trinkelova, Bartoše Nykodymova, Jana Kaliště, Jana Vaničkova, Jiříka Skropila a Buriana Řezníka, toho času rychtáře a těch všech k těmž snažně napomínající, prosebně žádali, aby i oni... nápomocni jim byli... Páni literáti hned předně nákladu svého společného... nelitovali... aby kniha tato... šťastně začata byla a s pomocí některých měst okolních, díl také cechův i řemeslnických města tohoto pořádků, ostatek pak i z obecného měšce ctěné obce města Litomyšle, k zaplacení přišla, potom také za ctihodného kněze Jana Vodičky, pana děkana i faráře církve litomyšlské... k užívání literátů všem oddána byla. Stalo se pak to všecko za starších kůru literátského těchto: Jana Rojika bakaláře, Mikuláše Vrány bakaláře, Martina Srpařova, Jakuba Písaře, Václava Pernikářova a za jiných literátů obecných času toho zejména těchto: Jiříka Zemana, Buriana Řezníka, Jana Lorence bakaláře, Matěje Písaře, Šimona Jakubova, Václava Hřídele, Hanzle Urbancova, Matěje Voříška, Jiříka Kolče kantora, Linhartu kantora, Mikuláše Benešova, Václava Mrštichlupa,³⁶¹ Jana Kosatha „Petra Ryšana, Pavla Vinopalova, Hynka Širůčka, Jakuba Hřídele, Zikmunda Řezníka, Jakuba Hany, Šimona Šenkýře, Jiříka Soukenníka, Jana Křišťana, Jana Matěje Pernikáře, Mikuláše Weye, Martina Konváře, Martina Karáska, Marka Kováře, Jana Prokupka, Jana Drtika, Petra Trynkele, Jana Kadeřávka, Jana Pejchala, Mikuláše Pražáka, Vavřince Ryvolu, Jana Krčmáře z Záhradí, Václava Petrova, Danhele Hrnčíře, Václava Moreyna, Jakuba Vosmeka, Jana Matysova, Jana Mrštichlupova, Jana Zykela, Václava Dusíka, Adama Martinkova, Zikmunda Lazebníka, Jana Dalibora, Jana syna Martina Bednáře, Martina Bednáře, servusa kůru literátského.“

Na konci sepsání čteme: „ Začata byla kniha tato v hlavním městě Praze léta Páně 1561., dokonána tutěž léta Páně 1563., přivezena do města Litomyšle v outerý před slavnou památkou narození Pána Krista.“

7.3 Exkurs č. II

Významové změny termínu literát

Již v pozdní antice konstituovaný termín „litteratus“ - vzdělanec, člověk znalý latiny („být gramotný“ znamenalo znalost latiny) býval ovšem poněkud nejednoznačně vztahován i na duchovního, klerika.³⁶² Původní hranice mezi literáty a laiky byla jednoznačně dána znalostí latiny. S rozšířením základní gramotnosti však došlo k nárůstu osob sice gramotných, avšak

³⁶¹ V Kališově zápisu je jmenován hospodářem Bartoš Nykodem.

³⁶² MAŇAS 2008 (pozn. 35) 6.

stále znalých jen mateřského jazyka. Latina tak zůstala vyhrazena nejvyššímu patru „kultury“, z něj vymizela prakticky až ve 20. století.

Proces laicizace v 15. a 16. století zajistil, že se na duchovním, dokonce i liturgickém zpěvu mohly v širším měřítku než dříve podílet osoby, které latinu neovládali. Nejpozději v 16. století si tak členové literátského bratrstva vystačili s vědomostmi a zejména zpěváckými dovednostmi z městské školy. Vladimír Maňas se domnívá, že s odklonem od definice literáta skrze jeho ovládnutí latiny, se pojem „literát“, coby člen korporace, v 16. a méně už v 17. a 18. století používal pro svou „slavnou minulost“.³⁶³

Dohady o počátcích a důvodech vzniku těchto korporací jsou různé. Je možné, že narůstající počet osob se základním vzděláním mohl přispět k rozšíření fenoménu literátských bratrstev na konci 15. století.

František Šmahel je vysvětluje nedostatkem duchovních v pohusitských Čechách a literátská bratrstva chápe jako instituci zajišťující liturgický zpěv.

Na „*praktický neteologický charakter utrakvistické církve*“ poukazuje Renáta Modráková a chápe její, coby příčinu „*mohutného rozvoje církevního zpěvu provozovaného bratrstvy nejspíše ve všech farních kostelích... Města vůbec chápala farní kostely jako svou reprezentaci a za ni se považovala také jak literátská bratrstva sama, tak notované hlasové knihy, z nichž zpívala...*“³⁶⁴

Hana Pátková upozorňuje na existenci laických korporací laudesi v Itálii 13. století a literátských bratrstev na území dnešního Polska od 14. století.³⁶⁵

Vznik literátských bratrstev byl také spjat se sebevědomím měšťanských vrstev a bezpochyby byl podpořen hospodářským vzestupem třetího stavu v době panování krále Vladislava Jagellonského.³⁶⁶

³⁶³ Ibidem 9.

³⁶⁴ MODRÁKOVÁ 2009 (pozn. 39) 55.

³⁶⁵ HANA PÁTKOVÁ: Bratrstvie ke cti Božie. Poznámky ke kultovní činnosti bratrstev a cechů ve středověkých Čechách, Praha 2000.

³⁶⁶ HORYNA 2002 (pozn. 39) 14-17.

7.4 Exkurs č. III

Litomyšl v době pohusitské

Sláva litomyšlského biskupství netrvala ani jedno celé století. Již roku 1421 Litomyšl obsadili husité a od roku 1432 (až do 1547) byla Litomyšl v držení Kostků z Postupic. Za jejich vlády se Litomyšl stala nejprve kališnickou, později i významným sídlem členů jednoty bratrské, kteří se soustředili v novém horním městě (vznikajícím od konce 15. století), dolní město zůstalo kališnickým.

Roku 1547, v bitvě u Mühlberka, byly poraženy říšské protestantské stavy, s nimiž sympatizovala česká stavovská obec. Na straně vítězného Karla V. stojící Ferdinand I. poté rázně zasáhl proti domácím odbojným stavům. Při těchto represích, při nichž byla citelně omezena samospráva měst, byli velmi postiženi především ochránci jednoty bratrské. Tak bylo Bohuši III. Kostkovi z Postupic zkonfiskováno zástavní panství Litomyšl, jehož správy se ujala královská komora. Hejtmanem v Litomyšli se stal Šebestián z Šenajchu, který začal české bratry tvrdě pronásledovat. Po Ferdinandově mandátu z května 1548, kde se píše, jak se má postupovat proti JB na královských statcích došlo k hromadnému exodu českých bratří. Jako jeden z posledních odešel (do Královce) A. Aujezdecký, který naoko přijal katolictví. Odchodem českých bratří se v Litomyšli posílily pozice utrakvistů.

Za Šenajchova zástavního držení přicházelo královské komoře z Litomyšle mnoho stížností a po požáru roku 1546 se obyvatelé za těchto okolností ani příliš neměli k obnově města. Proto bylo panství roku 1552 na 15 let zastaveno Jaroslavu z Pernštejna, kterému Ferdinand I. dlužil 60 000 tolarů. Toho však zřejmě jeho tísnivá finanční situace vedla k tomu, že ještě téhož roku Litomyšl postoupil Václavu Haugvicovi z Biskupic.³⁶⁷

7.5 Exkurs č. IV

Výtah z „Regulí tovaryšstva literátů v Litomyšli“

Regule stanovovala pravidla, kterými se museli řídit všichni členové bratrstva. Pakliže by v artikulích chybělo řešení konkrétního případu, měl se dotyčný literát podřídit rozhodnutí děkana, „jakožto správce duchovního předního“ nebo starších bratří. Nejvyšší postavení v bratrstvu tehdy drželi děkan a čtyři volení členové literátského kůru, kteří po svém zvolení

³⁶⁷ SKŘIVÁNEK 2009 (pozn. 59) 101.

vstoupili do Městské rady.³⁶⁸ „Čtyři osoby se ode všech pánů bratří voliti mají. A když se to stane, tehdy vládající sobě páni literáti mezi pány do plné rady vstoupení za to jich s náležitou uctivostí, aby osobám těm, které již k tomu nařízeny jsou, závazek dán byl: žádati povinni budou.“ Dva z nich spravovali bratrské finance a nemovitosti a museli kdykoliv předkládat shromáždění členů veškeré účty. Druhá dvojice zvolených měla každou sobotu a vigilii zajít k děkanovi a domluvit s ním repertoár písní pro následující bohoslužbu.

Volil se také jeden či dva „mladší“, kteří museli před mší dopravit na pulpit graduál, rozdat zpěvákům notové party a na konci bohoslužby zase vše uklidit. Nepřítomné nebo pozdě příchozí členy zaznamenat do katalogu.

Literáti z „horního kůru“ měli za povinnost dostavit se v neděli a jiné dny sváteční na kůr „až by žakovstvo školní na summu přišlo, od zpěvu korálního se neuchylovati a neucházeti.

Co se jiných osob, které ne pro zpěv, ale pro smrtelnost na suché dni do tohoto bratrstva přistoupiti úmysl mají a již přistoupily, dotýče. Ty, když jednu libru vosku složí, přijaty budou. Potom pak každé suché dni po dvou groších bílých, když mladší příbyteček jejich vedle své povinnosti navštíví, ihned bez odporosti a všeliké výmluvy a odkladů odvésti povinny jsou.“

O pohřbu „pak koliv, jsa doma zastižen na týž funus (poněvadž skutek křesťanský a milosrdný, mrtvé k hrobu vyprovázeti a je pochovávat, jest) nepřišel a se nepostavil, ten pro neposlušnost aby pokutou 3 kop ztrestán byl.

³⁶⁸ Citováno z regule č. 2. Jednalo se tedy zřejmě o „starší bratrstva“. V graduále je jmenováno 5 „starších“.

8. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

8.1 Seznam citovaných pramenů

Kniha pamětní menší, SOkA Svitavy, fond AML, odd. Ib, Inv. č. 82

Chrudimský graduál, sign. 12579, Regionální muzeum v Chrudimi, 1570

Klatovský graduál, sign. CS KL 1, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech, 1560

Lounský graduál Jana Táborského, sign. I G 9, fond AM Loun, Státní okresní archiv Louny, 1561-63

Malostranský graduál (I. díl), sign. XVII. A. 3, NK ČR, 1569 -1572

Mladoboleslavský graduál Jana Kantora, sign. 2/70a, Okresní muzeum v Mladé Boleslavi, 1571-72

Staroměstský graduál, sign. XVII. A. 40, NK ČR, 1561-1567

Graduál Teplického literátského bratrstva, sign. Ms 1, Muzeum Teplice, 1560

Třeбенický graduál, Městský úřad Třeбенice, bez sign., 1574-83

Žlutický kancionál, sign. TR I 27, PNP (správce), 1558-1565

8.2 Internetové zdroje

Evropská digitální knihovna rukopisů:

<http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php>, vyhledáno 14.7.2011

ŽŮREK Jiří a kol.: LIMUP, databáze obsahu liturgických rukopisů utrakvistické provenience 15.-16. století: <http://www.clavmon.cz/limup/>, vyhledáno 27. 7. 2010

Digitální databáze Univerzity Glasgow: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/> , vyhledáno 15. 7. 2011

BARON Robert A.: Woodcuts and art of Bernard Salomon, (nedokončená disertační práce na The Institute of Fine Arts, New York University, pod vedením Prof. Colina Eislera), 2002: <http://www.studiolo.org/BSProject/Outline3.bs.htm#List02>, vyhledáno 20.7. 2011

8.3 Seznam zkráceně citované literatury

BRODSKÝ 2009 - Pavel BRODSKÝ: K významu droberů ve středověkých rukopisech, in:

Studie o rukopisech XXXIX, 2009, 279-286

BŮŽEK 2006 - Václav BŮŽEK: Zrcadlo ctností, bohů a rozkoší. Sebe prezentace Ferdinanda

Tyrolského v rytířských kratochvílích, in: Studia Rudolphina. Bulletin

Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II., 6, 2006, 45-58

Pieter van der COELEN 1995 - Pieter van der COELEN: Cornelis Bos-where did he go?

Some new discoveries and hypotheses about a sixteenth-century engraver and publisher, in: Simiolus (Netherland quarterly for the history of art) 23/2, 1995, 119-146

GRAHAM 2006 - Barry F. H. GRAHAM: Bohemian and Moravian Graduals 1420-1620,

Turnhout- Brepols 2006

HORYNA 2006 - Martin HORYNA: Vícehlasá hudba v Čechách v 15. a 16. století a její

interpreti, in: Hudební věda XLIII/2, 117-134

CHYTIL 1906 - Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha

staroměstská z let 1490-1582, Praha 1906

JAKUBEC 2007 - Ondřej JAKUBEC: Renesanční epitaf jako médium společenské a

náboženské reprezentace, in: idem (ed.): Ku věčné památce. Malované epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, 11-24

KRATOCHVÍLOVÁ 2003 - Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Severočeské iluminované graduály

(diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2003

KRATOCHVÍLOVÁ 2005 - Martina KRATOCHVÍLOVÁ (ŠÁROVCOVÁ): Recepce a transformace

protestantské ikonografie. Lounský graduál Pavla Táborského, in: Umění LIII, 2005, 444-464

- ŠÁROVCOVÁ 2007 - Martina ŠÁROVCOVÁ (KRATOCHVÍLOVÁ): Mezi anachronismem a historismem. Nové pohledy na české renesanční malířství, in: UměníLV, 2007, 278 –285
- KRČÁLOVÁ 1984 - Jarmila KRČÁLOVÁ: Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě; in:DVORSKÝ Jiří / FUČÍKOVÁ Eliška (edd.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1984, 62-91
- KROPÁČEK 1952 - Jiří KROPÁČEK: České kancionály XVI. století a Fabián Pulěř (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze), Praha 1952
- KROPÁČEK / PREISS 1983 - Jiří KROPÁČEK / Pavel PREISS: Malířství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1983, 179-226
- KUBÍK 2001 - Viktor KUBÍK: Poznámky k původu a dataci výzdoby Antifonáře z Bíliny, in: HOMOLKA Jaromír / HRUBÁ Michaela / HRUBÝ Petr / OTTOVÁ Michaela: Ústecký sborník. Gotické umění a jeho historické souvislosti I, Ústí nad Labem 2001, 375-419
- KUBÍK 2004 - Viktor KUBÍK: Na okraj vývoje funkce výzdoby bordur aneb kuželkáři v českých středověkých kancionálech, in: HOMOLKA Jaromír / HRUBÁ Michaela / HRUBÝ Petr / OTTOVÁ Michaela: Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III, Ústí nad Labem 2004, 305-327
- KUBÍK 2008 - Viktor KUBÍK: Na okraj k problému datace pozdněgotických rukopisů. Na příkladu rukopisů z Loun, in: Novotný Vojtěch (ed.): Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera, Praha 2008, 441-462
- KUŘOVÁ 1999 – Marcela KUŘOVÁ: Stopy literátských bratrstev v Litomyšli a Poličce, (diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999
- MAŇAS 2008 - Vladimír MAŇAS: Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě

v raném novověku (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě
Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2008

LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1964 - Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ: Renesanční reliéfy

z Olomouckého lapidária a jejich restaurování, in: Umění XII, 1964, 608-615

NUSKA 1965 - Bohumil NUSKA: Typologie českých renesančních vazeb. Terminologie,

slohové určování a datování materiál, in: Historická knižní vazba 1964-

1965, Liberec 1965, 19-145

PEŠINA 1950 - Jaroslav PEŠINA: Skupinový portrét v českém renesančním malířství, in:

Umění II, 1950, 269-295

PREISS 1974 - Pavel PREISS: Panoráma manýrismu, Praha 1974

RYBIČKA 1881 - Antonín RYBIČKA: Český kancionál litomyšlský, in: Památky archeologické

místopisné XI, 1881, 59-63

SCHEUCH 1989 - Richard SCHEUCH: Průvodce Apokalypsou, Praha 1989

SCHÉLE 1965 - Sune SCHÉLE: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland

Grotesque, 1965

SKŘIVÁNEK 1989 - Milan SKŘIVÁNEK: František Jelínek – historik Litomyšle, in: Sborník

východočeských archivů VI, Zámorsk 1986, 124-149

SKŘIVÁNEK 2009 - Milan SKŘIVÁNEK, Litomyšl 1259-2009, Litomyšl 2009

STEJSKAL 1973 - Karel STEJSKAL: Matouš Ornys a jeho rod „císaře Karla IV.“ K otázce

českého historizujícího manýrismu, Umění XXIV, 1973, 13-58

ŠTĚPÁNEK 1887 - Josef ŠTĚPÁNEK: Litomyšlský graduál, in: Výroční zpráva c. k. Státní školy

střední v Litomyšli, Litomyšl 1887, 1-24

VACKOVÁ 1968a - Jarmila VACKOVÁ: Pozdní utrakvismus a výtvarné umění, in: Dějiny a

současnost 3, 1968, 8-12

VACKOVÁ 1968b - Jarmila Vacková: Podoba a příčiny anachronismu, in: Umění XVI, 1968,
379-393

8.4 Seznam sekundární literatury

DERI Max: Das Rollwerk: In Der Deutschen Ornamentik Des Sechzehnten Und Siebzehnten Jahrhunderts, Wittenberg 1906

JESSEN Peter: Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerkes seit dem Mittel-elter, Berlin 1920

JESSEN Peter: Meister des Ornament stiches, Berlin 1923

BERLINER Rudolf: Ornamental Vorlage-Blatter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925

FORSSMAN Erik: Säule und Ornament, 1956

BABELON Jean: Manýrismus v severní Evropě a Fontainebleauská škola, in: René HUYGHE (ed.): Umění renesance a baroku, Praha 1970, 208-219

BARTILLA Stefan: Flámské a holandské malířství od 16. do raného 18. Století. Průvodce sbírkou Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, 2009, 28

BARTLOVÁ Milena / ŠRONĚK Michal (edd.): Public Communication in European Reformation, Praha 2007

BAUM Antonín: Drobné příspěvky k životopisu některých umělců v Praze usedlých, in: Památky archeologické a místopisné XII, 1882- 84, 39

ČERNÝ Pavol: Knižní malba na jižní Moravě, in: Kaliopi Chamonilola (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400- 1550 IV, Brno 1999, 453-480

van DÜLMEN Richard: Kultura a každodenní život v raném novověku 16.-18. století II., Praha 2006

- ECO Umberto: Umění a krása ve středověké estetice, 1998
- GILAR Štěpán / KESSELBERGEROVÁ Ludmila: Neznámý Andreas A. Rozmberg a výzdoba Orlickoústeckého kancionálu, in: Sborník prací východočeských archivů VIII, 2000, 74-99
- GRAHAM Barry F. H.: The Litoměřice Gradual of 1517, Praha 1999
- HOROVÁ Anděla (ed.): Orny z Lindperka, in: Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky, Praha 2006, 567
- HORYNA Martin: Chorál v éře literátských bratrstev, in: Harmonie 9, 2002, 14-17
- HRDLIČKA Josef: Jak zněl zvon sv. Jakub v Telči v roce 1603, in: BOROVSÝ Tomáš (ed.): Ad vitam et honorem. Profesoru Jaroslavu Mezníkovi přátelé a žáci k pětasedmdesátým narozeninám, Brno 2003, 673-689
- HRDLIČKA Jakub/ HRUBÝ Vladimír/ JÁSEK Jaroslav: Pět století řemeslné symboliky ve sbírce pečetidel a razítek Archivu hlavního města Prahy (komentovaný kat.), Praha 1999
- CHYTIL Karel: Dějiny českého knihařství, Praha 1899
- JAKUBEC Ondřej / MILTOVÁ Radka: Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitafů v Chrudimi, in: Theatrum historiae 2, Pardubice 2007, 81-107
- JAKUBEC Ondřej: Česká renesance, in: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky, Praha 2006, 155-157
- JELÍNEK František: Historie města Litomyšle III., Litomyšl 1845
- JIREČEK Josef: Dějiny literatury české I., Praha 1876
- KARLOVÁ Zdeňka: Změny v cechovním řízení měst pražských po r. 1547, Praha 1934
- KONEČNÝ Lubomír, Mezi obrazem a textem, in: Miscellanea z historie emblematicky, Praha 2004
- KONRÁD Karel: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev, Praha 1893
- KRÁSA Josef: Rukopisy Václava IV., Praha 1974
- KRÁSA Josef: České iluminované rukopisy 13. -16. století, Praha 1990

- KRÁSA Josef: Knižní malířství, in: HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / MENCL Václav / PETRÁŇ JOSEF: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1978, 387-457
- KRČÁLOVÁ Jarmila: O původu renesančních reliéfních cyklů v Olomouci, in: Umění XXIII, 1975, 128-141.
- KROPÁČEK Jiří: Malíř Francesco Terzio: okolnosti jeho příchodu do Prahy, in: Ars baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc., Praha 1996, 92 - 98
- ŠÁROVCOVÁ (KRATOCHVÍLOVÁ) Martina: Kodikologické *puzzle* rukopisů. Habent sua fata libelli, in: Umění LIII, 2005, 551-565
- ŠÁROVCOVÁ (KRATOCHVÍLOVÁ) Martina: Cantate Domino canticum novum. Iluminované rukopisy české reformace, in: HORNÍČKOVÁ Kateřina, ŠRONĚK Michal (ed.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010, 413-467
- KUBÍK Viktor: Příručka ke studiu středověké ornamentiky, České Budějovice 2008
- KUČEROVÁ Marie / VÁLKA Josef: Odras náboženského zápasu 16. století v hudebním životě moravských měst, in: Hudební věda XXIV/2, 1987, 141-146
- KUŘOVÁ Marcela: Stopy literátských bratrstev v Litomyšli a Poličce, (diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999
- MATĚJČEK Antonín: Renaissance, in: Václav DĚDINA (ed.): Československá vlastivěda. VIII. Umění, Praha 1935
- MIELKE Henry (rec.): SCHÉLE Sune: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque: in Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, 340-345
- MODRÁKOVÁ Renáta: Zákon a písmo: rukopisy české reformace 14. - 16. století, Praha 2009
- NODL Martin / TINKOVÁ Daniela (edd.): Antropologické přístupy v historickém bádání, Praha 2007
- NUSKA Bohumil: Renesanční knižní vazba v Čechách, (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1957
- O'DELL-FRANKE: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977

- PÁTKOVÁ Hana: Bratrstvie ke cti Božie. Poznámky ke kultovní činnosti bratrstev a cechů ve středověkých Čechách, Praha 2000
- PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 145-1550, Praha 1950
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- RYBIČKA Antonín: Matouš Ornys z Lindperka: Památky archeologické a místopisné II, 1857, 90-91
- SMOLÍK Josef: Bratr Jan Augusta, Praha 1984
- STEJSKAL Karel: Matyáš Hutský a jeho svatováclavský cyklus, in: Historické obrazy života a umučení svatého Václava, knížete českého. Matyáš Hutský z Křivoklátu, Praha 1985
- TEIGE Josef: Jan Táborský z Klokotské Hory a jeho zpráva o orloji Staroměstském, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze IX, 1901, 1-12
- TILLE Václav: Povídky o smrti Svatoplukově, in: Český časopis historický, 1889, 177-179
- VACKOVÁ Jarmila: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526-1620, in: DVORSKÝ Jiří / FUČÍKOVÁ Eliška (edd.): Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1984, 93-104
- VOCEL Jan E.: Miniatury české XVI. století, in: Památky archeologické a místopisné III, 1859, 241-257
- VOCEL Jan E.: in: Památky archeologické a místopisné III, 1859, 33
- VOIT Petr: Knižka Zlatá Vavřince Leandra Rvačovského a její exempla, in: Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků VIII, 1991, 65-71
- VOIT Petr: Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Praha 2006
- WINTER Zikmund: Český průmysl a obchod v XVI. věku, Praha 1913
- WINTER Zikmund: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XV. a XVI. století, Praha 1906
- WINTER Zikmund: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526-1620), Praha 1909
- WINTER Zikmund: Zlatá doba měst českých, Praha 1991²

ZAPALAC Kristin E. Sorensen: In His Image and Likeness. Political Iconography and Religious Change in Regensburg 1500-1600, s.l. 1990

ZERNER Henri (rec.): SCHÉLE Sune: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, in: The Art Bulletin 50, 1968, 385-386

ZIMOVÁ Lenka: Cechovní sfragistika Hradce králové a Pardubic, (bakalářská práce na Filosofické fakultě na Masarykově Univerzitě v Brně), Brno 2008

9. SEZNAM VYOBRAZENÍ A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Adam z Malé Strany: Přední deska, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
2. Adam z Malé Strany: Zadní deska, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
3. Adam z Malé Strany: Nárožnice se symbolem evangelisty Jana, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
4. Adam z Malé Strany: Nárožnice se symbolem evangelisty Marka, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
5. Adam z Malé Strany: Nárožnice se symbolem evangelisty Matouše, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
6. Adam z Malé Strany: Nárožnice se symbolem evangelisty Lukáše, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
7. Adam z Malé Strany: Středové kování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
8. Adam z Malé Strany: Symbol evangelisty Marka – lev, z nárožního kování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
9. Adam z Malé Strany: Symbol evangelisty Matouše – anděl, z nárožního kování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
10. Adam z Malé Strany: Symbol evangelisty Lukáše – býk, z nárožního kování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
11. Adam z Malé Strany: Symbol evangelisty Jana – orel, z nárožního kování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
12. Adam z Malé Strany: Horní desková dírková spona, Judita držící Holofernovu hlavu, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
13. Adam z Malé Strany: Dolní desková dírková spona, Ukřižování, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
14. Adam z Malé Strany: Polygonální pukla, odlitá současně s nárožním kováním, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
15. Adam z Malé Strany: Pukla, pohled z boku, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: Radomír Slovík.
16. - 18. Adam z Malé Strany: Nejužší váleček – personifikace tří teologických ctností: FIDES, SPES, CHARITAS, Litomyšlský graduál, slepotisková výzdoba pokryvu, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.

19. - 21. Adam z Malé Strany: Prostřední váleček - APPARUIT BE/NINGNITAS, MARIA MA/TER GRACIA, DE FRUCTU/VENTRIS TUI, ECCE VIRGO/CONCIPIET, Litomyšlský graduál, slepotisková výzdoba pokryvu, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
22. - 24. Adam z Malé Strany: Široký váleček – biblické výjevy: Strom poznání, Vztyčení měděného hada, atd., Litomyšlský graduál, slepotisková výzdoba pokryvu, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
24. Matouš Ornys (dílna): Apokalyptický Bůh rozdávající polnice, iniciála č. I, fol. 2r, Litomyšlský graduál, inv. č. R-203, Regionální muzeum Litomyšl, 1561-63. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
25. Matouš Ornys (dílna): Ferdinand I., fol. 2r, bordura č. I, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
26. Matouš Ornys (dílna): Anna Jagellonská, fol. 2r, bordura č. I, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
27. Matouš Ornys (dílna): znak řeznického cechu, fol. 2r, bordura č. I, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
28. Matouš Ornys (dílna): Apokalyptický Bůh rozdávající polnice, fol. 2r, iniciála č. I, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
29. Bernard Salomon: Apokalyptický Bůh rozdávající polnice, z cyklu *Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*, 1553. Reprodukce z:
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
30. Bernard Salomon: Svatba v Káně Galilejské, z cyklu *Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*, 1553. Reprodukce z:
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
31. Matouš Ornys (dílna): Klanění 24 apokalyptických starců, fol. 64r, iniciála č. III, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
32. Matouš Ornys (dílna): Vítězný Kristus s arma christi, fol. 64r, bordura č. III, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
33. Matouš Ornys (dílna): Znak soukenického a postřihačského cechu, fol. 64r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
34. Matouš Ornys (dílna): fol. 64r, iniciála č. III, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.

35. Albrecht Dürer: Klanění 24 apokalyptických starců, cyklus Apokalypsy, 1497-98. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 14.7.2011.
36. Matouš Ornys (dílna): Zvěstování Panně Marii, fol. 101r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
37. Bernard Salomon: Zvěstování Panně Marii, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
38. Matouš Ornys (dílna): Navštívení Panny Marie, fol. 101r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
39. Bernard Salomon: Navštívení Panny Marie, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
40. Matouš Ornys (dílna): Zpívající literátské bratrstvo – detail, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
41. Matouš Ornys (dílna): Zpívající literátské bratrstvo, fol. 101v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
42. Portrét Jana Augusty. Reprodukce z: Josef SMOLÍK: Bratr Jan Augusta, Praha 1984, 38.
43. Matouš Ornys (dílna): Lámání šípů, fol. 101v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
44. Bernard Salomon: Mojžíš proměňuje hole v hady, z cyklu Quadrins historiques d'Exode, A Lyon, par Jean de Tournes. 1553. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609542d.r=bernard+salomon.langFR>, vyhledáno 14.7.2011.
45. Mojžíš proměňuje hole v hady, reliéf z neznámého domu v Olomouci, konec 16. století. Reprodukce z: Jarmila KRČÁLOVÁ: O původu renesančních reliéfních cyklů v Olomouci, in: Umění XXIII, 1975, 133, obr. 5.
46. Matouš Ornys (dílna): Izaiáš, fol. 102r, iniciála č. IV, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
47. Matouš Ornys (dílna): Znak soukenického cechu, fol. 102r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.

48. Matouš Ornys (dílna): Ferdinand I. zpodoběn jako antický Bůh?, fol. 106v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
49. Matouš Ornys (dílna): Céres – římská bohyně úrody, fol. 106v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
50. Matouš Ornys (dílna): Anna Jagellonská, fol. 106v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
51. Matouš Ornys (dílna): fol. 106v. Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
52. Matouš Ornys (dílna): Zvěstování pastýřům, fol. 125v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
53. Matouš Ornys (dílna): Trofeje a páv - detail bordurové výzdoby, fol. 125v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
54. Matouš Ornys (dílna): Znak kožešnického cechu, fol. 125v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
55. Matouš Ornys (dílna): Narození Páně, fol. 125v, iniciála č. VI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
56. Bernard Salomon: Narození Páně, 1553, z cyklu z cyklu *Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
57. Matouš Ornys (dílna): Narození Páně, fol. 125v, iniciála č. VI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
58. Martin Schongauer: Narození páně, grafický list, 1470. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 14.7.2011.
59. Matouš Ornys (dílna): Narození Páně, fol. 120, Třebenický graduál, Městský úřad Třebenice, bez sign. Foto: Jíří Žůrek.
60. Matouš Ornys (dílna): Křest Krista, fol. 133r, iniciála č. VII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
61. Matouš Ornys (dílna): Povolání sv. Pavla, fol. 136r, iniciála č. VIII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
62. Matouš Ornys (dílna): Kristus na kříži, fol. 198r, iniciála č. X, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.

63. Matouš Ornys (dílňa): Tři Marie a anděl Páně - detail bordurové výzdoby , fol. 205v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
64. Matouš Ornys (dílňa): Štítonoši - detail bordurové výzdoby –, fol. 205v, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
65. Matouš Ornys (dílňa): Erb litomyšlského hejtmana Jana Sedlčanského ze Sedlčan, fol. 205v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
66. Matouš Ornys (dílňa): fol. 205v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
67. Matouš Ornys (dílňa): Zmrtvýchvstání Krista, fol. 205v, iniciála č. XI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
68. Zmrtvýchvstání Krista, Epitaf Cristopha von Althan a jeho ženy, farní kostel v Murstetten, centrální výjev, Alexandr Colin – okruh. Reprodukce z knihy: Artur ROSENAUER: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance, Mnichov 2003, kat. 170.
69. Albrecht Dürer: Zmrtvýchvstání Krista - výřez, z cyklu Velkých Pašijí, 1510. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 14.7.2011.
70. Matouš Ornys (dílňa): Nanebevstoupení Krista, fol. 223r, iniciála č. XII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
71. Bernard Salomon: Nanebevstoupení Krista, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011. grafická předloha z cyklu Novozákonních biblických ilustrací Bernarda Salomona, 1553, dřevořez.
72. Matouš Ornys (dílňa)?: Nanebevstoupení Krista, fol. 143r, Staroměstský graduál, 1561-67, sign. XVII. A. 40, NK ČR. Reprodukce z: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=quick_search¶m=&client=&ats=1314624105&mode=&testMode=&sf_queryLine=starom%C4%9Bstsk%C3%BD+gradu%C3%A1l&qs_field=0, vyhledáno 14.7.2011.
73. Matouš Ornys (dílňa): Rozvilina růže – detail bordury, fol. 227r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
74. Matouš Ornys (dílňa): Detail iniciály č. XIII, fol. 227r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
75. Matouš Ornys (dílňa): Znak sladovnického cechu, fol. 227r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.

76. Matouš Ornys (dílna): Seslání Ducha svatého, fol. 227r, iniciála č. XIII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
77. Albrecht Dürer: Seslání Ducha svatého, z cyklu Malých Pašijí, 1511. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/index1.html>, vyhledáno 14.7.2011.
78. Matouš Ornys (dílna): Nejsvětější Trojice - detail iniciály č. XIV, fol. 234r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
79. Matouš Ornys (dílna): Nejsvětější Trojice, fol. 234r, iniciála č. XIV, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
80. Matouš Ornys (dílna): Měšťanské merky, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
81. Matouš Ornys (dílna): Poslední večeře, fol. 240r, iniciála č. XV, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
82. Bernard Salomon: Poslední večeře, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
83. Poslední večeře, fol. 327r, Malostranský graduál (I. díl), 1569 -72, sign. XVII. A. 3, NK ČR. Reprodukce z: http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_record_num¶m=0&mode=&client=, vyhledáno 14.7.2011.
84. Cornelis Bos: Grafický list - výřez, 1550. Reprodukce z: Sune SCHÉLE: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, 1965, pl. 37, č. 125.
85. Matouš Ornys (dílna): detail bordury č. XV, fol. 240r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
86. Matouš Ornys (dílna): fol. 240r, pod kolumnou znak nožířů a mečířů, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
87. Antverpy, detail dubového obložení pavilonu lukostřelců, 1556. Reprodukce z: Sune SCHÉLE: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque, 1965, fig. 56.
88. Matouš Ornys (dílna): Opice - detail bordury , Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
89. Matouš Ornys (dílna): sv. Jan Křtitel - detail bordury –, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.

90. Matouš Ornys (dílna): Kristus a sv. Jan Křtitel, fol. 245v, iniciála č. XVI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
91. Bernard Salomon: Uzdravení setníkova sluhy, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z:
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
92. Matouš Ornys (dílna): Detail iniciály č. XVI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
93. Matouš Ornys (dílna)?: fol. 154r, Staroměstský graduál, 1561-67, sign. XVII. A. 40, NK ČR. Reprodukce z:
http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=quick_search¶m=&client=&ats=1314624105&mode=&testMode=&sf_queryLine=starom%C4%9Bstsk%C3%BD+gradu%C3%A1l&qs_field=0, vyhledáno 14.7.2011.
94. Matouš Ornys (dílna): Proměnění Páně, fol. 256v, iniciála č. XIX, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
95. Bernard Salomon: Proměnění Páně, 1553, z cyklu z cyklu Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon. Reprodukce z:
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=bernard+salomon>, vyhledáno 14.7.2011.
96. Matouš Ornys (dílna): Nanebevzetí Panny Marie, fol. 261v, iniciála č. XX, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
97. Matouš Ornys (dílna): Znak ševcovského cechu, fol. 261v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
98. Matouš Ornys (dílna): Jákobův žebřík, fol. 265v, iniciála č. XXI, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
99. Matouš Ornys (dílna): výjev pod kolumnou, fol. 265v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
100. Malostranský graduál, fol. 397r, výjev pod kolumnou 1569-72.
101. Matouš Ornys (dílna): Sv. Petr a Pavel, fol. 282v, iniciála č. XXV, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.

102. Matouš Ornys (dílno): Lukrécie - detail bordury, fol. 282v, 1561-63, Litomyšlský graduál, 1563, inv. č. R-203. Foto: autor.
103. Matouš Ornys (dílno): Kristus jako vítěz nad smrtí a hříchem, fol. 320r, iniciála č. XXVIII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
104. Matouš Ornys (dílno): Archanděl Michael bojující s ďáblem, fol. 270r, iniciála č. XXII, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
105. Matouš Ornys (dílno): Vítězný Beránek, fol. 344v, iniciála č. XXIX, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
106. Matouš Ornys (dílno): Žehnající Bůh, fol. 444r, iniciála č. XXX, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
107. – 110. Matouš Ornys (dílno): bordurová výzdoba ve stylu nizozemské grotesky: ff. 64v, 205v, 223v, 234r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
111. – 113. Matouš Ornys (dílno): bordurová výzdoba ve stylu nizozemské grotesky: ff. 240r, 256v, 261v, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení informatiky, 1998.
114. Matouš Ornys (dílno): fol. 26r, detail bordury, kobyłka, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
115. Akantová rozvilina – 80. léta 15. století. Reprodukce z: Viktor KUBÍK: Na okraj k problému datace pozdněgotických rukopisů. Na příkladu rukopisů z Loun, in: Novotný Vojtěch (ed.): Všechnoje milost. Sborník k počtě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera, Praha 2008, 462, obr. 10/3.
116. – 117. Matouš Ornys (dílno): Akantová rozvilina, ff. 102r, 136r, Litomyšlský graduál, 1561-63, inv. č. R-203. Foto: autor.
118. - 119. Matouš Ornys (dílno): Akantová rozvilina, ff. 6r, 116r, 1574, Třebenický graduál, Městský úřad Třebenice, bez sign. Foto: Jiří Žůrek.

10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA