

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury - Dějiny výtvarného umění

Bc. Kristina Svitáková

Dílo Fabiána Puléře
Fabian Puler's work

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Hana J. Hlaváčková

Praha 2016

Na tomto místě bych ráda poděkovala mé vedoucí práce PhDr. Janě Haně Hlaváčkové, za cenné rady a řadu důležitých podnětů při vypracovávání mé diplomové práce. Dále bych ráda poděkovala správcům jednotlivých institucí, kteří mi umožnili studium rukopisů.

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

V Praze dne 16. prosince 2015.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá pražským iluminátorem 2. poloviny 16. století Fabiánem Pulěrem a jeho dílnou na Starém Městě pražském. Základním tématem jsou graduály a zlomky těchto rukopisů, které vyšly z jeho dílny nebo které jsou jeho dílně připisovány (Graduál metropolitního chrámu sv. Víta, Čáslavský graduál, Žlutický graduál, trojice iluminací ze sbírky Grafiky a kresby NG v Praze, dvoudílný graduál při chrámu sv. Valentina na Starém Městě pražském, tzv. Křížovnický, zlomky Kaňkovského graduálu, Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, Českobrodský graduál), jejich kodikologický popis a katalogové zpracování. Kromě kritického zhodnocení dosavadní literatury o tématu, sleduje práce také životopis Fabiána Pulěře s ohledem na archivní prameny a vlivy a podněty v jeho tvorbě. Práce také obsahuje důležitou kapitolu věnující se ikonografii utrakvistických hudebních rukopisů a literátským bratrstvům, jakožto objednavatelům těchto zpěvních knih.

Klíčová slova: Fabián Pulěř, graduál, hudební rukopisy, literátské bratrstvo, 16. století, anachronismus, ikonografie, utrakvismus

Abstract

This thesis deals with Fabian Pulěř, an illuminator who lived in the 2nd half of 16th century in Prague, and about his workshop in the Old Town. The main theme is the graduals and their fragments, which were made in his shop or are believed to be made there (the Metropolitan St. Vitus Temple Gradual, the Gradual of Čáslav, the Gradual of Žlutice, three illuminations from the collection of National Gallery in Prague, the two-part St. Valentine's Gradual from the Old Town, the fragments of Kaňkovský Gradual, the Gradual of Louny owned by Jan Táborský of Klokotská Hora, the Gradual of Český Brod), their description and cataloguization. Apart of critically reviewing the literature on the subject to this day, my thesis follows the life of Fabian Pulěř regarding archival sources and also influences and impulses behind his work. It also contains crucial chapter about iconography of utraqistic musical manuscripts and about the litterateur brotherhoods, who ordered these hymnic books.

Keywords: Fabián Pulěř, gradual, hymnbooks, litterateur brotherhood, 16th Century, anachronism, iconography, utraqism

OBSAH

1	ÚVOD.....	7
2	PŘEHLED LITERATURY O PRAŽSKÉM ILUMINÁTOROVI FABIÁNU PULÉŘOVI	9
3	ŽIVOT FABIÁNA PULÉŘE	13
3.1	Mládí a spojení s městem Ústí nad Labem	13
3.2	Život a dílo na Starém Městě pražském	15
3.2.1.	Osobní život	15
3.2.2.	Dílo na Starém Městě pražském.....	17
4	VLIVY A PODNĚTY VE TVORBĚ FABIÁNA PULÉŘE	21
4.1	Grafické předlohy	21
4.1.1.	Vliv grafických listů Albrechta Dürera a Lucase Cranacha na tvorbu Fabiána Puléře.....	22
4.1.2.	Knižní dřevořez v Čechách a jeho vliv na tvorbu Fabiána Puléře	25
4.1.3.	Daniel Hopfer a vzorníky ornamentů	27
4.2	Podunajská škola a krajina v díle Fabiána Puléře	29
4.3	Vliv italské renesance a manýrismu	32
5	OTÁZKA ANACHRONISMU A HISTORISMU V DÍLE FABIÁNA PULÉŘE.....	34
6	GRADUÁLY A ZLOMKY RUKOPISŮ VZEŠLÉ Z DÍLNÝ FABIÁNA PULÉŘE.....	40
6.1	Ikonografie utrakvistických graduálů	41
6.1.1.	Ikonografie jednotlivých částí utrakvistického graduálů dle liturgického roku.....	45
6.2	Inovace ikonografie hudebních rukopisů Fabiánem Puléřem.....	62
6.3	Bordurová výzdoba iluminovaných rukopisů Fabiána Puléře	66
6.4	Fenomén literátských bratrstev jako objednavatelů hudebních rukopisů	68
7	KATALOG ILUMINOVANÝCH RUKOPISŮ PŘIPISOVANÝCH FABIÁNU PULÉŘOVI A JEHO DÍLNĚ.....	72
7.1	Graduál metropolitního chrámu sv. Víta, P 10.....	72
7.1.1.	Kodikologický popis rukopisu	72
7.1.2.	Výzdoba rukopisu	73
7.2	Čáslavský graduál, Mus.Hs 15503	78
7.2.1.	Kodikologický popis rukopisu	79
7.2.2.	Výzdoba rukopisu	80
7.3	Žlutický graduál, TR I 27	83
7.3.1.	Kodikologický popis rukopisu	84
7.3.2.	Výzdoba rukopisu	85
7.4	Teplický graduál, MS 1	91

7.4.1.	Kodikologický popis rukopisu	92
7.4.2.	Výzdoba rukopisu	93
7.5	Dvoudílný graduál literátského bratrstva při chrámu sv. Valentina na Starém Městě pražském (tzv. Křížovnický), pars prima VIII A7	99
7.6	Klatovský graduál, MS 1	100
7.7	Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, I G 9.....	101
7.7.1.	Kodikologický popis rukopisu	101
7.7.2.	Výzdoba rukopisu	102
7.8	Zlomky Kaňkovského graduálu, 1 Ac 109.....	107
7.9	Trojice iluminací ze Sbírký grafiky a kresby v NG v Praze, K 4294, 4295, 4296.....	110
7.9.1.	Figurální iniciála W s výjevem Zmrtvýchvstání Krista, K 4294	112
7.9.2.	Figurální iniciála P s výjevem Poslední večeře Páně, K 4295.....	112
7.9.3.	Figurální iniciála W s výjevem Klanění se apokalyptickému Bohu, K 4296	113
7.10	Českobrodský graduál, XVII. B. 20.....	113
7.10.1.	Kodikologický popis rukopisu	113
7.10.2.	Výzdoba rukopisu	114
8	ZÁVĚR.....	118
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	120
10	SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	126
11	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	138-209

1 ÚVOD

Knižní malba druhé poloviny 16. století je v rámci evropské produkce často nazývána anachronickou a stagnující. Badatelský zájem o celkové kritické zhodnocení umění druhé poloviny 16. století není stále tak silný, jak je tomu v jiných časových obdobích. Často je na tuto dobu nahlíženo pouze jako na předstupeň doby Rudolfa II. a postupně stagnující české utrakvistické umění směřující k rekatolizaci po bitvě na Bílé Hoře. Iluminované hudební utrakvistické rukopisy druhé poloviny 16. století jsou dokladem provázanosti umělecké sféry s měšťanskou společností. V měšťanské společnosti se nadále formují literátská bratrstva, která mají především za úkol udržovat liturgický chrámový zpěv a která se stávají hlavními objednateli těchto rukopisů, nebo pro která jsou tyto rukopisy objednávány. Předbělohorská měšťanská kultura v Čechách je důležitou strukturou, díky níž se v druhé polovině 16. století vytvářejí iluminované rukopisy, které nemají v evropském kontextu obdoby.

Tématem této diplomové práce je pražský iluminátor a malíř arch Fabián Puléř, který je určující postavou produkce iluminovaných hudebních rukopisů v Čechách od 2. poloviny 16. století. Bezpochyby se jedná o významného umělce, který nebyl odbornou veřejností stále ještě plně doceněn. Přestože již existují badatelé, kteří se věnují hudebním rukopisům české provenience v 16. století, poslední ucelená práce věnující se přímo Fabiánu Pulěřovi je disertační práce Jiřího Kropáčka *České kancionály XVI. století a iluminátor Fabián Puléř* z roku 1952. Bádání v této sféře se však posunulo vpřed, a tudíž je třeba některé jeho teze přehodnotit a rozšířit studie o mezioborovou spolupráci se sférou muzikologickou, historickou, heraldickou či sociologickou.

Cílem práce je kriticky zhodnotit a biograficky zpracovat dílo Fabiána Pulěře a jeho dílny na Starém Městě pražském. Důležitou částí práce je rozbor vlivů a podnětů, které mohly být klíčovými pro tvorbu Fabiána Pulěře, jako je vliv grafických předloh Albrechta Dürera či výtvarné zpracování krajiny Podunajské školy. Za stěžejní považuji část pojednávající o ikonografii utrakvistických graduálů, především o inovacích ikonografie Fabiánem Pulěřem a recepci protestanské ikonografie. Hledisko historického a sociologického bádání zahrnuje kapitola o literátských bratrstvech. Práce také obsahuje zamyšlení nad tématem anachronismu a historismu v díle Fabiána Pulěře na základě článků Jarmily Vackové

*Podoba a příčiny anachronismu*¹ a Martiny Šárovcové *Mezi anachronismem a historismem*.² Celou práci zakončuje souhrnný katalog iluminovaných rukopisů vzešlých z dílny Fabiána Puléře.

¹ VACKOVÁ 1968, 379-393.

² ŠÁROVCOVÁ 2007, 274-285.

2 PŘEHLED LITERATURY O PRAŽSKÉM ILUMINÁTOROVI FABIÁNU PULÉŘOVI

O tématu chorálních iluminovaných rukopisů 2. poloviny 16. století a jejich autorech není napsáno příliš literatury. Rozhodně ne tolik, kolik se jí věnuje tématu středověkých gotických rukopisů. Předbělohorská a barokní historiografie nejevila přílišný zájem o renesanční chorální knihy, natož aby je zajímal autor iluminací či dílna odkud rukopis pochází.³ Ojedinělou prací tedy je kronika **Jiřího Kezelia Bydžovského (1576-1655)**, který si jako písař v Mladé Boleslavi pořizoval záznamy o jejích památkách a historii a jako jeden z prvních se zde věnuje také mladoboleslavskému graduálu z roku 1572.⁴

Johann Gottfried Dlabacž (1758-1820), který byl knihovníkem, archivářem a správcem obrazárny ve Strahovském klášteře nashromáždil velké množství informací o rukopisech 2. poloviny 16. století ve svém biografickém slovníku, kde se objevují jako jedny z prvních zmínky o Fabiánu Puléřovi.⁵

Největší zájem o toto téma však nastává v polovině 19. století, kdy první představitelé generace českých dějin umění hledají památky spjaté s českou kulturou a hlavně s českým jazykem. Zakladatel českých dějin umění **Jan Erazim Wocel (1802-1871)** se zajímá ve své stati *Miniatury české XVI. století* ve sborníku *Památky archeologické a místopisné o graduály a kancionály 16. století*. Je zřejmé, že se jeho zájem zaměřuje tímto směrem především proto, že „*poněvadž se v nich způsob vyvinování a charakteristický ráz malířství českého obrazí.*“⁶ a o Fabiánu Puléřovi se vyjadřuje velice pozitivně, vzhledem k souvislosti jeho díla s romantickým historismem. Nachází v renesančních iluminacích vysokou kvalitu srovnatelnou s dobovou produkcí v Nizozemí, Itálii či Německu. O několik let později se o tuto tematiku zajímá další ze zakladatelů **Karel Chytil (1857-1934)**, který publikoval knihu *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská*. Záslouhou této knihy je základní badatelská orientace v osudech soudobých iluminátorů a jejich působení v cechu.⁷ Karel Chytil je hlavní pozitivistickou osobností českých dějin umění a jeho orientace přinesla analytický přístup ke zpracovanému

³ SVITÁKOVÁ 2012, 7.

⁴ ŠÁROVCOVÁ 2007, 274.

⁵ DLABACŽ 1998.

⁶ WOCEL 1859, 251.

⁷ ŠÁROVCOVÁ 2007, 276.

materiálu, srovnávací studium a požadavek studia pramenů. Také stupňuje nadšení z tvorby Fabiána Pulěře, který „ornamenty své koncipuje snadně a s jistotou, která nesevědí pouze o rutině, ale o tvořivosti téměř geniální“.⁸ Wocelovým současníkem a žákem byl také **Antonín Baum (1830-1886)**. Ten kladl také velký důraz na studium pramenů a také publikoval své stati v Památkách archeologických a místopisných, kde vydal důležitý článek v roce 1892 *Drobné příspěvky k životopisu některých umělců, někdy v Praze usedlých*. V tomto článku zmiňuje i Fabiána Pulěře a Jana Táborského z Klokotské Hory.⁹ Dalším z této generace, který napsal důležitý článek k tomuto tématu *K životopisu dvou českých umělců*, byl **Zikmund Winter**. Více důležitá je však jeho práce z roku 1909 *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách*, kde v kapitole o malířském řemesle pojednává o Fabiánu Pulěřovi, popisuje jeho život, konflikt s Johannou Beřkovskou, soudní žalobu kvůli vzetí peněz umírajícího přítele i soudní při vdovy Maryanny po Pulěřově smrti. Tyto informace vyhledal a sepsal v pražském archívu.¹⁰ Díky těmto historikům umění 19. století, jejich pozitivistické metodě a důkladnému zkoumání pramenů v archívech, se nám dochovaly zmínky o Fabiánu Pulěřovi, které by byly jinak nenávratně ztraceny, protože za 2. světové války byl vypálen archiv Starého města pražského uložený na Staroměstské radnici.

Ve 20. století se dostalo pozornosti jak Fabiánu Pulěřovi, tak hudebním rukopisům z 2. poloviny 16. století v diplomní práci **Jiřího Kropáčka (1930-2009)** s názvem *České kancionály 16. století a iluminátor Fabián Pulěř* z roku 1952. V této práci popsal Fabiána Pulěře jako „nejvýznamnější postavu české renesanční iluminace“.¹¹ Jiří Kropáček se zaměřil v této práci na stylovou formální analýzu iluminací Fabiána Pulěře, na katalogizování dvou desítek renesančních iluminovaných rukopisů a podrobné biografie. Jiří Kropáček se za svého působení v Národním muzeu věnoval s Alenou Petráňovou zlomkům Kaňkovského graduálu z roku 1559, které identifikoval díky celostranným iluminacím s upálením Mistra Jana Husa a popravou kutnohorských havířů.¹² Od 60. let se poté věnuje renesančním iluminovaným rukopisům **Jarmila Vacková** ve svém článku *Podoba a příčiny anachronismu*, který představuje jedinou syntetickou práci k tomuto tématu. Vývoj iluminátorského umění roztřídila do čtyř skupin, dle předpokládaného

⁸ CHYTL 1906, 81.

⁹ BAUM 1884, 37-42.

¹⁰ SVITÁKOVÁ 2012, 9.

¹¹ KROPÁČEK 1952, 78.

¹² KROPÁČEK 1962, 19-26.

vývoje iluminované malby v 2. polovině 16. století a soustředí se na slohovou a formální analýzu iluminací. Klasifikuje iluminované rukopisy jako myšlenkový a výtvarný anachronismus středověku a z hlediska sociálního jako otázku zastaralého luxusu, jako „*atypický zjev na poli náboženské knižní malby v evropském kontextu*“,¹³ přičemž rozhodujícím prvkem je pro ni stagnující nivelizace.¹⁴ Celá práce poté vyznívá v hodnotícím despektu.¹⁵ Její práce měly rozhodující negativní vliv na badatele, jelikož byly po dlouhou dobu brány jako závazné pro hodnocení této problematiky. Na druhou stranu je tato práce průlomová, jelikož autorka poprvé seřadila a roztrídila fond renesančních iluminovaných rukopisů chronologicky s přiřazením iluminací určitým dílnám.

V současné době se problematikou renesančních hudebních utrakvistických rukopisů české provenience zabývá **Martina Šárovcová (Kratochvílová)**, která se zabývá především ikonografií těchto rukopisů a mapováním rozsáhlého, stále ještě neprobádaného fondu. Díky mezioborové spolupráci je schopna se zaměřit na propojení liturgie, hudby a ikonografie rukopisu. Ve svém článku *Recepce a transformace protestanské ikonografie* z roku 2005 se věnuje novým ikonografickým námětům na příkladu Lounského graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory, přičemž se o Fabiánu Pulěřovi zmiňuje takto: „*K naznačenému rozšíření ikonografického rejstříku výzdoby českých renesančních graduálů dochází současně s kvalitativním vzednutím knižního malířství po roce 1550 v souvislosti s vystoupením iluminátora Fabiána Pulěře.*“¹⁶ Téhož roku vyšel další článek *Kodikologické puzzle rukopisů, Habent sua fata libelli*, kde se pokouší o spojení vyřezaných zlomků rukopisů s konkrétními knižními korpusy.¹⁷ Další statí s názvem *Mezi anachronismem a historismem* také reaguje na výše zmíněný článek Jarmily Vackové *Podoba a příčiny anachronismu*. Vyvrací její tvrzení o zachování tradiční středověké ikonografie, když objevuje nová ikonografická témata. Vytyčuje tak nové pohledy a badatelské možnosti českého renesančního knižního malířství z hlediska sociologického, muzikologického, ale i historického.¹⁸ Zajímavým pohledem Martiny Šárovcové je teze Františka Šmahela z hlediska historismu a modu legendi a videndi. Martina Šárovcová shrnula všechny své

¹³ VACKOVÁ 1968, 379-393.

¹⁴ Na tento článek navázala Martina Šárovcová svým článkem *Mezi anachronismem a historismem*. Více k tomuto tématu viz. kapitola 6 *Otázka anachronismu a historismu* v díle Fabiána Pulěře.

¹⁵ ŠÁROVCOVÁ 2011, 22.

¹⁶ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 447.

¹⁷ KRATOCHVÍLOVÁ 2005b, 551-565.

¹⁸ ŠÁROVCOVÁ 2007, 274-285.

dosavadní badatelské poznatky v disertační práci s názvem *Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů* v roce 2011.¹⁹

Měla bych také zmínit kanadského badatele **Barryho Frederica H. Grahama**, který ač pochází z Kanady a své knihy tam zpravidla vydává, se zajímá o reformační utrakvistické prostředí, což dokázal již svou knihou *Utraquist eucharistic documents of the Jagellonian era (1471-1526), a codicological and textual study* z roku 1998. Jeho další významnou prací je článek *Three more Jan Táborský graduals* a jeho zatím nejrozsáhlejší studie *Bohemian and Moravian Graduals 1420-1620* z roku 2006. V této své knize se pokouší o celkový vhled a mapování českých a moravských graduálů z let 1420-1620. Bohužel se mu nepovedlo vyhovět požadavkům na tuto publikaci. Problematickou se jeví množství metodologických neobratností či odborných omylů. Celá publikace je doprovázena katalogem rukopisů, celkem jich je 134.²⁰ Přes všechny nedostatky této práce přináší alespoň základní pohled na množství nashromážděného materiálu.

Na závěr lze podotknout, že daná problematika renesančních hudebních rukopisů začíná být v posledních letech více badatelsky zajímavou, ale stále nezmapovanou oblastí českého umění 2. poloviny 16. století.

¹⁹ ŠÁROVCOVÁ 2011.

²⁰ Na tuto rozsáhlou publikaci napsala po jejím vydání recenzi Martina Šárovcová, která ji hodnotí jako nedostatečnou především díky nedostatkům v odborné literatuře. Grahamova práce „*působí dojmem nezávisle provedeného výzkumu bez znalosti odborné literatury*“.
file:///C:/Users/User/Downloads/2008_1_sarovcova%20(1).pdf, vyhledáno 30.11.2015.

3 ŽIVOT FABIÁNA PULÉŘE

O životě iluminátora Fabiána Puléře toho není příliš známo. Možná je to pro nedostatek archivních pramenů, možná proto, že žil poměrně krátkou dobu. Avšak i z těchto útržků můžeme vyčíst základní a stěžejní události, které udávaly směr jeho života.

V této kapitole budu především čerpat z pramenů deponovaných v Archivu hlavního města Prahy a to z Městských knih do roku 1784, v Archivu Národní galerie v Praze z Cechovních knih z let 1550 - 1570 a dále pak z Archivu města Ústí nad Labem. Většina těchto pramenů byla zpracována badateli na přelomu 19. a 20. století, kteří hledali v archivech především odkazy na „národní starožitnosti“ a zpracovali velkou část archivních fondů na našem území. Čerpat budu také z literatury, které byla o iluminátorovi Fabiánu Puléřovi do dnešní doby napsána, a jejíž přehled jsem již popsala v minulé kapitole.

3.1 Mládí a spojení s městem Ústí nad Labem

Fabián Puléř, v literatuře psaný také jako Pulir, Pulyr, Pollirar či Pulirs, pocházel z Ústí nad Labem, kde se mezi léty 1520 - 1530²¹ narodil. Přesné datum jeho narození neznáme. Avšak to, že pocházel ze severozápadního českého města Ústí nad Labem, můžeme říci s jistotou.

Tato jistota pochází z pramenů, které ukazují právě k tomuto městu. Jde především o závěť vdovy Kateřiny z Ústí nad Labem, kde jmenuje svého vnuka jako dědice²², o zápis o příjmu práva městského z roku 1550²³ a také o zápis v cechovní knize, kam je zapsán roku 1550 jako „*Fabian malíř z Austí nad Labem*“.²⁴ Ve Žlutickém graduálu se objevuje

²¹ Názory badatelů na toto rozpětí se liší. Ve starší literatuře, např. v Ottově slovníku naučném 1996, v Novém slovníku Č-S výtvarných umělců 1993 a v Nové encyklopedii českého výtvarného umění 1995 se uvádí rozpětí mezi léty 1520 – 1530. V katalogu výstavy Rudolf II. a Praha VACKOVÁ 1997 se již uvádí pouze rok 1520 (?).

²² „*Nayprve dava a odewzdawa Ffabianovi swimu wnauczeti XV kop miss...*“, to že se jedná opravdu o Fabiána Puléře je doloženo konečným stvrzením z roku 1550: „*Ja Fabian pulir Seznawam timto zapisem, zie sem przigal a wyzdwihl XV kop miss od opatrného Michala koyka, kteraz mi pany Katerzina baba ma Nebosska, kssafftowala a sapsala...*“. Z archivu zapsal TEIGE 1890, 254.

²³ Kniha městských práv, Archiv hl. města Prahy sg. 535. 9 : „*Pulyr Fabian, malíř, přijal městské právo fer. II. p. vigilia Simonis a Jude Anno MVCL. Rukojmové byli: Jidřich Prefát z Vlkanova a Václav Karas.*“

²⁴ Archiv Národní galerie v Praze, cechovní kniha z let 1550-1570.

přípisek s datací na titulním listu: „*Fabianus Pollirar z Austi nad Labem, malerz, w Starem miestě pražskem, 1558.*“²⁵

Není doloženo, zda byla Pulěřovou matkou Markéta Parlirzka (pulýrka, palírova) a jeho otcem Walentin Pular, kteří jsou zmiňováni v ústeckých knihách z let 1509 – 1512. V souvislosti s jejich jmény se objevuje také závěť vdovy po malíři Štěpánovi²⁶ Kateřiny. Touto závětí ze dne 21. dubna 1547 odkázala svému vnuku Fabiánovi 15 kop míšeňských grošů, které měly být splaceny z Lojkova dluhu 33 kop míšeňských grošů. Dalšími dědici jsou uvedeny dcery Anna a její sestra Marketa Parlirzka.²⁷ Tato skutečnost by tedy nasvědčovala tomu, že Marketa Parlirzka byla matkou Fabiána Pulěře, Walentin Pular byl jeho otcem a dědem byl malíř Štěpán z Ústí nad Labem. Příjem svého dědictví stvrzuje Pulěř Lojkovi listem ze dne 29. srpna 1550.²⁸

Mezi léty 1520 - 1530 a rokem 1550 zeje však neznámá propast, která dala minulým badatelům možnost spekulovat o jeho činnost v těchto přibližně dvaceti letech. Tyto spekulace jsou dvojího typu. Buď: „*Nelze předpokládat, že by Fabián Pulěř do svého odchodu do Prahy roku 1550 žil pouze v Ústí nad Labem. Jeho první známé iluminace jsou neobyčejně dokonalé a v předcházející době nemají v Čechách obdoby...byl poučen podunajským malířstvím altdorferovského směru a malířstvím italské renesance, a také dotčen prvky manýrismu.*“²⁹ anebo: „*Vyučil se nejspíše v rodinné dílně pod vedením děda, malíře Štěpána, připomínaného v Ústí nad Labem...Místa tovaryšské cesty pravděpodobně v jižním Německu jsou neznámá.*“³⁰

Nedá se tedy s jistotou říci, kde v letech před příchodem do Prahy pobýval. Tématem jeho domnělé tovaryšské cesty se zabývám v kapitole „Vlivy a podněty v tvorbě Fabiána Pulěře.“

Pocházejíce z rodiny ústeckého malíře Štěpána, se pravděpodobně v této dílně vyučil malířem a poté, co jeho děd mizí z pramenů roku 1539, mohl odejít jako cestující tovaryš

²⁵ Žlutický graduál, fol. 1r.

²⁶ Ten je zmiňován poprvé roku 1506 a naposledy v roce 1539 v Městských knihách, Archiv města Ústí nad Labem.

²⁷ CHYTIL 1906, 79.

²⁸ II. kniha městská, f. 2, archiv města Ústí nad Labem.

²⁹ KROPÁČEK 1952, 72.

³⁰ Nová encyklopedie českých výtvarných umělců, 663.

do země, kde se naučil iluminátorskému umění, které v té době nemělo na území Čech obdoby. Roku 1547, kdy mu Kateřina odkazuje majetek, na území Čech pravděpodobně nepobýval, neboť se vyrovnání protáhlo na tři roky, a to až do roku 1550, který se stane pro Fabiána Puléře klíčovým.

3.2 Život a dílo na Starém Městě pražském

Pro činnost Fabiána Puléře se stal přelomovým především rok 1550. Tohoto roku přichází do Prahy a 27. října přijímá městské právo a je zapsán do knihy na Starém Městě pražském.³¹ Tímto se stává plnohodnotným příslušníkem městského stavu. Jelikož zřejmě splňoval všechny náležitosti, které vyžadovalo zapsání do cechu (musel prokázat, že je skutečně umělcem či řemeslníkem a mít také větší obnos peněz, kterým by se zaručil), byl také stejného roku přijat do malířského cechu za mistra *Fabian, malíř z Oustí nad Labem*.³²

3.2.1. Osobní život

Pravděpodobně již tohoto roku se oženil s Maryannou, od jejíž matky si půjčili na koupi domu na Starém Městě pražském.³³ Toto dokládá soudní spor, který vyvolala Maryanna roku 1563 po Puléřově smrti, v němž napadla závěť svého zemřelého muže. V tomto sporu argumentuje mimo jiné tím, že Puléř nesplatil dluh její za dům, ve kterém celý život bydlel a ona, že bude muset tento dluh splácet. Zajímavé je, že roku 1556 půjčuje peníze Janu, zlatníku od mostu.³⁴

31. července roku 1562 kupuje další dům sobě a dědicům, u fortny proti Strnadovým podél domu Jiřího Zvonka, od Štěpána, jinak Adama mlynáře a jeho manželky Reginy za 200 kop, z nichž 30 kop složil ihned a dalších 20 kop složil v listopadu roku 1562.³⁵ Tento dům nestihl splatit do své smrti a ani Maryanna jej dlouho nevlastnila. Proдалa ho v dubnu roku 1564 Matoušovi Jastřembskému, hřebenáři a jeho manželce Anně za 190 kop českých

³¹ Viz. pozn. 21.

³² CHYTIL 1906, 79.

³³ WINTER 1909, 186.

³⁴ Archiv hl. města Prahy, Kniha obligací a smluv, sg. 101, fol. 127.

³⁵ CHYTIL 1906, 80. - Archiv hl. města Prahy, Liber contractuum albus II., sg. 2118. fol. 30 – nedochováno, zničeno během požáru Staroměstské radnice roku 1945.

grošů; na kupní cenu bylo zavdáno 60 kop, 20 kop obdržel bývalý majitel Adam, mlynář a Maryanna dostala 40 kop. Zbytek měl být splacen po 15 kopách vždy o sv. Havlu.³⁶

Jedním z posledních záznamů v Archivu hl. města Prahy je záznam z roku 1562, kdy umíral Matěj Hýska, zřejmě Pulěrův přítel, který ale neměl přímých dědiců. V té době císařský rychtář Jan Bartoška z Dražic chtěl dědictví získat pro císaře a také něco pro sebe. Nicméně Matěj Hýska poprosil Fabiána Pulěře a jeho souseda Kolína, aby odnesli truhlici s penězi do domu mistra Matouše. Když to rychtář zjistil, nechal je oba zatknout a předvést před soud. Ani jeden z nich nezapíral. Oba přísahali, že je o to Matěj Hýska poprosil a vyvázli bez pokuty a vězení.³⁷

Ke konci roku 1562 však náhle Fabián Pulěr onemocněl a zemřel. Stačil ještě napsat svou závěť v úterý po sv. Lucii, kde mimo jiné odkazuje část jmění dětem své sestry, 40 kop grošů, které mu byli dlužni páni z Loun za Lounský graduál a některé jeho šaty (hispánskou kápi a damaškový plášť). Zatímco vdově Maryanně zanechal hospodářství, dům, zlato, stříbro a drahé barvy.³⁸ I přesto napadla Maryanna 6. května roku 1563 jeho závěť, aby dostala i to, co měly zdědit děti Pulěrůvy sestry.

Celý případ se odehrával mezi vdovou Maryannou a Janem Neymonem, měšťanem z Ústí nad Labem, který byl manželem sestry Pulěře. Maryanna celý spor mluvila o potřebě dědictví co nejvyššího, aby mohla splácet dluhy po svém zesnulém muži. Navíc argumentovala tím, že nesplatil dům, který zaplatila její matka a hned po jeho smrti se jí ozvala spousta věřitelů, kterýmžto Pulěr dlužil a vymáhali na ní jeho dluhy. Naproti tomu Jan Neymon oponoval tím, že jí zanechal Pulěr dostatek zlata a stříbra, ze kterého může ty dluhy, o kterých mluví, lehce splatit. Celý spor jednal za své děti, zatímco Fabian s Maryannou žádné neměli. Nemohla také dokázat, že dluhy, o kterých mluvila, jsou skutečně jen Pulěrovi a ne její samotné díky společnému majetku manželů. Nakonec tento spor prohrála před purkmistrem a radou a tím Pulěrův kšaft vstoupil v platnost.

³⁶ CHYTIL 1906, 82-83. - Archiv hl. města Prahy, Liber contractuum albus II., sg. 2118. fol. 75 – nedochováno, zničeno během požáru Staroměstské radnice roku 1945.

³⁷ WINTER 1909, 187., převzato z Archivu hl. města pražského, Manuál radní věcí nesporných 1562-1563, sg. 1238. fol. 101

³⁸ CHYTIL 1906, 81.

Dalších záznamů o tomto sporu ani o vdově Maryanně není, a tak si můžeme vytvářet pouhé domněnky. Splatila Maryanna všechny dluhy? Byly tyto dluhy vůbec skutečné nebo chtěla jen více dědictví pro sebe? Potřebovaly opravdu děti zámožného měšťana Jana Neymona ošacení a peníze po strýci? Jaký náhled na věc měla Pulěrova sestra? Co si asi myslela o vdově po svém bratrovi, která nechtěla dopřát dědictví jejím dětem? Proč páni z Loun dlužili za svůj graduál? Na tyto otázky neznáme odpověď. Je však s podivem, že iluminátor Fabián Pulěř, který některé své zakázky dodával se zpožděním, kvůli zaneprázdněnosti (tak to bylo např. s Kaňkovských graduálem z let 1559-1561), měl dluhy, které zřejmě nestihl do své smrti splatit, a to i za ošacení či za dům, který koupil, i přestože měl již jeden nesplacený. I přístup jeho ženy Maryanny, její matky i jeho švagra je přinejmenším neobvyklý a nesvědčí nic dobrého o rodinných poměrech za jeho života.

3.2.2. Dílo na Starém Městě pražském

Iluminátor Fabián Pulěř přichází tedy do Prahy roku 1550, zapisuje se do Knihy městských práv na Starém Městě pražském a stává se součástí cechu malířů. Zakládá si svou dílnu na Starém Městě, kde vznikali jak iluminované graduály, tak, podle nám dochovaných zmínek, i archy. Fyzicky se nám žádná archa, která by byla malována Fabiánem Pulěřem nedochovala.

Jak píše Josef Teige ve své zprávě v Památkách archeologických a místopisných z roku 1890, hnala roku 1561 Johanka Beřkovská ze Šebířova a na Psovcích Fabiána Pulěře před soud, aby jí ihned ukázal archu, kterou maloval pro Chmelické záduší. Také aby ukázal dopis, který mu poslala, a ve kterém mu oznamuje, že proti němu chce vést svědky v Rakovníku.³⁹ Příčina tohoto sporu je dosud nejasná. Roku 1561 smluvil Fabián Pulěř také s opatem na Karlově Mikulášem, že vymaluje kostelní archu a vzal na ní zálohu 50 kop grošů.⁴⁰

Avšak hlavní a nejdůležitější činností Fabiána Pulěře byly iluminované zpěvné knihy, kancionály a graduály. Tyto rukopisy vznikaly především v písarské dílně Jana Táborského z Klokotské Hory, která také sídlila na Starém Městě.

³⁹ TEIGE 1890, 254.

⁴⁰ Archiv hl. města Prahy, Liber condictionum albus I., sg. 2182, napag.

Tento věhlasný písař a podnikatel je známý především jako spávce Staroměstského Orloje. Jan Táborský z Klokotské Hory měl v době od roku 1550 – 1565 vedoucí písařské postavení v Praze. Byl písařem a vlastníkem velké dílny, z níž vycházelo obrovské množství knih, některé z nich poté pokračovaly do iluminátorské dílny, některé byly zdobeny přímo v dílně.⁴¹ Jan Táborský byl také kverkem dolu „Krsňáku“ a „Kamenice“ v Kutné Hoře na Kuklíku a byl i povýšen do šlechtického stavu.⁴² Jeho znak, typická báseň, oslavující povšechně Boha, objednavatele i jeho samotného, se nachází prakticky v každém graduálu a kancionálu, který Fabián Pulěř iluminoval, stejně tak jeho charakteristický monogram (IT).

Prvním známým graduálem, kde máme doloženou spolupráci Fabiána Pulěře s Janem Táborským z Klokotské Hory je Graduál metropolitního chrámu sv. Víta (P 10). Ten byl započat roku 1551 a je jediným doloženým latinským rukopisem, který Pulěř iluminoval. Před rokem 1551 nemáme tvorbu doloženou žádným rukopisem. Dalšími společnými doloženými rukopisy jsou Čáslavský graduál (Mus.Hs. 15 503) započatý roku 1557, Žlutický graduál (TR I 27) započatý roku 1558, Kaňkovský graduál (sg. I Ac 109) započatý roku 1559 a Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory (sg. I g 8c) započatý roku 1562.

Pokud se jedná o zlomky rukopisu z Národní galerie v Praze (K 4294 – 4296), nelze s určitostí říci, že by pocházely z dílny Jana Táborského z Klokotské Hory.⁴³ Cílené vyřezávání pergamenových či papírových folií předurčilo většině těchto zlomků neznámou provenienci. Jak si již Jan Erazim Wocel posteskl ve své studii z roku 1859: *"větší jich počet zničily bouře vojenské a politické 17. a 18. století, jakož i nevědomost a surovost věků novějších... Tak jsem se na jistém místě dozvěděl, že z vzácného kancionálu, o jehož ceně tenkrát ovšem opatrovatelé jeho žádného tušení neměl, mnoho zlatoskvoucích obrazů od studentů na prázdninách tam se zdržujících vyřezáno bylo, jimiž tyto čapky a pasy na šavle při vojenských zábavách svých zdobili."*⁴⁴ Tato Wocelova slova dokreslují

⁴¹ VACKOVÁ 1989, 94-95.

⁴² ŠIMEK 1891, 462.

⁴³ V souvislosti s těmito zlomky vysvítá otázka, zda nepocházejí z Kaňkovského graduálu. O tom více v kapitole 7.8. Pokud by tomu tak bylo, pocházely by také z dílny Jana Táborského z Klokotské Hory.

⁴⁴ WOCEL 1859, 247.

nevyzpytatelné osudy iluminovaných rukopisů v 19. století v době silícího zájmu o "národní starožitnosti".⁴⁵

Otázka toho, jak velká mohla být jeho dílna a jaké měl jako mistr učedníky, zůstává nezodpovězena. Jediná zmínka o učedníkovi je až z roku 1562, kdy krátce před svou smrtí přijímá učedníka Vondřeje Čerta.⁴⁶ Pokud však byl mistrem, založil dílnu, jejíž produkcí byly iluminované rukopisy i archy, musel mít více učedníků již od počátku založení dílny. Také kolísající kvalita v některých rukopisech nasvědčuje tomu, že některé iluminace byly spíše dílem dílny, než Pulěre samotného. Díky tomu je s podivem, že některé své objednávky dodával se zpožděním. Ať už to byl problém s archou pro Chmelické záduší, kdy byl hnán před soud, nebo zdlouhavé jednání s pány na Kaňku, kvůli jejich graduálu.

Fabián Pulěr uzavřel s kaňkovskými konšely smlouvu 13. února roku 1559. Dle této smlouvy má "*p. Fabian malovati gradual český na pergameně zlatem, stříbrem, barva pěknými, stálými jakž na to náleží s figurami, slov 9 na 4 kury tak pěkně s těmi dostatky, jakž na 2 listech průbu toho ukázal na Kyrie a Sanctus. A na 3 kury 13 slov též pěkně s dostatkem a s figurami a 11 slov na dva kury s figurami a to vše pěkně na schválení.*"⁴⁷ Za to, že toto všechno splní měl dostat 70 kop českých grošů. Z toho 15 kop dostal Pulěr při podpisu smlouvy, na svátek sv. Víta měl obdržet dalších pět a zbytek měl dostat po dopracování graduálu a předání Kaňkovským. Nicméně již v březnu poslal svého čeledína s žádostí o peníze mimo smlouvu a to o 40 kop grošů, které mu byly dány 8. března. Navíc žádal ještě o 20 kop kvůli napsání devíti slov nad smlouvu a figuře Mistra Jana Husa.⁴⁸

I přesto, že dostal od Kaňkovských, co chtěl, práci neurychlil a tak ho museli neustále upomínat. Aby ospravedlnil protahující se práce, vymlouval se na písaře Adama Kazibabu z Kosmačova⁴⁹, který mu prý udělal zmatek ve versálkách. Nezapomněl také připomenout, že má zájem o to stát se kverkem a pořídit si podíl na Kaňku. Kaňkovských odpověď byla

⁴⁵ KRATOCHVÍLOVÁ 2005b, 551.

⁴⁶ CHYTIL 1906, 48.

⁴⁷ ŠIMEK 1891, 462.

⁴⁸ Ibidem, 463.

⁴⁹ Adam Kazibaba byl učedníkem Jana Táborského, je zmiňován také v r. 1565, když Jan Táborský jedná s kutnohorskými pány o korektuře graduálu, který podle nich potřebuje zcela předělat. Táborský svolí vypracovat nový graduál. Pokud by zemřel, ručí za to, že jeho učedník Kazibaba graduál dokončí. ŠIMEK 1891, 463.

výzvou k usilovné práci a slibem, že vše ohledně podílu projednají, až na Kaňk dorazí s graduálem.⁵⁰

Podle všeho se Kaňkovským do Prahy nechtělo, proto za sebe posílali svého posla jménem Balcar, který také soudil špatně o písaři Adamovi Kazibabovi. Když už konšelé připravovali list, ve kterém vinili Adama Kazibabu ze zdržování práce a ze zbytečného utrácení jejich peněz, přijel Fabián Pulěř v březnu roku 1561 na Kaňk s hotovým graduálem. Kaňkovští si dílo prohlédli, ale chtěli za dva týdny odstranit některé nedostatky. Z těchto dvou týdnů se stali téměř dva měsíce, a to především proto, že nejvyšší mincmistr Petr Hlavsa z Liboslavě chtěl mít v tomto graduálu svůj znak. V polovině května roku 1561 tedy dostal Pulěř psaní od Kaňkovských, aby tento erb do graduálu vytvořil a aby svou práci urychlil, protože se stydí za to, že stále nemají svůj graduál.⁵¹

Koncem června přijel Fabián Pulěř na Kaňk a ubytoval se v hostinci. Sluha Balcar mu přišel vzkázat od konšelů, aby se dostavil druhého dne na radnici, kde na něj budou čekat i s doplatkem. Avšak když druhého dne přišel, nedostalo se mu uvítání, jakého čekal. Na radnici nikdo nebyl, nikdo na něj nečekal a dokonce ani vozka, který mu byl přislíben, a který ho měl odvézt zpět do Prahy, zde nebyl. Odjel tedy rozhořčen do Prahy a graduál zanechal na radnici. Hned druhého dne mu forman Petr přivezl od Kaňkovských doplatek a omluvný dopis, v něm konšelé psali, že na něj čekali, ale v obci vznikl požár, kam všichni museli odběhnout.⁵²

Tento případ poukazuje na Pulěřovu vysokou vytiženost, množství zakázek, na nelehké jednání s objednateli i na jeho povahu.

⁵⁰ Ibidem 463.

⁵¹ Ibidem, 464.

⁵² Ibidem.

4 Vlivy a podněty ve tvorbě Fabiána Puléře

Jak jsem již zmínila, někteří badatelé se domnívají, že Fabián Pulěr strávil svá mladá léta jako cestující tovaryš. V úvahu by přicházely především okolní země.⁵³ Nicméně blíže specifikovat, zda s určitostí byl nebo nebyl na tovaryšské cestě za hranicemi jeho země, se badatelům nepodařilo.

V této kapitole se pokusím shrnout podněty, které inspirovaly tvorbu Fabiána Puléře, které pro něj byly klíčovými, a které ukazují, z kolika možností mohl čerpat během své tvorby.

4.1 Grafické předlohy

V kancionálech a graduálech 2. poloviny 16. století se vyskytují především iluminace, ve kterých se dají nalézt zásadní vlivy grafických předloh, a takto se musíme na tyto iluminace dívat. Ať už jsou to přímé či nepřímé vlivy proslulých Dürerových grafik či v renesanční ornamentice vlivy německých vzorníků 30. a 40. let 16. století. Tyto formy začal rozvíjet například augšpurský mistr Daniel Hopfer či basilejský nakladatel Froben. Jarmila Krčálová dokonce míní že: *„Malíř zřídka kdy 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 výtvary. Práce podle osvědčených vzorů byla dokladem vzdělání a rozhledu i jakousi zárukou kvality.“*⁵⁴

Dalším typem grafických předloh byly tištěné bible. Příkladem je miniatura Přechod přes Rudé moře v Graduálu metropolitního chrámu sv. Víta, jejíž předlohou byl jeden z listů cyklu Cranachových dřevořezů v Lutherově Wittenberské bibli, vytištěné v roce 1534 u Hanse Luffta v Norimberku. Z Wittenberské bible si přímo vypůjčila část stočků také pražská Severýnova bible z roku 1537 a nakonec týmiž dřevořezy disponovala i Melantrichova bible z roku 1549.⁵⁵

⁵³ KROPÁČEK 1952, 78.

⁵⁴ KRČÁLOVÁ 1984, 66.

⁵⁵ VACKOVÁ 1968, 39/1 – 39/2.

4.1.1. Vliv grafických listů Albrechta Dürera a Lucase Cranacha na tvorbu Fabiána Pulře

Do poloviny 16. století převažuje ve výtvarném umění v českých zemích pozdně gotické zaměření, které bylo utvářené přílivem slohových modifikací, vycházejících především z německých zemí. Jejich zprostředkování bylo umožněno obvyklým kopírováním grafických vzorů Martina Schongauera a Albrechta Dürera. Také zde nastupuje, v souvislosti s přijímáním lutherské reformace, orientace na výtvarnou tvorbu v Sasku.⁵⁶

Ve 2. polovině 16. století pokračuje tato dlouho přetrvávající inspirace dílem Albrechta Dürera či Lucase Cranacha st.. A neplatí to pouze u iluminovaných rukopisů⁵⁷, ale také u deskového malířství⁵⁸ či sochařského umění⁵⁹. V určitých ikonografických scénách se jedná také o vliv dřevorezu dle deskového obrazu Lucase Cranacha z roku 1529 s názvem Zákon a Milost (též nazývaný První hřích a vykoupení lidstva), který zobrazuje alegorii hříchu a vykoupení.⁶⁰

U Fabiána Pulře se setkáváme především s vlivy Dürerových dřevorezů Malých pašijí (vydané jako celek roku 1510), Velkých pašijí (vydané jako celek roku 1511) či Apokalypsy (vytvořené v letech 1497 – 1498) a Mariina života (vydané jako celek roku 1511). Je zde také znatelný vliv Dürerových bordur v modlitební knize císaře Maxmiliána I., která byla vydána v Augsburgu roku 1514 – 1515, a na které pracovalo několik umělců, jako byli Hans Burkmaier, Hans Baldung, Lucas Cranach st. a Albrecht Altdorfer.⁶¹

Již u Graduálu metropolitního chrámu sv. Víta z roku 1551 je Dürerův vliv patrný, především v iniciálách. U výzdoby bordur květenou, jako jsou bodláky, růže, hrachovina či

⁵⁶ VACKOVÁ 1989, 92/93. (DČVU II/I)

⁵⁷ Příkladem je tzv. Litoměřický graduál z 20. let 16. století, na kterém z části pracoval Janíček Zmizelý z Písku. Hlavní autor iluminací je nazýván Mistr Litoměřického graduálu. Ten byl ovlivněn druhou generací podunajské školy a používal grafické předlohy Albrechta Dürera. ŠÁROVCOVÁ 2010, 420.

⁵⁸ Příkladem je Archa novobydžovská ze 30. let 16. století, kde je na centrální desce výjev Poslední večeře dle dřevorezu Malých pašijí Albrechta Dürera z let 1509 – 1511. HORNÍČKOVÁ 2010, 156.

⁵⁹ Příkladem je Kristus Bolestný z Kutné Hory od Monogramisty H.E. – Hanse Elfeldara z roku 1511, který prozrazuje znalost mědirytu Albrechta Dürera z doby kolem roku 1500. BARTLOVÁ 2010, 196.

⁶⁰ KOTKOVÁ 2005, 152: „*Alegorie hříchu a vykoupení tak rozvádí jeden ze základů Lutherova učení o Ospravedlnění vírou: ospravedlnění hříšníka nezáleží na skutcích, ale na jeho oddané víře.*“

⁶¹ HÜTT 1973, 113.

lusky je viditelné, že vycházel nejen z grafických předloh, ale také navazoval na Litoměřický graduál.⁶²

Pulěřovy iniciály v tomto prvním doloženém díle přímo reflektují Dürerovy Malé i Velké Pašije.

Jedná se o tyto iniciály:

fol. 134r iniciála R(esurrexi et adhuc tecum sum) se scénou Zmrtvýchvstání Krista X Velké pašije, list č. 12 se scénou Zmrtvýchvstání Krista [1]

fol. 151r iniciála V(iri Galilei quid ammiramini) se scénou Nanebevstoupení Krista X Malé pašije, list č. 34 se scénou Nanebevstoupení Krista [2]

fol. 154r iniciála S(piritus Domini replevit orbem terrarum) se scénou Seslání Ducha svatého X Malé pašije, list č. 35 se scénou Seslání Ducha svatého [3]

fol. 160v iniciála C(ibavit eos ex adipe frumenti) se scénou Poslední večeře Páně X Velké pašije, list č. 9 se scénou Poslední večeře Páně. [4]

fol. 189r spodní část výzdoby se scénou Zjevení sv. Jana X Apokalypsa, list č. 10 se scénou Zjevení sv. Jana. [5]

Dalším graduálem, ve kterém je patrný vliv Albrechta Dürera, je Čáslavský graduál z roku 1557. Tento utrakvistický graduál obsahuje taktéž několik iniciál, které odkazují k Dürerovým dřevorezům.

Jedná se o tyto iniciály:

fol. 180v iniciála M(uži Galileysstij) se scénou Nanebevstoupení Krista X Malé Pašije, list č. 34 se scénou Nanebevstoupení Krista [6]

fol. 57r iniciála W(ffemohúcy Stworziteli wotze Swatý) se scénou Klanění se apokalyptickému Bohu x Apokalypsa, list č. 3 se scénou Klanění se apokalyptickému Bohu [7]

fol. 186v iniciála D(uch panie naplnil gest) se scénou Seslání Ducha svatého X Malé pašije, list č. 35 se scénou Seslání Ducha svatého [8]

⁶² CHYTL 1906, 180.

fol. 191r iniciála P(ožehnana bud' swata Trogice) se scénou Svaté trojice Gnadenstuhl X Adorace Svaté Trojice, 1511⁶³ [9]

fol. 294r iniciála G(iž nynj wssickni spolu děkujme) se scénou Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem X Zákon a Milost, 1529.⁶⁴ [10]

fol. 316v iniciála N(už welikonocznj chwala) se scénou Kristus v předpekli X Malé pašije, list č. 25 se scénou Kristus v předpekli. [11]

Žlutický graduál z let 1557 – 1558 obsahuje tyto iluminace navazující na dvořezy Albrechta Dürera:

fol. 63v iniciála W(ffemohúcy Stworziteli wotze Swatý) se scénou Klanění se apokalyptickému Bohu x Apokalypsa, list č. 3 se scénou Klanění se apokalyptickému Bohu [12]

fol. 185r iniciála W(stal jsem z mrtvých) se scénou Zmrtvýchvstání Krista X Velké pašije, list č. 12 se scénou Zmrtvýchvstání Krista [13]

fol. 215r iniciála D(uch panie naplnil gest) se scénou Soslání Ducha svatého X Malé pašije, list č. 35 se scénou Soslání Ducha svatého [14]

fol. 224r iniciála P(ožehnana bud' swata Trogice) se scénou Svaté trojice X Svatá Trojice, 1511 [15]

fol. 206r iniciála M(uži Galileysstij) se scénou Nanebevstoupení Krista X Malé Pašije, list č. 34 se scénou Nanebevstoupení Krista [16]

fol. 230v iniciála N(akrmil gest ge) se scénou Poslední večeře Páně X Velké pašije, list č. 9 se scénou Poslední večeře Páně.[17]

fol. 261v iniciála R(adugme se) se scénou Smrt Panny Marie X Život Panny Marie, list č. 17 se scénou Smrt Panny Marie. [18]

fol. 325r iniciála G(iž nyní wssicknij spolu děkugme) se scénou Kristus jako vítěz nad smrtí a hříchem X Zákon a Milost, 1529.⁶⁵ [19]

⁶³ Zde nejde o grafiku, ale o deskový obraz Albrechta Dürera Adorace Svaté Trojice z roku 1511, který se nachází v Kunsthistorisches Museu ve Vídni.

⁶⁴ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 454.: „Původ nového ikonografického motivu souvisí s grafickou předlohou Zákona a Milosti, kde je na pravé straně kompozice vyobrazen zmrtvýchvstalý Kristus šlapající na draka a skelet jako triumfální výraz jeho vítězství nad hříchem a smrtí... Význam nově se objevujícího námětu poukazuje na vykupitelský příchod Spasitele, jehož výroční památka – Narození Krista v Betlémě – se slaví 25. prosince, a na jeho trimf nad dědičným hříchem a smrtí.“

⁶⁵ Viz. pozn. 64.

Taktéž ve třech figurálních iniciálách ze Sbírký grafiky a kresby NG v Praze z roku 1559 jsou patrné motivy Albrechta Dürera:

figurální iniciála W se scénou Zmrtvýchvstání Krista X Velké pašije, list č. 12 se scénou Zmrtvýchvstání Krista

figurální iniciála P se scénou Poslední večeře Páně X Velké pašije, list č. 9 se scénou Poslední večeře Páně

figurální iniciála W se scénou Klanění 24 starců apokalyptickému Beránku x Apokalypsa, list č. 3 se scénou Klanění 24 starců apokalyptickému Beránku.

Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory z let 1561 - 1563 se liší svým ikonografickým programem. Vliv Albrechta Dürera je zde stále patrný, jako u předchozích Pulěřových prací, avšak ne v tak velkém měřítku. Jedná se o tyto iluminace:

fol. 188v iniciála M(uži Galileysstij) se scénou Nanebevstoupení Krista X Malé Pašije, list č. 34 se scénou Nanebevstoupení Krista[20]

fol. 195r iniciála D(uch panie naplnil gest) se scénou Soslání Ducha svatého X Malé pašije, list č. 35 se scénou Soslání Ducha svatého[21]

fol. 239v iniciála R(adugme se wssichni) se scénou Oslava Beránka (Beránek na hoře Sión) X Apokalypsa, list č. 13 se scénou Oslava Beránka a zpěv vyvolených[22]

fol. 294r iniciála G(iž nynj wssickni spolu děkugme) se scénou Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem X grafický list Zákon a Milost Lucase Cranacha.

Z těchto jmenovaných případů je zřejmé, že Fabián Pulěř čerpal právě z dřevorezů Albrechta Dürera a z vlivů saského umění (což může být důsledek jeho narození a pravděpodobné vyučení v Ústí nad Labem), stejně jako mnoho dalších umělců jeho doby.

4.1.2. Knižní dřevorez v Čechách a jeho vliv na tvorbu Fabiána Pulěře

Od poslední třetiny 15. století nastává v českých zemích veliký kulturní obrat. Vedle iluminované knihy přichází na scénu také kniha tištěná. Tento rozvoj zasáhl nejvíce život měšťanského stavu, jehož vzdělanost a myšlenková uvědomělost stoupá právě díky tištěné knize.⁶⁶

⁶⁶ BOHATCOVÁ 1989, 106/107.

Fabián Pulér jistě vnímal tištěnou knihu jako svou inspiraci. Také se díky tištěné knize naskytá otázka týkající se grafických listů Albrechta Dürera. Opravdu používal Pulér jeho přímých předloh nebo se jednalo jen o recepci českých dřevořezů na německou tvorbu?

Charakteristickým znakem všech Puléřových rukopisů je titulní strana. Na té se vyskytuje znak objednavatele, povětšinou erb města, ke kterému rukopis patří. Tento erb je zasazen do rámu portálového typu. Tuto novinku přinesl právě knihtisk, který do tohoto portálového typu vsazuje titul knihy. Zároveň je titulní strana typickým nositelem ornamentálního a figurálního dekoru tiskařské knižní tvorby.

V tištěné knize se objevuje také další výzdoba typická pro graduály 2. pol. 16. století. Jsou jimi tiskařské insignie⁶⁷ a početné heraldické znaky autorů, mecenášů, úředních autorit, panovníků či měst.

Rozdílem nicméně je, že v předbělohorských tištěných knihách se vyskytuje ilustrace inspirovaná literárním obsahem knihy jen vzácně. Většinou se omezuje jen na úvodní sólovou ilustraci na titulní nebo na některé další vstupní straně či na početnější soubor cyklických vyobrazení zasazených do textu knihy. Mirjam Bohatcová píše ve své stati k tomuto tématu zajímavá čísla: „*Omezíme-li se na produkci v českém jazyce, shledáme v ní asi 830 tisků (včetně reedic), které mají pouze více méně ojedinělou úvodní ilustraci, a jen asi 200 tisků (včetně reedic), které jsou doprovovzeny cyklickými vyobrazeními v textu. Zápočet reedic je tu velmi důležitý, neboť signalizuje, že výsledný počet tisků nepřináší vždy nové ilustrace.*“⁶⁸

Upozorňuje také na zajímavý fakt týkající se vlivu dřevořezových štočků, které putovali z jedné tiskařské dílny do druhé, a opakovaně se tiskly nebo byly využívány jako inspirace. Tato praxe byla již od počátku knihtisku celoevropsky běžná. I naše první tisky se po ilustrační stránce inspirovaly z osvědčených zahraničních vzorů.⁶⁹

⁶⁷ U Fabiána Puléře se jedná o jeho spojenou iniciálu písmen F a P. V rukopisech vycházejících z dílny Jana Táborského z Klokotské Hory se také objevuje jeho značka složená z písmen J a T.

⁶⁸ BOHATCOVÁ 1989, 108/109.

⁶⁹ Ibidem.

Pokud se zaměříme na přímý vliv na tvorbu Pulěře, zastavíme se nejprve u druhé severinské generace, a to především u Pavla Severina z Kapí Hory (1520 – 41) a jeho příbuzného Jana Severina ml. (1538 – 46). Například iniciály Pavla Severina k *Písňím chval božských* z roku 1541 nápadně připomínají Cranachovy iniciály pražského misálu (*Missale secundum ritum sanctem ecclesie Pragensis in Bohemia*) zhotovené v Lipsku Melchiorem Lotterem st.⁷⁰, jsou nicméně především recepcí Dürerových dřevořezů.[23] Všechny tyto iniciály tudíž připomínají iniciály Fabiána Pulěře ve zjednodušené formě.

V knižním dekoru vidíme také souvislosti. Pavel Severin ve svých *Písňích duchovních evanjelistských* používá akantové trsy, rozviliny, rozvilinové sloupky i sloupkové balustrády.⁷¹[24]U Pavla Severina zaznamenáme také známý výjev Davida klečícího s citarou před starozákonním Bohem v oblaku z roku 1536.⁷²[25] Tento výjev Davida klečícího je typický pro iniciálu D v iluminovaných rukopisech vycházejících z dílny Fabiána Pulěře. V graduálu metropolitního chrámu sv. Víta se objevuje u zpěvu Ad te levavi, v pozdějších Pulěřových rukopisech se objevuje inovace této ikonografie, místo Boha Otce se v oblaku zjevuje Kristus Trpitel.

4.1.3. Daniel Hopfer a vzorníky ornamentů

Jak jsem již předeslala v úvodu, nemůžeme se na Pulěře dívat jako na samostatně stojící a tvořící jednotku, nýbrž jako na osobnost, vstřebávající proudící umělecké vlivy a hledající inspiraci v moderních grafikách a ornamentálních šablonách.

Augšburský mistr Daniel Hopfer (1470-1536) byl jedním z nejvýznamnějších grafiků své doby, jehož vzorníky přesahovaly až do našich zemí. Nejenže používal jako jeden z prvních techniku leptu, ale byl také známý svými ornamentálními šablonami, které využívali umělci v Augsburgu k výzdobě zbroje.⁷³ V jeho grafických listech můžeme pozorovat souvislost s dílem Fabiána Pulěře, především se jedná právě o groteskní a ornamentální kandelábry a panely. Například v Čáslavském graduálu (f. 57r) i Lounském graduálu (f. 242r) pozorujeme některé vlivy Hopferových Druckkampagne I. se dvěma

⁷⁰ VOIT 2013, 156.

⁷¹ VOIT 2013, 182.

⁷² Původní norimberský tisk Georga Schmaltzinga: *Žaltář v zpuosob modliteb složený* z roku 1535. Pavel Severín z Kapí Hory přetiskl roku 1536.

⁷³ ROŚCIESZEWSKA 2014, 170.

panely s groteskními kandelábry⁷⁴, groteskní šablony s putti či další ornamentální panely s růžemi a lupenovými úponkami.[26] Daniel Hopfer byl ve své době opravdu významným grafikem, ze kterého čerpali umělci, zdá se tedy být jisté, že jeho grafiky znal a používal i Fabián Puléř. Hopferovy lepty se nacházejí ve všech velkých grafických kabinetech. Již z důvodu stálosti železných tiskařských forem bylo možné vyhotovit vícero kopií s podstatně menším poškozením než u choulostivé měděrytové desky.⁷⁵

Do českých zemí putovaly i tisky basilejského nakladatele Johanna Froben (1460 – 1527), který po smrti Johanna Amerbacha převzal Basilejskou nakladatelskou a tiskařskou dílnu. Pozice Basileje jako autonomního švýcarského městského státu měla výhody obchodu s Francií či Itálií a přinesla přesně ten druh prosperity, ve kterém mohl obchod s knihami vzkvétat.⁷⁶ Frobenovo zaměření na klasické i křesťanské texty vyhovovalo kultuře doby, intelektuálnímu zaměření města i univerzity. A tak Froben získal jedinečnou pozici jak v Basileji, tak v zemích, kde se s knihami obchodovalo.⁷⁷

Vliv na tvorbu Fabiána Puléře mohl mít i Heinrich Aldegrever (1502 – 1552/1561), jenž byl činným malířem, grafikem a zlatníkem ve Westfálsku. Zanechal za sebou na tři sta rytin a dřevořezů. Usadil se v Soestu, kde se stal roku 1525 členem cechu a mistrem. Někteří badatelé se domnívají, že byl přímo vyučen v Dürerově dílně, avšak nejsou žádné zprávy o jeho pobytu v Norimberku.⁷⁸ Přestože se pravděpodobně tedy nevyučil přímo v Norimberku, měl blízko k Dürerově dílně a svou tvorbou přímý vliv dokazuje. Jeho tvorbu reprezentují lidová, mytologická i alegorická témata, byl také autorem ornamentálních panelů pro stříbrotepec. V jeho díle se objevují také portréty Luthera či Melanchtona, protože byl úzce spjatý s protestanskou vírou.⁷⁹[27]

⁷⁴ METZGER 2010, 217.

⁷⁵ METZGER 2010, 24.

⁷⁶ SUAREZ 2013, 389.

⁷⁷ KMETZ 2006, 78.

⁷⁸ ROŚCIESZEWSKA 2014, 19.

⁷⁹ Po roce 1520 nabyly umělecké práce s portréty Luthera, Melanchtona a Huttena tak nebývalých rozměrů, že by se jim měla věnovat samostatná studie. Cranach maloval reformátory mnohokrát nebo vyřezal přesný obraz ve svých dřevořezech. Pencz zobrazuje Luthera a Melanchtona v měděrytinách, mnohokrát jsou také zobrazováni oba rodáci z Wittenberku vedle Huttena v dřevořezech či rytinách jiných norimberských malých mistrů. Také Albrecht Altdorfer vytvořil mědirytinu s Lutherovým portrétem. Roku 1521 vydal Hans Baldung dřevořez s Lutherovou a Huttenovou postavou. Z roku 1526 pochází Dürerův měděryt s portrétem Melanchtona. HÜTT 1973, 200.

Literární aktivita reformátorů a Martina Luthera byla také zlatým dolem pro Wittenberk, který se stal tiskařským střediskem. Velkou událostí se stal Lutherův překlad bible ilustrovaný právě v Cranachově dílně.[28] V krátkém čase se dočkala dvacetí vydání a wittenberský tiskař Hans Lufft jich vytiskl jen během roku 1551 na 100 000.⁸⁰ Příliv saských invencí prostřednictvím Cranachovy wittenberské dílny není zlomem, spíše změnou orientace od jihoněmecké či norimberské praxe k umění vyhovujícímu dobovému vkusu. Postavení Lucase Cranacha bylo v Sasku již od počátku bezkonkurenční a toto lze vztáhnout i na české země.⁸¹

Wittenberská bible byla zajisté důležitým pramenem pro poznání díla Lucase Cranacha a jeho dílny⁸². V březnu roku 1522 se Luther vrátil do Wittenberku, aby připravil tisk a náklad převzal právě Lucas Cranach st. se zlatníkem Christianem Döringen. Lucas Cranach, přesněji řečeno, jeho dílna vytvořila dřevořezy, které byly připojeny k tzv. Záříjové bibli. Luther později dokončil překlad i starého zákona a k vydání celé bible bylo zapotřebí nových ilustrací, ke kterým byl znovu přizván Lucas Cranach s dílnou, Christian Döring, Monogramista MS V roce 1534 koupili tři wittenberští nakladatelé od Hanse Luffta náklad německých biblí za 800 rýnských guldů.⁸³

Toto dílo samozřejmě ovlivnilo většinu protestantsky zaměřených umělců, kteří s ním přišli do styku a vzhledem k tomu, že se tento tisk rozšířil i na naše území, je zcela jisté, že ovlivnilo i Pulěřovu tvorbu. Především také díky tomu, že si stočky dřevořežů v Lutherově Wittenberské bibli vypůjčily také pražská Severýnova bible z roku 1537 a nakonec týmiž dřevořezy disponovala i Melantrichova bible z roku 1549.⁸⁴

4.2 Podunajská škola a krajina v díle Fabiána Pulěře

Krajina v iluminacích Fabiána Pulěře má své podstatné místo. Nejedná se pouze o doplňující pozadí, ale o Pulěřůvu znalost a zájem o podunajskou malbu. Tuto myšlenku

⁸⁰ Slovník světové kresby a grafiky, 37 – 38.

⁸¹ CHAMONIKOLA 2005, 13.

⁸² Digitální kopie obou vydání (ruku 1541 a 1551) je na webových stránkách digitálních sbírek v Mnichově: <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=highlight&projekt=17&l=de>. Vyhledáno 5.10.2015.

⁸³ Monogramista MS je umělec pravděpodobně tvořící v dílně Lucase Cranacha, avšak dodnes není blíže známý.

⁸⁴ VACKOVÁ 1968, 39/1 – 39/2.

vyslovil již Jiří Kropáček ve své disertační práci⁸⁵ a Jarmila Vacková ve svém článku Podoba a příčiny anachronismu⁸⁶.

Podunají se jeví na přelomu 15. a 16. století jako křižovatka vlivů, které se zde setkávají a spojují v jeden celek, z něhož vzniká organický sloh specifických rysů. Jedná se o oblast vymezenou povodím Dunaje, přibližně od Řezna po Vídeň. Formují se zde první individuality jako je právě Lucas Cranach st., Rueland Frueauf a Jörg Breu st.⁸⁷ Slohový synkretismus, který uvolnil hranice jednotlivých škol pro široký pohyb, umožnil přenášení slohových různorodostí do Podunají. S importovanými znaky pak splynul typicky hornorakouský cit pro přírodu, který byl lokální tradicí této oblasti. Avšak tito umělci, tvořící kolem roku 1500, nepocházeli z Podunají. Cranach byl Sas a Breu Šváb. V této kapitole se zaměřím především na jiné umělce, kteří byli v této oblasti činní, a kteří dle mého názoru měli vliv na zobrazení krajiny v iluminacích Fabiána Puléře, a to na Albrechta Altdorfera a Wolfganga Hubera.

Albrecht Altdorfer (1480 - 1538) měl v Podunají domovské právo a tak mu zůstal až do své smrti věrný. Narodil se v Řezně a na sklonku druhého desetiletí 16. století byl již váženým měšťanem, který tu působil jako stavitel (z jeho staveb se nic nedochovalo) a malíř. Poté, co se roku 1511 vydal na cestu Podunajím, ho uchvátila jeho krajina a díla Lucase Cranacha a Michaela Pachera.⁸⁸ Jak píše ve své knize Hans Mielke: „*Stal se posedlým krajinou...Jako první namaloval čistou přírodu bez lidských figur a uchvacovaly ho listnaté lesy Německa a Rakouska, které tak často zobrazoval ve svých kresbách*“.⁸⁹

Porovnáním iluminací Fabiána Puléře s díly Albrechta Altdorfera vzniká dojem slohového vlivu. Fol. 185r se svátkem Zmrtvýchvstání Krista ve Žlutickém graduálu zobrazuje iniciálu W, ve které je výjev Zmrtvýchvstání Krista, v borduře je pak Samson se lvem a pod kolumnou Příběh Jonáše. Ve všech těchto třech výjevech hraje důležitou roli krajina v pozadí.[29] Za Zmrtvýchvstalým Kristem zobrazil Puléř město v horách a nad ním červánky. Především červánky jsou důležitým odkazem k Altdorferovi, který jako první začal malovat stmívání západu Slunce.[30] To je patrné na jeho dílech, například

⁸⁵ KROPÁČEK 1952, 78.

⁸⁶ VACKOVÁ 1968, 382: „*Jde o zdobnělou malbu jihoněmeckého typu, převedenou do oblasti miniatury.*“

⁸⁷ PEŠINA 1942, nepag.

⁸⁸ PEŠINA 1942, nepag.

⁸⁹ MIELKE 1988, 78.

Zmrtvýchvstání Krista⁹⁰ z roku 1518 či Kristus na Olivetské hoře.⁹¹ Za bojem Samsona se lvem se rozprostírá krajina se stromem, který je podobného typu a stylu jako u Altdorfera. Takovýto strom vidíme velice často skoro v každé jeho podunajské krajině. Pod kolumnou je to pak příběh Jonášův, za kterým se také táhne kopcovitá krajina s vysokými ostrými skalami a městem. Takovéto město ve skalách je také typické pro Altdorferovu krajinu, příkladem toho může být jeho Ukřižování z roku 1526.⁹²[31]

Tento podunajský vliv je ale nejvíce viditelný v miniaturách zlomků Kaňkovského graduálu. Dvě miniatury zobrazují Popravu kutnohorských havířů a jedna Upálení mistra Jana Husa. Všechny tři jsou doprovázeny krajinou v pozadí, která má jasné rysy krajiny podunajské. Typické stromy, skály, řeka a hrad nebo celé město⁹³. Je to viditelná snaha o detailní zpracování přírody i domů. Atmosféra je provanutá chladným dechem hor a naplněná vysoce a jakoby řídkou atmosférou.

Nositelem těchto rysů byl také Wolfgang Huber (1485/90 – 1553), který byl činný v Pasově a realizoval se jak v kresbě, tak v malbě. Okolo roku 1505 se vydal na tovaryšskou cestu do Innsbrucku a Salzburgu. Na své cestě se setkal v Bavorsku s Albrechtem Altdorferem, v jehož dílně po několik let zůstal jako jeho spolupracovník či tovaryš. Okolo roku 1510 – 1515 se usídlil v Pasově, kde setrval až do konce svého života a stal se zde hlavní osobností podunajské malby. Dokonce se stal biskupským dvorním malířem a hlavním stavitelem v Pasově.⁹⁴ I přesto, že je považován za nástupce Albrechta Altdorfera, vyvíjel se zcela osamoceně a rozhodně nekopíruje Altdorferův styl. Ve svých krajinách (i v portrétech a náboženských obrazech) usiloval o vytvoření klidné a sjednocené kompozice s lyrickou a intimní atmosférou.

Z důvodu těchto slohových poznatků se domnívám, že Fabián Puléř navštívil ve svém mládí oblast Podunají a při své tovaryšské cestě touto oblastí se seznámil s díly podunajské školy, jejíž vliv reflektoval poté ve svých iluminacích.⁹⁵ Tuto cestu lze také předpokládat i

⁹⁰ Původně součást velkého křídlového oltáře pro klášter sv. Floriana u Lince, dnes v Kunsthistorisches Museu ve Vídni.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Staatliche Museen Berlin.

⁹³ U Kaňkovského graduálu se jedná o hrad Křivoklát, Poděbrady a Kostnici za mistrem Janem Husem.

⁹⁴ Allgemeines Künstlerlexikon, Band 75, 2012, 293.

⁹⁵ Tuto domněnku vyslovil již Jiří Kropáček ve své disertační práci KROPÁČEK 1952, 78: „Žil-li Fabián Puléř do svého odchodu do Prahy roku 1550 pouze v Ústí nad Labem, nevíme. Nelze to však předpokládat. Jeho první

díky místu, ze kterého pocházel. Ústí nad Labem, ležící v severozápadních Čechách nedaleko dnešních hranic s Německem, bylo vždy spojené s touto oblastí a svázané spíše s německy mluvícím obyvatelstvem, než s tím českým.

4.3 Vliv italské renesance a manýrismu

Karel Chytil ve své knize Malířstvo pražské XV. a XVI. věku napsal poznámku o „vlašském“ vlivu v díle Fabiána Pulěře, což se týká především výzdoby bordur a propracování postav.⁹⁶ Reflektuje přitom pohled na Graduál metropolitního chrámu sv. Víta: „Elastičnost postav, plynulý tok mnohonásobných záhybů rouch, často k tělu těsně přiléhajících, živost a volnost seskupení jsou výsledkem působením vlivu vlašského.“⁹⁷ Stejně tak Jiří Kropáček ve své dizertační práci o Fabiánu Pulěrovi píše: „...byl poučen malířstvím italské renesance a také dotčen některými prvky manýrismu.“⁹⁸ Ani jeden z nich však netvrdí, že se jedná o bezprostřední vliv a někteří badatelé se domnívají, že italské vlivy nastudoval prostřednictvím jihoněmecké recepcce.⁹⁹ Jiří Kropáček však zmiňuje tuto možnou italskou zkušenost také ve své studii o zlomcích Kaňkovského graduálu.¹⁰⁰ Především si všímá užití perspektivní zkraty, mantegnovského scurta, které bylo v našem malířství v 16. století takřka neznámé. Tohoto scurta využívá při utváření sřatých hlav ve výjevech popravy či zakloněné hlavě Jana Husa na hranici.[32-33] Znalost mantegnovského scurta je viditelná také u ležících postav vojáků ve scénách Zmrtvýchvstání Krista či klečícího Jana Evangelisty v apokalyptické scéně Klanění se apokalyptickému Bohu ve Žlutickém graduálu. Vzhledem k tomu, že tyto dvě miniatury byly inspirovány grafickými listy Albrechta Dürera, není vyloučeno, že byl Fabián Pulěř poučen perspektivní zkratkou skrze Albrechta Dürera, který, jak je známo, přijímal perspektivní zkratky z díla malíře Andrea Mantegni.¹⁰¹

Pokud bychom však vzali v úvahu italskou iluminaci v 16. století, mohli bychom se opřít především o Benátky a Řím, odkud především proudily vlivy do záalpské Evropy. Italská

nám známé iluminace, na nichž pracoval již v Praze, jsou neobyčejně dokonalé a v předcházející době nemají v Čechách po stránce malířské obdoby...byl poučen podunajským malířstvím altdorferovského směru a to hlavně v krajině...domnívám se, že podunajským malířstvím byl poučen jako cestující tovaryš.“

⁹⁶ CHYTIL 1906, 180.

⁹⁷ Ibidem, 181.

⁹⁸ KROPÁČEK 1952, 79.

⁹⁹ VACKOVÁ 1968, 380.

¹⁰⁰ KROPÁČEK 1952, 19-25.

¹⁰¹ Ibidem.

iluminace se v 16. století vyvíjí stejně jako deskové malířství, je ovlivněna prostředím, městem, politickou situací a dalšími vlivy. Je velmi podstatné, kde vzniká. Například lombardské umění se velice změnilo příchodem Leonarda da Vinciho do Milána, a stejně tak se měnilo i umění iluminátora nazývaného mistr B. F., kde v jeho iniciále D s výjevem Noeho při stavbě archy jsou viditelné stopy Leonardových obličejů. Důležitou postavou severské italské iluminace je i Matteo da Milano, který pocházel z Milána, ale pracoval po celé Itálii pro důležité rody, včetně rodů Medici a d'Este. Ve druhé pol. 16. století vytvořil misál pro rodinu Orsini. Bordury jsou vyzdobeny hybridními figurami, kamejemi, šperky a různými květy.¹⁰²[34]

Zajímavé jsou také vyřiznuté pásy dekorativní výzdoby bordur z rukopisu Lva X., který vznikl v letech 1513-1521.¹⁰³[35] Zde se objevují italské typy palmet a rozvilin, které se také objevují v Pulěřových rukopisech. Dalším příkladem můžou být taktéž vyřiznuté dekorativní výzdoby bordur z bohoslužebné knihy Klementa VII. z let 1523-1534.¹⁰⁴ [36]

Tyto příklady však jistě neukazují, zda Fabián Pulěř byl či nebyl na své tovaryšské cestě, kromě v Německu a Podunají, také v Itálii. Vliv manýrismu a renesance se do střední Evropy dostával s italskými umělci, kteří se tu usazovali a tvořili. K velkému rozmachu prvních renesančních stop v Čechách dochází ve třetím a čtvrtém desetiletí 16. století.¹⁰⁵ Velkým mezníkem příchodu Italů do Čech a do Prahy byl nástup Habsburků s jejich imperiální stylizací a navazováním na římské císařství. Vzhledem k tomu, že Fabián Pulěř žil a tvořil v Praze, mohl tyto vlivy tedy zaznamenat a vnímat v tomto vzkvétajícím městě.

¹⁰² KREN 2005, 15.

¹⁰³ <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>, vyhledáno 9.10.2015.

¹⁰⁴ <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19079&CollID=27&NStart=21412>, vyhledáno 9.10.2015.

¹⁰⁵ PREISS 1986, 8.

5 OTÁZKA ANACHRONISMU A HISTORISMU V DÍLE FABIÁNA PULÉŘE

Pojem anachronismus je v současnosti velice populárním v bádání o umění jak z hlediska estetického a filozofického, tak z hlediska dějin umění jako takových. V této kapitole bych ráda reagovala na dvě studie, které pojednávají o tématu anachronismu v tvorbě iluminovaných rukopisů 2. poloviny 16. století a které považuji za důležité z hlediska díla Fabiána Puléře. Jedná se o článek z roku 1968 *Podoba a příčiny anachronismu* Jarmily Vackové a článek *Mezi anachronismem a historismem* z roku 2007 Martiny Šárovcové, který teoreticky reaguje právě na článek Jarmily Vackové a polemizuje s jejími tezemi.

Jarmila Vacková popisuje rukopisnou knihu vznikající od roku 1550, jako něco mrtvého a neměnného, něco, co se odehrává sice již v době renesance a manýrismu, nicméně pouze kopíruje staré a již přežitě formy a ikonografické rámce. Odkazuje přitom na názor britského badatele E. P. Goldschmidta, který se ve svých statích domnívá, že iluminovaná kniha je rokem 1550 již mrtva a nemá tedy co dalšího nabídnout.¹⁰⁶ Soustředí se přitom především na slohovou a formální analýzu renesančních iluminovaných rukopisů. Pozastavuje se však nad tím, že se po roce 1550 objevuje v Českých zemích nepřeborné množství iluminovaných hudebních rukopisů, které se stávají „základním domácím uměleckým projevem a korporativní záležitostí českého měšťana 16. století.“¹⁰⁷ Jak jsem již poukázala v předchozích kapitolách, v 16. století si město a měšťané potrpí na reprezentaci plynoucí z postupně rostoucího vědomí o vydobyté autonomii a lepších politických pozic. Dominantním rysem v objednatelských vztazích je vzestup městského patronátu.¹⁰⁸ Tato významová rovina společenské městské reprezentace obohatila utrakvistické prostředí tvorbou nejvyšší kvality.¹⁰⁹ Měšťan 2. poloviny 16. století tedy není jen člověk, *jemuž bylo souzeno prožít život v Čechách před Bílou Horou*,¹¹⁰ ale především samostatně politicky i ekonomicky činná osobnost v rámci města, hledající sebevědomou identitu skrze umělecký projev. Faktem ovšem zůstává, že toto sebevědomí muselo být podryto neúspěchem stavovského povstání v roce 1547 i vzrůstajícím napětím mezi

¹⁰⁶ GOLDSCHMIDT 1950, 27-28.

¹⁰⁷ VACKOVÁ 1968, 379.

¹⁰⁸ HORNÍČKOVÁ 2010a, 175.

¹⁰⁹ Proces utváření vizuální tváře utrakvismu směřoval k vytvoření speciální ikonografie, odmítnutím estetických a naturalistických kvalit děl i krásného slohu, který byl chápán jako projev prokatolické strany. Utrakvismus se snaží hledat alternativy k tradičním podobám snahou o bezprostřednosti a didaktické jasnosti obrazového sdělení. Upřednostňují se v duchu kompaktát christologická témata s důrazem na eucharisticky orientovanou ikonografii. HORNÍČKOVÁ 2010b, 88.

¹¹⁰ VACKOVÁ 1968, 379.

utrakvisty, katolíky, ale i Jednotou bratrskou. Jak je tedy možné, že i po tomto roce si měšťanská literátská bratrstva nechávají zhotovovat nákladné zdobené graduály a nevyužijí raději modernější knihtisk? A nejsou to jenom utrakvisté, ale i katolíci, jak můžeme pozorovat na příkladu latinského graduálu metropolitního chrámu sv. Víta z roku 1551. Pokud by se tento fenomén vyskytoval pouze u utrakvistických rukopisů české provenience, dalo by se uvažovat nad možností jakéhosi návratu do doby, kdy husitství a později utrakvismus byli v plné síle? V tomto případě by se jednalo o snahu návratu k původním kořenům utrakvismu, jelikož po nastoupení Habsburků na český trůn se vlivem nových nábožensko-politických změn zvýšil tlak na konzervativce, či dokonce ultrakonzervativce v utrakvistickém prostředí. Samo toto utrakvistické prostředí začíná řešit vnitřní rozpory také díky tomu, že se pracně vydobytá kompakτάta stala limitem rozvoje utrakvismu v Čechách.¹¹¹ Tím byla způsobena stagnace vnitřního vývoje a, jak tvrdí Jarmila Vacková, lpění na přežilých zvyklostech.¹¹² Navíc již v polovině 15. století se začínají někteří utrakvisté sblížovat s katolíky, aby se od nich nakonec v 16. století lišili jen maličkostmi.

Pokud tedy pojímáme umění v rámci historického procesu, jedná se o symptomatický jev? Je třeba si uvědomit, že Jarmila Vacková používá pojem anachronismus v původním smyslu tohoto slova, a to jako něco, co je zastaralé, přežilé a nápadné svou nečasovostí. Takto shrnula i dílo iluminátorů 2. poloviny 16. století, jelikož knižní malba byla odedávna spjata se šlechtou či vladařským dvorem a v době rozkvětu knihtisku se jedná o zastaralý luxus vyžadovaný utrakvistickými měšťany.¹¹³ Zajímavostí je, že iluminované knihy české provenience jsou celoevropským unikátem, který nemá jinde obdoby.

Zajímavé je také použití termínu symptomu. Jarmila Vacková ho použila ve své práci a zajisté má pravdu, pokud považuje tato díla za symptomatická. Z hlediska pojmu symptom Didi-Hubermana se jedná o něco nepozorovatelného, něco miniaturního, co se zjeví v uměleckém díle a díky objevení takového symptomu začínají dějiny umění stále znova.¹¹⁴ Trhliny v půdě estetických doktrín nemají nic společného se vznikáním nových věcí, ale tím, že Didi-Huberman iniciuje dialektiku novosti a opakování, respektive

¹¹¹ NODL 2010, 32-33.

¹¹² VACKOVÁ 1968, 390.

¹¹³ Ibidem, 388.

¹¹⁴ Problémem symptomu v anachronismu se zabýval Didi-Huberman ve svém díle Před časem, kde se soustřeďuje na úzké propojení symptomu a anachronismu, mimo jiné z pohledu psychoanalýzy.

přežívání a zlomů, je takovýto původ vždy znovu anachronismem. V každém díle a v každém detailu je přítomna pluralita časů, která je přítomna v každém čase. V historickém vyprávění se tento anachronismus objevuje jako nějaká nehoda či nevolnost nebo jako tvorba symptomu.¹¹⁵ V obraze tedy přežívá něco znepokojujícího, co tam nepatří, něco, co je potlačené, ale neodbytně se vrací na povrch, jako například v historizujících iniciálách v iluminovaných rukopisech 2. poloviny 16. století stále přežívají stejné náměty (Poslední večere Páně ke svátku Božího těla apod.). Symptomatický je tedy nejenom obraz jako takový, ale právě přežívání formy iluminace v době knihtisku. Tedy přežívání středověkého výtvarného způsobu či gotické manýry, ve které stagnující společnost plynule pěstuje umělecký druh, dobou již překonaný. Avšak z hlediska Didi-Hubermana vlastní symptom každé umělecké dílo, a tudíž se nemusí nutně předpokládat stagnující společnost. Nehledě na to, že Jarmila Vacková shrnula celkově umění 2. poloviny 16. století jako něco, co bylo objednáno měšťanem na úplném konci svých možností.¹¹⁶ Bohužel, díky této stati se považuje umění 16. století v Čechách za anachronismus ve špatném slova smyslu, jako něco symptomatického, co stagnuje, nevyvíjí se a není potřeba se věnovat bádání nad „přežíváním“ starých forem. Je jisté, že tento postoj existuje také díky kolísající úrovni malířské výzdoby iluminovaných rukopisů, a tak je v širším pojednání obraz české renesanční kultury pouhým nevýrazným obdobím mezi gotikou a Prahou Rudolfa II.¹¹⁷ Problém tezí anachronismu se pokusil v roce 1997 změnit Michal Šroněk, který vyslovil domněnku historismu. Dle něj se jedná v knižní výzdobě hudebních rukopisů spíše o historismus vědomě odkazující ke středověké minulosti.¹¹⁸

Koncept Didi-Hubermana není jediným badatelským závěrem k tématu anachronismu. Alexander Nagel a Christopher Wood se snaží, na rozdíl od Didi-Hubermana, zachytit anachronismus z podstaty sil, ze kterých se dílo jako celek zrodilo a vykrytalizovalo.¹¹⁹ Avšak obě tyto koncepce rozbíjejí opak anachronie neboli krásnou časovou shodu v jednotlivých časových vrstvách.¹²⁰

¹¹⁵<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1000000002-umeni-vcera-a-dnes/21325100030033-anachronismus-obrazov-a-udalost-dejiny-umenia-podla-didi-hubermana>, vyhledáno 27.11.2015.

¹¹⁶ VACKOVÁ 1968, 390.

¹¹⁷ ŠÁROVCOVÁ 2007, 274.

¹¹⁸ ŠRONĚK 1997, 353-375.

¹¹⁹ NAGEL/WOOD 2010.

¹²⁰ K tomu přednáška Karla Theina na UMPRUM z cyklu o anachronismu

Na studii Jarmily Vackové reagovala Martina Šárovcová, jakožto nejvýznamnější badatelka současnosti v oblasti iluminovaných renesančních rukopisů české utrakvistické provenience, článkem, ve kterém se snažila nově vytyčit problémy tohoto soudu Jarmily Vackové a ukázat je na příkladu komplexního studia těchto rukopisů, jejich ikonografie, ale také mezioborového studia. Mezioborové studium, především studium hudební teorie a historie, přináší širokou škálu nových poznatků o chorálních rukopisech z hlediska muzikologie. Tuto tezi však vyslovil již Josef Krása, který poukázal na nutnost mezioborové spolupráce uměleckohistorické, muzikologické a literární, jelikož chorální knihy jsou spojením textů, melodií a obrazů.¹²¹ Díky této spolupráci je možné rukopisy studovat podrobněji a komplexněji s ohledem na vývoj hudby a literátská bratrstva. V minulosti se většinou nahlíželo na iluminace v chorálních rukopisech jako na obrazy vytržené z kontextu celku rukopisu. Opomenut tak byl zajímavý a v některých případech proměnlivý ikonografický program výzdoby chorálních knih.¹²²

Jiné hledisko vytyčil také František Šmahel, který se zabýval otázkou středověkým *modem legendi* a novověkým *modem videndi*. Ve své stati *Od středověku k novověku: modi legendi et videndi* popisuje postupný přechod z magického světa zvuku do neutrálního světa zrakového vjemu, který díky knihtisku zažilo 16. století. Přechod znamenal vnímání výtvarných děl, přičemž každý z těchto modů představuje odlišný princip vnímání celého světa.¹²³ Ve střetu zde stojí audiovizuální vnímání středověku a globálně vizuální princip novověku. Je známo, že projevem antické i středověké literatury bylo předcítání nahlas. K proměně emotivního světa orální komunikace v individuální vizuální vnímání textu přispěl právě knihtisk a technika mechanické reprodukce obrazu. Šmahelovým záměrem bylo především posouzení možného vlivu soudobého *modu legendi* na vnímání knižní, nástěnné a deskové malby, jelikož již od středověku je obraz komunikací mezi člověkem a nadpřirozeným světem.

Martina Šárovcová vyvrací teze Jarmily Vackové soustavným bádáním v oblasti ikonografie renesančních iluminovaných hudebních rukopisů. Podařilo se jí zdůraznit, že

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000002-umeni-vcera-a-dnes/213251000030031-tvary-casu-anachronismy-dejiny-umeni-a-nahoda>, vyhledáno 28.11.2015.

¹²¹ KRÁSA 1988, 5-13.

¹²² ŠÁROVCOVÁ 2007, 274.

¹²³ ŠMAHEL 2002, 12.

ikonografický rozvrh těchto rukopisů pouze nekopíruje středověké vzory, ale že je proměnlivý a schopný dalšího rozvoje. V kapitole 4.2 jsem již popsala inovace, které přinesl do ikonografie Fabián Pulěř a nebyl jistě jediný, kdo byl schopen reagovat na nové umělecké podněty vycházející z německého protestantismu. Důležitým fenoménem se stává také všudypřítomná postava donátora, jakožto reprezentace městské elity.

Velkým krokem k pochopení a otevření otázky české reformace a pozdějšího utrakvismu byla výstava na přelomu roku 2009/10 *Umění české reformace (1380-1620)*, ke které vyšel obsáhlý katalog.¹²⁴ Tato výstava byla průlomová, jelikož jejím cílem bylo ukázat veřejnosti mimořádné kvality a mnohotvárnost reformačního umění, kdy obraz neplní funkci uctívání, ale didaktickou, reprezentativní a dekorativní. Dalším cílem bylo kritické zhodnocení českého reformačního umění a pohled na historické a společenské pozadí vzniku.

O historismu či anachronismu se mluví i na bázi bordurové výzdoby rukopisů, jelikož v 16. století kulminují protikladné tendence záalpské pozdní gotiky a italské renesance, které ovlivňují spřízněné rysy s regionálně různorodými citacemi tvarosloví, jejichž intenzita a uplatnění v celkovém systému výzdoby odlišují lokální iluminátorskou produkci. Spojitelnými pojmy pro transformaci a domýšlení předešlého tvaroslovného dědictví i kompozičních schémat jsou historismus či anachronismus.¹²⁵

V současnosti je tedy zjevné, že iluminované renesanční hudební rukopisy nejsou jen anachronismem, že je potřeba dalšího bádání s využitím mezioborové spolupráce a že je stále více badatelských možností výzkumu. Z hlediska anachronismu v díle Fabiána Pulěře se dá přistoupit jen na původní obsah tohoto slova, na návaznost a odkaz středověkého umění přežívajícího díky utrakvismu, který ovšem nestagnuje, nýbrž se snaží navracet se ke svým kořenům. Literátská bratrstva, jako objednavatelé těchto rukopisů, vznikají také již ve středověku a jsou tedy plynulým vývojovým fenoménem městské společnosti a církevní obce. Fabián Pulěř přinesl do ikonografického rozvrhu nové podněty. Na jeho příkladu se dá říci, že se iluminátorské umění na počátku 2. poloviny 16. století stále ještě vyvíjí a snaží se vyrovnat střeoevropskému kontextu, ačkoliv s přibližující se bitvou na Bílé Hoře u něj dochází k úpadku výtvarné kvality.

¹²⁴ HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010.

¹²⁵ KUBÍK 2013, 34.

6 GRADUÁLY A ZLOMKY RUKOPISŮ VZEŠLÉ Z DÍLNY FABIÁNA PULÉŘE

Graduály, antifonáře, rorátníky či kancionály v českém jazyce v 16. století vystupují v české reformaci jako součást měšťanské kultury, jejíž velký rozkvět v této době zaznamenáváme. Objednavateli byli zpravidla vysoce postavení měšťané či celá literátská bratrstva. Chorální knihy dosahují obrovských rozměrů, aby noty a slova byly viditelné pro celý sbor zpěváků, je tomu tedy jinak než u misálu. Misál byl zhotoven pro jednu osobu, pro kněze, takže mohl být i snadněji tisknut.¹²⁶ Pro snadnější manipulaci byly rukopisy rozděleny i do několika samostatných částí. Rukopisy, které vzešly z dílny Fabiána Puléře, jsou především graduály (alespoň ty rukopisy, které jsou jeho dílně připisované). Váha a velikost rukopisů se vázala poté na velikost vazů, dřevěných desek a kování, které chrání rukopis.¹²⁷

Graduálem je myšlena liturgická kniha, která obsahuje zpěvy zpívané mezi čtením epištoly a evangelia během mše.¹²⁸ Jedná se o perikopy žalmů, tzv. psalmi graduales (písně stupňů). Jednalo se o úryvky žalmů, které ukazovaly na tradiční praxi zpěvu při čtení ze stupňů. Obsahem liturgických rukopisů je: proprium de tempore (christologické svátky nedělní mše Adventu, Vánoc, Velikonoc, Nanebevstoupení Krista, Seslání Ducha svatého, Nejsvětější trojice), proprium de sanctis, commune sanctorum, v utrakvistických rukopisech jsou běžné také oddíly ordinarium missae, Patrem, mše za zemřelé a další doplňky.¹²⁹ Nejhojněji iluminovaná byla část proprium de tempore, nicméně od počátku 15. století byl

¹²⁶ BOHATEC 1970, 52.

¹²⁷ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 445.

¹²⁸ Jak napsala Martina Šárovcová ve svém článku *Recepce a transformace protestantské ikonografie: „V umělecko-historické literatuře je často libovolně zaměňován název dvojice obsahově odlišných hudebních pramenů, graduálu a kancionálu. Především v případě kancionálu se v české umělecko-historické literatuře objevuje jeho širší a nepřesné používání, které má původ v mimomuzikologické literatuře, zvláště v mnohých statích z 19. století, které se jím zabývaly.“*, KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 457.

¹²⁹ ŠÁROVCOVÁ 2010, 422. – KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 458. Oddíl proprium de tempore obsahuje proměnlivé části mše christologických svátků pro nedělní liturgii, které se mění v závislosti na posloupnosti liturgického roku, tj. v závislosti na určitém období, a které jsou řazeny podle průběhu děje dané mše. Introit zahajuje mešní obřad, po modlitbě a čtení následuje graduale, po evangeliu pokračuje ofertorium a po tiché modlitbě zakončuje communio...Oddíl proprium de sanctis představuje mešní zpěvy, náležející dnům církevního roku tak, jak jsou zasvěceny jednotlivým světcům, a řídí se posloupností církevního roku....Oddíl commune sanctorum představuje zpěvy určené pro vigílie mše pro den svátku apoštolů, mučedníků, vyznavačů, biskupů, opatů, panen a mučednic, to znamená, že jsou společné vždy všem představitelům určitého typu uctívaného světce...Oddíl ordinarium missae obsahuje zpěvy společné při všech mších (Kyrie a Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei). Srov. KONRÁD 1893, 252-254.

pravidelně iluminován první incipit dalších oddílů.¹³⁰ Druhou nejvíce iluminovanou částí byl oddíl proprium de sanctis.

Bohužel velké množství utrakvistických iluminovaných rukopisů bylo zničeno v několika vlnách a to jak píše Jan Erazim Vocel „větší jich počet zničily bouře vojenské a politické 17. a 18. století, jakož i nevědomost a surovost věků novějších.“ Neskrývá také své zděšení, když zjistil, že bylo ze vzácného rukopisu vyřezáno několik folií, kterými si při zábavách lidé zdobili zbraně.¹³¹ Novou dobou myslí 19. století, kde se stále ještě vyřezávala iluminovaná folia z rukopisů, která se poté prodávala sběratelům umění.¹³² Je také třeba počítat s tím, že v roce 1786 byl rozprodáván majetek literátských bratrstev v rámci josefínských reforem, tedy se mnoho rukopisů prodalo i do zahraničních sbírek.¹³³

Hudební rukopisy české reformace financované měšťany, členy literátských bratrstev, kteří tvořili významnou součást české městske společnosti, jsou českým fenoménem, důležitým pro poznání kultury měšťanů, nabývajících na sebevědomí a důležitosti, a českého reformního náboženství.

6.1 Ikonografie utrakvistických graduálů

Hudební rukopisy české proveniencí druhé poloviny 16. století jsou zajímavým fenoménem. V odborné literatuře je iluminovaná kniha chápána jako typické dílo středověku, na které již renesancí nezáleží, a tak se objevuje zlomový rok 1550, kterým má být iluminovaná kniha již mrtva.¹³⁴ Tyto rukopisy jsou často chápány jen jako pokračování středověké tradice, jak píše i Jarmila Vacková ve svém článku Podoba a příčiny anachronismu: „*Jsmo tu – a to především – svědky přežívání středověkého výtvarného způsobu, chceme-li pozdně gotické manýry, kdy stagnující společnost pilně pěstuje výtvarný druh, dávno už vývojem překonaný.*“¹³⁵

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ WOCEL 1859, 241.

¹³² ŠÁROVCOVÁ 2011, 14.

¹³³ VACKOVÁ 1968, 379.

¹³⁴ Ernst Philip Goldschmidt, The printed book of the renaissance. Three lectures on type, illustration, ornament. Cambridge 1950, s. 27. cit. ŠÁROVCOVÁ 2011.

¹³⁵ VACKOVÁ 1968, 390.

V současném bádání na poli rukopisů 16. století, otevřela otázku ikonografie a celkového vývoje českého knižního malířství znovu Martina Šárovcová (Kratochvílová), která se tomuto tématu široce věnuje, a díky níž se dnes můžeme dívat na tuto produkci, jako na typický projev české utrakvistické měšťanské společnosti, kde ikonografie „z hlediska obsahu je nesmírně bohatá a rozvrstvená, nebyla samoučelná“¹³⁶, a ne jen jako na formu zastaralého luxusu upadající předbělohorské měšťanské společnosti, čekající na rok 1620.

Již v nejstarších dochovaných graduálech české provenience nalezneme ikonografický rozvrh incipitů a bordur. V graduálu Valentina Noha z roku 1471 rozvádí Valentin několik ilustrací do okrajů listů, buď na typologickém základě, nebo narativně tím, že připojil další dvě novozákonní scény. Okraje listů nejsou jen dekorativním rámem, ale doplňují a oživují náplň folia. Aktivní roli hraje také naturalistická rostlinná ornamentika, která využívá významová spojení, která jsou ustálená i v utrakvistických rukopisech 16. století: růže a bodlák pro některé pašijové náměty a vinná réva pro eucharistické scény.

Ve Smíškovském graduálu z let 1490 – 1495 a v Kutnohorském graduálu z roku 1490 se již hranice mezi ornamentikou a ilustrací ztrácí.¹³⁷ Oba iluminátoři těchto rukopisů však navazují na Schongauerovy rytiny, které jsou významným prvkem kompozic iniciál, jejímiž tématy jsou: Narození Krista, Klanění králů, Křest Krista, Zmrtvýchvstání, Kristus Pantokrator i jednotlivé postavy Panny Marie, Jana Křtitele.¹³⁸ V Lobkovickém graduálu, kladeném k roku 1500, navazují již plyně iniciály na výzdobu bordur nebo bordury na výzdobu iniciál, které se již neizolují rámem, nýbrž splývají jeden s druhým, členěny vegetací. Také se zde objevuje obvyklý typologický paralelismus. Lobkovický graduál je jedinečný svou scénou k výročí zasvěcení kostela. Zatímco ve Smíškovském, starším rukopisu je scéna Snu Jakubova doplněna žánrovými výjevy vesničanů, radujících se z posvícení, v Lobkovickém graduálu je tomu právě naopak. Starozákonní výjev zde vůbec není a celá část pod kolumnou je věnována slavnostní tabuli, u které se veselí vesničané, doprovázeni hudebníky v podobě opic, medvědů, lišek a dalších zvířat, spojených s posvícenským svátkem.¹³⁹

¹³⁶ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 445.

¹³⁷ KRÁSA 1984, 424.

¹³⁸ Ibidem, 426.

¹³⁹ Již od 70. let 15. století je viditelné, že se pozvolna mění náplň drolerii při tomto svátku. Přizpůsobuje se novým druhům satirických spisů, dobovému divadlu i lidovým masopustním projevům. Přidávají se folklorní prvky, objevují se nové postavy a proniká sem dobový kult šašků a bláznů. KRÁSA 1984, 429.

V Praze můžeme na rozdíl od okolí vysledovat pevnější dílenskou návaznost. Na počátku 16. století se do popředí dostává Janíček Zmizelý z Písku, který je iluminátorem velkých chorálních knih. Janíček se musel vyškolit v okruhu tvůrců kutnohorských graduálů, jelikož používá stejný základní fond Schongauerových kompozic. V Královehradeckém kancionále z roku 1505, jehož objednavatelem byl soukeník Jan Franus (proto také Franusův kancionál), je tento donátor zobrazen s cechovním znamením soukeníků na fol.1v.

V Žitavském graduálu z roku 1512 se díky venkovským objednavatelům objevují erby, cechovní znamení a také scéna na fol. 33r, kterou je skupina literátů při chórovém zpěvu. Scéna zobrazuje tři literáty, z nichž jeden drží pravou rukou dlouhé ukazovátko a levou rukou přidržuje stranu v knize.¹⁴⁰

Pavel Mělnický, který byl Jeníčkovým současníkem, ukazuje přechod od typů Martina Schongauera k Albrechtu Dürerovi. Německobrodský graduál, vznikající již od roku 1506 a pocházející právě z jeho dílny obsahuje úvodní iluminaci (Ecce Homo) navazující na Dürerovy Malé Pašije (práce se pozdrželi, proto mohl použít Malé Pašije, které vyšly až v roce 1511 tiskem).¹⁴¹

Na počátku roku 1517 se objevuje výjimečný rukopis, který měl velký vliv na ikonografické rozvržení, používané Fabiánem Pulěrem, Litoměřický graduál. U hlavních christologických svátků liturgického roku (proprium de tempore) se k novozákonním scénám v iniciálách připojují scény starozákonní dle typologického paralelismu v mnohem větším počtu, než tomu bylo ve starších rukopisech. V pozdně gotických rukopisech se objevuje celkově větší počet incipitů. Poslední večere je doprovázena vinnou révou v bordurách, Pramenem ze skály, Sbíráni many i starozákonním přijímáním, které Malchisedech podal Abrahamovi. Scénu Zmrtvýchvstání Krista doplňují bodláky s květy a

¹⁴⁰ Tuto postavu literáta s ukazovátkem se snaží více uchopit František Šmahel: „*Během výkladu nabývala stále ostřejších kontur postava interpreta jako prostředník mezi výtvarným dílem a jeho nezasvěcenými vnímateli...V pohusitských Čechách mohli při trvalém nedostatku duchovních zaskočit někteří literáti chrámových bratrstev, jež se v českých zemích rozrostla jako houby po dešti... V trojici tzv. literátů z votivní scény ve Smíškovské kapli kutnohorského chrámu sv. Barbory zůstává nejasná postava s hůlkou v ruce. Hůlka není zakončena plechovým nástavcem, takže jistě nesloužila ke zhašení voskovic. Zbývá tak ukazovátko směřující k centrálnímu výjevu Ukřižování na východní stěně s oltářem... Podobné figury nalezneme i v nástěnných cyklech svatováclavské kaple chrámu sv. Víta v Praze.*“ ŠMAHEL 2002, 22.

¹⁴¹ KRÁSA 1990, 369.

stehlíky, s dvěma starozákonnými výjevy: Samsonem a Jonášem, třemi Mariemi, Kristem s Máří Magdalenou a Poutníky emauzskými. Adorace děcka souvisí s kmenem Jesse, Mojžíšem před hořícím keřem a Kvetoucí ratolestí. Mše sv. Řehoře je doprovázena žalmem *Ad te levavi*, pod kolumnou se nachází Upálení Mistra Jana Husa, které zdůrazňuje přijímání pod obojí.¹⁴² Mistr Litoměřického graduálu je skutečně výjimečnou osobností, u které je nepochybná zkušenost s druhou generací dunajské školy reprezentované Albrechtem Altdorferem a Wolfem Huberem.¹⁴³

Ikonografie nebyla však v druhé polovině 16. století ovlivněna pouze návazností na středověkou tradici, ale také objednavatelem, donátorem, potažmo celou skupinou lidí, literátským bratrstvem, která rukopis financovala. Díky tomu nacházíme v graduálech početné zobrazení cechovních znamení a erbů, portrétů klečících nebo stojících donátorů, ale také výjevy ze života objednavatele.¹⁴⁴

Ve způsobu středověké iluminace, využívá i Fabián Pulch typologického paralelismu, který se pokouší objasnit Starý zákon na podkladě Nového zákona. Jde o způsob myšlení uvažujícího o dvojicích i trojicích podobných či protikladných událostí, dějů či osob, z nichž časově jedna předchází druhé.¹⁴⁵ Typologický paralelismus chorálních knih pozdní gotiky využíval obvyklých motivů, známých z rukopisů typu *Speculum humanae salvationis* a *Biblia pauperum*.¹⁴⁶ Obvykle užívané typologické předobrazy v utrakvistických iluminovaných rukopisech druhé poloviny 16. století jsou poté ke Zvěstování Panně Marii Rouno Gedeonovo, jelikož rosa na rounu je považována za předobraz Panny Marie proniknuté Duchem svatým. Narození Krista může být rozmnožen o symbolický rodokmen Kristových předků Kmen Jesse (Kmen Jišajův). Křest Krista je

¹⁴² KABOURKOVÁ 2013, 39-40.

¹⁴³ KRÁSA 1984, 446-447.

¹⁴⁴ Tak je tomu např. ve Žlutickém graduále na f. 184v, kde je výjev porážky vola s řezníky a jejich psy. Pravděpodobně tedy toto folium bylo financováno někým, kdo patřil k řeznickému cechu. V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory je několik postav ve výzdobě bordur vykonávajících řemeslo, patřící do cechu, jehož znak je většinou na stejném foliu. F. 731 obsahuje pod kolumnou obraz dvou sladovníků, kteří drží uprostřed svůj cechovní znak. Hojně je také iluminováno folium se svátkem Posvěcení chrámu, kde se v bordurách a pod kolumnou nacházejí žánrové výjevy ze slavností posvěcení.

¹⁴⁵ Teologicky jde v typologii v podstatě o zaslíbení (Starý zákon) a naplnění (Nový zákon), přičemž opakování probíhá v pomyslném kruhu. Základem křesťanské typologie je myšlenka, že řada událostí, jednání a osobností (nazýváme je antitypem) Nového zákona má své předobrazy či předznamenání ve Starém zákoně. K tomuto tématu více ROYT 2006, 284 – 296.

¹⁴⁶ Příklady obou těchto rukopisů chová Bavorská národní knihovna. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00040329/images/index.html?seite=00165&l=en>, vyhledáno 26.10.2015. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00047048/images/index.html?seite=00001&l=en>, vyhledáno 26.10.2015.

rozšířen z tohoto hlediska o Přejchod Židů přes Rudé moře. Výjevu Poslední večere Páně předchází Starozákonní příběh Nasycení lidu izraelského manou (sbírání many) či Mojžíš vyrážející vodu ze skály.¹⁴⁷ Iluminace Zmrtvýchvstání Krista jsou doplněny starozákonními náměty vyvržením Jonáše velrybou nebo Samsona bojujícího se lvem, tyto dva motivy byly totiž vztaženy na smrt a vzkříšení Krista. Například Jonáš byl v těle velryby tři dny a tři noci, stejně jako Kristus vstal z mrtvých po třech dnech. Nanebevstoupení Krista bylo kombinováno s námětem představujícím Eliáše na ohnivém voze. Letniční okruh se Sosláním Ducha svatého je doplňován o starozákonní příběhy představující Stavbu Babylonské věže či Mojžíše přijímajícího desky Zákona. Na foliích jsou buďto zobrazovány oba výjevy, v iniciále novozákonní výjev a pod kolumnou starozákonní, nebo může být zobrazen v iniciále pouze ten starozákonní. Tak je tomu například v Čáslavském graduálu na f. 80r, kde se v iniciále nachází výjev Rouno Gedeonovo u svátku O vtělení Pána Krista w Adwentu. Taktéž ve Žlutickém graduálu je Rouno Gedeonovo na f.82r na počátku Officií o Wtělení Pána Krista a v Lounském graduálu, kde na foliu 239r je znovu u svátku O vtělení Pána Krista w Adwentu použit výjev Rouna Gedeonova v kooperaci s kmenem Jesse.

6.1.1. Ikonografie jednotlivých částí utrakvistického graduálů dle liturgického roku

Hlavním těžištěm iluminované výzdoby byl po dlouhou dobu pouze oddíl *proprium de tempore*. *Proprium de tempore* obsahuje christologické svátky tak, jak jdou v posloupnosti vzhledem k liturgickému roku a Kristovu životu. Ikonografie se tedy řídí řadou událostí Kristova života. Patří sem Advent, vánoční a velikonoční sváteční okruh, svátek Nanebevstoupení Krista, svátek Soslání Ducha svatého, svátek Nejsvětější trojice a svátek Božího těla.¹⁴⁸

Liturgický rok tedy začíná adventním obdobím¹⁴⁹, kdy se věřící připravují na příchod Spasitele, jedná se o nejdůležitější část liturgického roku křesťanů, jelikož je to zároveň doba, kdy se díky uvědomění této vzpomínky rozpomínají na budoucí příchod Krista na

¹⁴⁷ ROYT 2006, 289.

¹⁴⁸ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 460.

¹⁴⁹ Toto zmiňuje Martina Šárovcová ve své disertační práci: Ikonografie česky psaných rukopisů: Nejstarším známým pramenem jsou homilie Caesaria z Arles z roku 542, kde jsou napomínáni věřící, aby se dlouho připravovali na příchod Páně. Již v 8. století se ustaluje počet přípravných dní adventu, jak je běžné dnes, a to na čtyři adventní neděle. ŠÁROVCOVÁ 2011, 31.

konci věků.¹⁵⁰ Při incipitu Ad te levavi animam meam... (Ž 25,1-4) se objevuje v těle historizující iniciály vyobrazení sv. Řehoře Velikého, jakožto zakladatele chrámového gregoriánského zpěvu.¹⁵¹ Pravidelně je zobrazován s holubicí, znázorňující Ducha svatého, který mu našeptává do ucha a on zapisuje introit Ad te levavi¹⁵², či jako církevní otec. V utrakvistickém názoru lze chápat jeho vyobrazení v kompozici odvozené z listu Mistra I.A.M ze Zwolle, kde Kristus Trpitel není tělesně přítomen, ale jen duchovně a sv. Řehoř, jakožto představitel prvotní církve, podával eucharistii pod obojím způsobem, tedy víno i chléb.¹⁵³ Je tedy zajímavé, že jak v Čáslavském, tak ve Žlutickém i Lounském graduálu je použit v historizující iniciále výjev krále Davida kořícího se Kristu Trpiteli. Motiv starozákonního Hospodina byl nahrazen v 16. století motivem Krista Trpitele. Toto vychází z představy vykoupení celého lidstva Kristem, tudíž i starozákonních praotců.¹⁵⁴ Nejčastěji se objevuje u oddílu zpěvu Kyrie Summum. Obraz krále Davida klečícího, s harfou u nohou a modlícího se k Hospodinu v oblaku (locus dei) se ustálil jako parafráze tohoto žalmu Ad te levavi.

Dalším iluminovaným incipitem v pozdně gotických rukopisech byl introitus Rorate celi desuper et nubes pluant iustum, kde se obvykle objevuje Zvěstování Panně Marii (L 1,26-38), jakožto zobrazení Kristova vtělení. V typologickém paralelismu je Zvěstování obohaceno o námět Mojžíše před hořícím keřem (Ex 2,23-4,18) či Rouno Gedeonovo (Sd 6,37-40).¹⁵⁵ U Fabiána je právě námět Rouno Gedeonovo tím nejpoužívanějším v souvislosti s Adventem. Z ikonografického hlediska se setkáváme také s Kristovým symbolickým rodokmenem předků, Kmenem Jesse (M 1,1-16, L 3,23-38).

Do prvního ikonografického okruhu se řadí novozákonní námět Zvěstování Panně Marii (L 1,26-38). Tento námět je chápán k počátku adventního období jako ztělesnění Krista skrze

¹⁵⁰ <http://www.liturgie.cz/liturgicky-cas/liturgicky-rok-1/doba-adventni-1/>, vyhledáno 29.10.2015.

¹⁵¹ Sv. Řehoř Veliký (kolem r. 540 – 604) se snažil o obnovu a prohloubení křesťanského života i liturgie. Napsal významné teologické spisy: Morální teologie, Liber regulae pastoralis apod. Jeho spisy měly velký vliv po celý středověk. Patří mezi čtyři západní Otce církve.

¹⁵² V hudebních rukopisech, které pocházejí z dílny Fabiána Pulěře se nicméně téma Řehoře Velikého objevuje pouze u Svatovíského graduálu (P 10), který je latinský, katolický. Nicméně vzhledem k chybějícím foliím jiných rukopisů, nemůžeme říci, že by tento motiv nebyl použit.

¹⁵³ KRÁSA 1984, 438.

¹⁵⁴ ŠÁROVCOVÁ 2011, 43.

¹⁵⁵ Rouno Gedeonovo je bráno jako předobraz Panny Marie proniknuté Duchem Svätým. „Gedeon pak Boha požádal: „Chceš opravdu skrze mě zachránit Izrael, jak jsi řekl? Hle, pokládám zde na mlatu ovčí rouno. Bude-li rosa jen na rounu, a na zemi všude kolem sucho, poznám, že skrze mě zachrániš Izrael, jak jsi řekl.“ (Sd 6, 36-38)

Ducha Svatého a Pannu Marii. Zvěstování Panně Marii zachovává v českých renesančních graduálech ikonografii ustálenou již v pozdním středověku.¹⁵⁶ Anděl pokleká před sedící Pannou Marií, která si v tu chvíli čte v knize proroctví Izaiáše (Iz 7,14) a k její hlavě směřuje paprsek světla se sestupujícím Duchem Svatým v podobě holubice. Anděl s holí či s lilií se též může snášet k Panně Marii z oblaku, kolem hole bývá někdy obtočena nápisová páska s andělským pozdravením: „*Ave Maria gratia plena dominus tecum*“. Tento děj se odehrává v dobovém interiéru a zobrazena je také váza s lilií, poukazující na čistotu Panny Marie.¹⁵⁷ Tento námět se objevuje také obvykle u incipitu adventní sekvence: „*Poslal Buoh Anděla*“, proto některé iluminované rukopisy obsahují zobrazení námětu Zvěstování Panně Marii dvakrát, jednou při incipitu adventního officia a podruhé u adventní sekvence. Na základě typologického paralelismu je námět Zvěstování Panně Marii v iluminovaných rukopisech 16. století často obohacován o starozákonní náměty Mojžíšem před hořícím keřem (Ex 2,23-4,18) či Rounem Gedeonovým (Sd 6,37-40). Hořící keř je symbolem Panny Marie, jelikož hořící, ale nestravující se keř odkazoval k neporušenému panenství Panny Marie a rosa na Rounu Gedeonovu symbolizuje Pannu Marii prodchnutou Duchem Svatým. Rouno Gedeonovo známe jako malířský doprovod neděleního officia „*Rosu dayte shury nebesa*“ v Českobrodském graduálu (f. 121v) a v Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory (f. 90r). Příkladem vyobrazení Mojžíše před hořícím keřem může být vyobrazení v Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory při incipitu antifony „*Ay anděl Paně Marygi panie zwestował*“.¹⁵⁸

V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory se objevují všechny tyto náměty. Při incipitu adventní antifony je zobrazen Mojžíš kryjící si rukou obličej před hořícím keřem, ve kterém se zjevuje polopostava Hospodina. Při následujícím incipitu adventního officia se objevuje Rouno Gedeonovo. Gedeon je oděn do antikizující zbroje, hledící k Bohu. Na beránci rouno, položené před něj se snáší rosa – opar, která pokračuje vzhůru k Hospodinu zjevujícímu se v oblaku. Vyjádření dynamického pohybu je zde zobrazeno v rozpřažených Gedeonových rukách, ale také v gestu ruky Hospodina vzhledem ke Gedeonovi. V pozadí stojí Gedeonovo vojsko připravené na boj s Midjánci.

¹⁵⁶ ŠÁROVCOVÁ 2011, 36.

¹⁵⁷ Lilie je ustálenou květinou zobrazující čistotu, jen zřídkakdy se setkáváme u Zvěstování s jinou květinou, např. s kosatcem, který odkazuje k budoucímu utrpení Krista (Rogier van der Weyden – okruh, Zvěstování, 1438, Prado Madrid). ROYT 2006, 318.

¹⁵⁸ ŠÁROVCOVÁ 2007, 43.

Oba tyto starozákonní motivy nahrazují námět Zvěstování Panně Marii, nicméně mohou být zobrazeny jako doplňující náměty ke Zvěstování.

Ikonografie Adventu bývá také často obohacována o námět Kmene Jesse (M 1,1-16, L 3,23-38), jakožto symbolického Kristova rodokmenu. Tento námět se objevoval již v pozdně gotických rukopisech, například v Litoměřickém graduálu. Kmen nebo také kořen Jesse je popsán v Matouškově evangeliu (1,1-16) i v evangeliu podle Lukáše (3,23-38), přičemž Matouš začíná od Abrahama a Lukáš již od Adama. Jedná se o rodokmen Kristův, jenž má dokázat tvrzení, že je synem Davidovým, ale také člověkem zrozeným z Panny Marie, a že je propojený s těmi, kteří žili před ním v době „Staré smlouvy“.¹⁵⁹ Jesse je zpravidla zobrazován ležící a spící pod kolumnou a z jeho těla vyrůstá akantová srostlice do bordury s obrazy Kristových předků, jak praví Izajášovo proroctví (I 1,1-10): „*I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce...*“. U Puléřových rukopisů je zpravidla tento strom zakončen vyobrazením Panny Marie s Ježíškem, jakožto vyvrcholení tohoto rodokmenu. V renesančních graduálech se může objevovat v různých ikonografických souvislostech a v odlišném liturgickém kontextu.¹⁶⁰

V souvislosti s adventními motivy se objevuje výjimečně také motiv Obětování Krista (L 1,22-44)¹⁶¹, podle svědectví starce Simeona a prorokyně Anny. V Lounském graduálu, kde je u Adventních officií tento námět zobrazen, přináší Panna Marie se sv. Josefem zabaleného Ježíška a podávají ho knězi v chrámu. Sv. Josef dle předpisů přináší obětní dary, dvě hrdličky či holoubata.

Zajímavým novátorským motivem interpretace počátku textu adventního officia se objevuje starozákonní námět Obětování Izáka (Gn 22,1-24) a starozákonní praotcové v předpekli (Kristus v předpekli). Na iluminacích bývají zachyceni starozákonní praotcové ve skále, představující předpekli. Tato ikonografie vychází z myšlenky pádu starozákonního praotce Adama, jehož hřích vykoupil Kristus svou smrtí.¹⁶² Takto tomu je u próz v Čáslavském graduálu (f. 323v).

¹⁵⁹ ROYT 2006, 114 – 115.

¹⁶⁰ ŠÁROVCOVÁ 2011, 37.

¹⁶¹ Používají se také termíny Uvedení Krista do chrámu nebo Očišťování Panny Marie. Podle židovských předpisů bylo vše prvorozené majetkem Hospodina, obětováno v chrámu Bohu. Nejstarším vyobrazením v Čechách je Obětování Krista ve Vyšehradském kodexu (1085).

¹⁶² ŠÁROVCOVÁ 2007, 48.

Po Adventu následuje svátkový okruh počínající narozením Krista (L 2,1-20). V českých renesančních iluminovaných graduálech se objevuje typ Panny Marie adorující narozeného Krista v Betlémě, které je přítomen sv. Josef a zvířata v chlévě. V některých rukopisech je zobrazena v pozadí scéna Zvěstování pastýřům, která se však někdy osamostatňuje a objevuje se jako samostatná miniatura v borduře, tak je tomu např. v Klatovském graduálu, ale také ve Žlutickém graduálu. Zatímco scéna ve Žlutickém graduálu se odehrává spíše v otevřené klenuté a vydlážděné místnosti, v Českobrodském graduálu je Narození Krista umístěno do zasněžené chýše. Panna Marie se klaní Ježíškovi, zatímco sv. Josef osvětluje scénu samostatnou svíčkou, jejíž oheň kryje svou rukou (Českobrodský graduál) či lampou se svíčkou (Žlutický graduál). Výjev doplňuje osel s volem. V Litoměřickém graduálu ze čtyřicátých let 16. století je tento tradiční výjev nahrazen vyobrazením Beránka Božího s korouhví vzkříšení a pozlaceným kalichem před zlatou tapetou.¹⁶³

Na 6. ledna připadá slavnost Zjevení Páně (též svátek Klanění tří králů), kdy se připomíná zjevení Boha lidem v podobě Krista. Následující neděli po této slavnosti se slaví Křest Krista, kterým končí vánoční období liturgického roku. V pozdně gotických rukopisech jsou tradičně zobrazováni u incipitu *Ecce advenit Dominator* vyobrazení Klanění tří králů. V Matoušově evangeliu (2,1-12) jsou zmiňováni jako mudrci od Východu, kteří přišli za nově narozeným Ježíškem do Betléma. Nicméně se zde mluví jen o počtu darů (zlato, kadidlo a myrha), avšak již od doby Origena se dle toho soudí, že byli tři.¹⁶⁴ Ikonografie česky psaných renesančních chorálních rukopisů se drží ustálené tradice. Někdy je motiv obohacen o předobraz Klanění tří králů, Příchod královny ze Sáby s dary ke králi Šalamounovi (1 Kr, 10; 2 Pa 9,12) či o událost Útěku do Egypta (Mt 2,13–23). Křest Krista v Jordáně (Mt 3,13-17; L 3,21-22) pravidelně doprovází incipit officia ke svátku Křtu Krista. Důležitým momentem této scény je sestoupení Ducha svatého v podobě holubice a zjevení Boha ve vztahu otec-syn ke Kristu. V graduálu metropolitního chrámu sv. Víta je Kristus zobrazený s hlavou nakloněnou k Janu Křtiteli, nohama ponořenýma v řece Jordán s rukama zdviženýma na prsou a bederní rouškou. Jan Křtitel, oděný do velbloudí kůže, si kleká na levém břehu řeky a křtí Krista vodou. Za ním stojí postava anděla podávající mu roucho. Nad hlavou Krista je zobrazen Duch Svatý v podobě holubice a nad ním se v záři

¹⁶³ ŠÁROVCOVÁ 2011, 45.

¹⁶⁴ Jejich příchod znamená zjevení Krista i nežidovským národům. Soudí se také, že mají zobrazovat tři světadíly – Evropu, Asii a Afriku. Jsou dle toho také oblečeni, tři lidské rasy – Jafetité, Semité, Chamité či tři lidské věky – mladík, dospělý muž a stařec. RULÍŠEK 2006, nepag.

v oblaku vynořuje monochromní polopostava Boha Otce. Takto pojatý křest Krista je zároveň interpretován jako zobrazení sv. Trojice. Na pravém břehu je zobrazena poustevnická chýše, odkazující na Janův poustevnický život, při kterém kázal a připravoval lidstvo na příchod Spasitele.¹⁶⁵

První neděli po prvním jarním úplňku na Boží hod Velikonoční se slaví Slavnost vzkříšení Krista, která je vyvrcholením celého liturgického roku. V těle historizující iniciály se zpravidla nachází výjev Zmrtvýchvstání Krista (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18), který může být doplněn v typologickém paralelismu o Jonáše vyvrhnutého „velrybou“ (Jon 2,1-2)¹⁶⁶, a to proto, že Jonáš strávil v břiše velryby (velké ryby) tři dny a tři noci než ho vyvrhla na zem, stejně jako byl Kristus pohřbený a poté zmrtvýchvstalý. Bývá doprovázen také Samsonem nesoucím bránu z Gazi (Sd 16,3) či Samsonem přemáhajícím lva (Sd 14,5-6). Starozákonní příběh Samsona je chápán jako předobraz příchodu Krista a jeho činů.¹⁶⁷ Zmrtvýchvstání Krista může být také alternováno příběhem Tří Marií přicházejících k hrobu. Tak je tomu například v Čáslavském graduálu (1557) či v Lounském graduálu (1561-1563). V pozdně gotických iluminovaných rukopisech jsou jednotlivé výjevy lemovány v bordurách fialovými bodláky, ve kterých často sedí i Stehlík, odkazující na Kristovo utrpení a na pozemská trápení lidí jako trest za hříchy: „země bude ti plodit jen trní a bodláčí“ (Gn 3,18).¹⁶⁸ Tato symbolika je však použita Fabiánem Pulěrem jen v jeho prvním známém graduálu metropolitního chrámu sv. Víta (1551) dle vzoru Litoměřického graduálu (1517), i když i zde se objevuje pod kolumnou orámovaná scéna Přechod přes Rudé moře. Později u rukopisů připisovaných Fabiánu Pulěrovi, vidíme spíše v bordurách ohraničené rámy, ve kterých se nacházejí typologické starozákonní motivy.

¹⁶⁵ Podle Jakubova protoevangelia uprchla Alžběta s malým Janem Křtitelem do hor. Chlapec vyrůstal na poušti až do svého prvního veřejného vystoupení. Jak uvádějí evangelisté (Mt 3,1-12, L 3, 1-19) v patnáctém roce vlády císaře Tiberia, když Pontius Pilát spravoval Judsko a v Galileji vládl Herodes, začal Jan kázat v Judské poušti a v okolí Jordánu...měl na sobě šat z velbloudí srsti, kožený pás kolem boků a potravou mu byly kobylinky a med divokých včel. ROYT 2006, 92-93.

¹⁶⁶ K tomu více ROYT 2006, 100-101. „Pojem „velká ryba“ odpovídá původnímu hebrejskému originálu „dag gadol“. V Septuagintě je však označována jako „kétos“, což znamená obluda, nikoliv ryba. V Novém zákoně, v Matoušově evangeliu (12,40), sám Kristus přirovnává třídní pobyt Jonášův v břiše „mořské obludy“ ke svému pohřbení a zmrtvýchvstání.“

¹⁶⁷ Samson se narodil Božím zásahem neplodné ženě, kterou navštívil anděl a řekl jí, že porodí osvoboditele národa. Když dospěl, zalíbila se mu jedna z pelištejských dcer. Rodiče ho doprovázeli do jejího domu, ale cestou je napadl lev. Samson přemohl lva holýma rukama a v jeho mrtvém těle našel včelstvo a med, který dal sníst rodičům. Zápas Samsona se lvem je vykládán, jako zápas Krista s ďáblem...Dále cestoval Samson do Gazy, kde navštívil nevěstku. Pelištejští na něj čekali u brány, aby ho zabili. O půlnoci Samson bránu vytrhl i s veřejemi ji odnesl na vrchol hory. Tento příběh je interpretován jako předobraz Kristova nesení kříže a Zmrtvýchvstání.

¹⁶⁸ RULÍŠEK 2006, nepag.

Ikonografie Zmrtvýchvstalého Krista se v pozdně gotických graduálech vyskytuje v poměrně ustálené formě. Kristus stojí oděn do bílého pláště na zavřeném hrobě s pečetěmi¹⁶⁹, jednou rukou žehná a v druhé ruce drží vítězný praporec vzkříšení. Kolem hrobu spí tři či čtyři vojáci, kteří měli hrob hlídat.¹⁷⁰ V Litoměřickém graduálu (1517) nestojí Kristus na sarkofágu, nýbrž na kameni oblečen do červeného roucha, vedle něj klečí anděl a nad ním se vznášejí další andělé jako nebeští hudebníci a dva z nich okuřují Krista kadidelnicemi. Tři vojáci spí okolo něj a za ním se rozehrává scéna nastávající, tři Marie přicházejí k hrobu. V borduře jsou scény Tři Marie, Noli me tangere (J 20,11-17) a Kristus setkávající se na cestě do Emauz se svými žáky (L 24,13; Mk 16,12), rámovány bodláčím se stehlíky. České renesanční iluminované rukopisy navázaly na pozdně gotické rukopisy. V historizující iniciále se tedy odehrává Zmrtvýchvstání Krista a v bordurách typologické starozákonní předobrazy. U Fabiána Pulře se v této historizující iniciále setkáváme s vlivem Albrechta Dürera a jeho dřevořezů.¹⁷¹ Z kodikologických rozborů vyplývá, že právě iluminované incipity ke svátku Zmrtvýchvstání Krista byly v 17. století hojně vyřezávány (Křížovnícký graduál, Staroměstský graduál).¹⁷²

Nanebevstoupení Krista (Mk 16,19; L 24,50-53) se slaví čtyřicátý den po Božím hodu Velikonočním a již od pozdního středověku je v historizující iniciále zobrazován výjev Nanebevstoupení Krista s tradiční ikonografií. Kolem Panny Marie jsou rozprostřeni apoštolové, hledící nad Olivetskou Horu s viditelnými otisky Kristových šlépějí, nad horou jsou zobrazena Kristova chodidla s vlající drapérií. Na základě typologického paralelismu je tento námět často doplněn o obraz Eliáše na ohnivém voze (2 Kr 2,1-14). Starozákonnímu židovskému proroku Eliášovi vyjevil Hospodin, že postihne zem suchem, a přikázal mu, aby se skryl u potoka Kerítu. Jelikož Eliáš dobře sloužil Bohu, rozhodl se ho povznést na nebesa a ohnivý vůz s ohnivými koňmi odvezl Eliáše do nebes.¹⁷³ Eliášův výstup na nebesa je tedy přirovnáván s Kristovým nanebevstoupením. Klasickou kompozicí pro renesanční graduály se stalo Nanebevstoupení Krista v historizující iniciále

¹⁶⁹ Zapečetěný sarkofág akcentuje zázrak Kristova zmrtvýchvstání, motiv zavřeného hrobu, nad nímž se vznáší zmrtvýchvstalý Kristus, se objevuje již kolem poloviny 14. století v Itálii. ROYT 2013, 99 – BRAUER 1983, 150-158. K tomuto tématu více Jan Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*. Praha 2013, 99. – K tomuto motivu taktéž v souvislosti s Mistrem Třeboňského oltáře Barbara Brauer, *The Třeboň Resurrection: retrospection and innovation*, in: *Umění XXXI.*, 1983, 150 – 158.

¹⁷⁰ ŠÁROVCOVÁ 2011, 46.

¹⁷¹ Vlivy Albrechta Dürera jsou popsány v kapitole 4.1.1..

¹⁷² ŠÁROVCOVÁ 2011, 48.

¹⁷³ ROYT 2006, 74-75.

a Eliáš na ohnivém voze pod kolumnou ve zlaceném rámu, který většinou přechází do bordury.

Padesátý den po Božím hodu Velikonočním se slaví Letnice, čili slavnost Seslání Ducha svatého (Sk 2,1-13). Ústředním námětem historizující iniciály v renesančních utrakvistických graduálech je námět Seslání Ducha svatého. Tento námět je však u tohoto svátku využíván již v gotických rukopisech, kde je ustálené ikonografické schéma, a to Panna Maria sedící uprostřed, obklopena apoštoly, nad kterými plápolají plamínky. Nad tímto uskupením se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Panna Marie je chápána jako symbol církve (Ecclesia). V rámci typologického paralelismu stojí vůči tématu Seslání Ducha svatého, Předání desek Zákona Mojžíšovi ve významu starozákonní smlouvy mezi Hospodinem a Izraelity. Ojediněle se v pozdně gotických rukopisech objevuje motiv stavby Babylonské věže, jakožto odkaz zmatení jazyků v antitezi k obdarovaným apoštolům všemi jazyky světa při Seslání Ducha svatého. Fabián Pulěř se ve svých iluminacích ke svátku Seslání Ducha svatého inspiroval grafickou předlohou Albrechta Dürera, která se poprvé objevuje v Německobrodském graduálu Pavla Mělnického.¹⁷⁴ V borduře jsou často zobrazeny naturalistické růže. Je tomu tak i v graduálech Fabiána Pulěře.

Neděle po Letnicích je zasvěcena Nejsvětější Trojici. V pozdně gotické tradici se objevuje v historizující iniciále Kristus Pantokrator v zástupné podobě Nejsvětější Trojice. Méně obvyklý je v borduře starozákonní námět Návštěvy tří andělů u Abraháma v Mamre (Gn 18,1-15). Důležité spojení s renesančními hudebními rukopisy tvoří Lounský graduál Pavla Mělnického (1530), ve kterém se poprvé ukazuje vliv grafické předlohy Albrechta Dürera, a to typ zobrazení Svaté Trojice jako Pietas Domini.¹⁷⁵ Bůh Otec sedící na trůnu, podpírá mrtvé tělo Krista ve smyslu piety a nad jejich hlavami se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Ve Žlutickém graduálu jsou po stranách trůnu zobrazeni andělé. Velmi častou variantou je typ zobrazení Svaté Trojice typu Gnadestuhl (Trůn milosti).¹⁷⁶ Gnadestuhl je založen na významu obětování Boha Otce pro dobro lidstva. Bůh Otec tedy podpírá kříž s přibitým Kristem, nad hlavou Krista se zpravidla vznáší holubice. Ikonografie Gnadestuhl se objevuje v Čáslavském či Křížovnickém graduále. Třetím typem

¹⁷⁴ ŠÁROVCOVÁ 211, 50.

¹⁷⁵ ROYT 2006, 174.

¹⁷⁶ Termín Gnadestuhl pochází z Lutherova německého překladu Nového zákona, kde jej použil ve výkladu slova thronus gratiae z listu Židům. K tomu více ŠÁROVCOVÁ 2011, 56.

Nejsvětější trojice je tzv. Žaltářová trojice, která se zobrazuje dle žalmu 2,7, a kde je Kristus vždy posazen po pravici Boha Otce, zatímco holubice Ducha svatého se vznáší mezi nimi.

Jako starozákonní předobraz Nejsvětější trojice se objevuje námět návštěvy tří andělů u Abrahama v Mamre (Gn 14,11-20). V Teplickém i v Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory je tento námět vložen přímo do těla historizující iniciály, přičemž v Lounském graduálu se odehrávají další scény v borduře. Pod kolumnou je zobrazen Abraham, přinášející mísu s jídlem (přesněji s kohoutem) v krajinném prospektu. V pozadí je ve stanu zobrazena jeho žena Sára ve žlutých šatech. Objevuje se zde také v borduře námět Lota a jeho dcer, jakožto událost následující po historii s Abrahámem.¹⁷⁷ V pozadí rozeznáváme Lota vedeného dvěma anděly a prochajícího s dcerami z hořící Sodomy, v popředí se odehrává pokračování starozákonního příběhu. V jeskyni sedí na starém Lotovi jedna z jeho dcer, zatímco druhá mu přináší červené víno (Gn 19, 30-36)

Čtvrtek po svátku Nejsvětější trojice je slaven svátek Božího těla, který je oslavou Krista jako Boha a člověka v Nejsvětější svátosti oltářní (eucharistie). Zpravidla se v incipitu officia již od 13. století k tomuto svátku objevuje zobrazení Poslední večeře (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23), kde Kristus požehnal chlebu, jako svému tělu a vínu, jako své krvi. V pozdně gotických graduálech dochází k akcentaci tohoto námětu vůči starší vrstvě, především v podobě kalicha. Jak píše ve své disertační práci Martina Šárovcová, všiml si toho Karel Chytil i Jiří Kropáček. Ti námět interpretovali z hlediska velkého vlivu husitství a utrakvismu, kde byl kladen velký důraz na přijímání pod obojím způsobem.¹⁷⁸ Ikonografie renesančních utrakvistických hudebních rukopisů Poslední večeře navazuje zpravidla na tu pozdně gotickou. Kristus sedí uprostřed apoštolů u stolu, jednou rukou žehná a druhou rukou objímá sv. Jana „miláčka Páně“.¹⁷⁹ Celý námět se odehrává ve chvíli, kdy Kristus oznamuje apoštolům, že ho některý z nich zradí. Jidáš sedí zpravidla v popředí a v ruce má váček se stříbrňáky, za které Krista zradil. Na základě typologického paralelismu se objevují eucharistické předobrazy Sbíráni manny (Ex 16, 1-27), Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály Oreb (Ex 17, 1-7) či setkání Abrahama a Melchisedecha (Gn

¹⁷⁷ Tři muži (andělé), kteří Abrahama navštívili a sdělili mu, že za rok bude jeho staříčká žena Sára mít syna, se poté vydali k Sodomě k domu Lota. (Gn 18, 1-33)

¹⁷⁸ ŠÁROVCOVÁ 2011, 61.

¹⁷⁹ V pozdně gotických rukopisech je recipován přímý vliv grafiky Albrechta Dürera, kde Kristus drží v ruce hostii a kalich. U Puléře se však tento typ neobjevuje, i přestože jsou hudební rukopisy utrakvistické.

14, 17-24). V česky psaných chorálních knihách utrakvistické provenience je nejrozšířenějším typologickým námětem Sbíráni many.¹⁸⁰ Sbíráni many je chápáno jako odkaz k eucharistii, jelikož když hladoví Židé reptali na poušti Sin, seslal jim Hospodin manu k jejich obživě.

Oddíl *proprium de sanctis* obsahuje proměnné části mešních zpěvů, vztahujících se ke svátkům s pevným datem. V renesančních iluminovaných hudebních rukopisech je tento oddíl mnohem více zdoben, než v předchozích obdobích. Nacházíme zde větší počet iluminovaných incipitů ke svátkům světců (např. svátek sv. Ondřeje, Očišťování Panny Marie, prvomučedníka sv. Štěpána, sv. Šebestiána, Navštívení Panny Marie, Narození Jana Křtitele, apoštolů sv. Petra a Pavla, sv. Anny, Nanebevzetí Panny Marie).¹⁸¹ Z hlediska výběru iluminovaných incipitů charakterizuje oddíl *proprium de sanctis* větší variabilita. Ikonografie souvisí s hagiografickým zobrazováním světců.¹⁸² Výzdoba se také rozšířila o iluminace doprovázející incipity jednotlivých antifon, které uvozují vlastní officia.¹⁸³ Česky psané graduály mají rubrikovány kolem čtyřiceti svátků.¹⁸⁴

Prvním iluminovaným incipitem oddílu *proprium de sanctis* je introit ke svátku Narození Jana Křtitele (Mt 11,12-13). Většinou se objevují různé příběhy ze života Jana Křtitele, jako např. zvěstování Zachariášovi, Narození Jana Křtitele, kázání Jana Křtitele (to se objevuje např. v Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory, či stětí Jana Křtitele a Salome s jeho hlavou. Samostatná postava Jana Křtitele s knihou se objevuje u tohoto introitu ve Žlutickém a Čáslavském graduálu. Jan Křtitel je zde zobrazen ve velbloudí kožešině, ukazující pravou rukou na Beránka Božího, čímž dosvědčuje jeho mesiášství.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Sbíráni many se chápáno v typologickém paralelismu vůči eucharistii např. i v nástěnné malbě v ambitu Emauzského kláštera v Praze před rokem 1370. ROYT 2006, 157.

¹⁸¹ ŠÁROVCOVÁ 2010, 425.

¹⁸² ŠÁROVCOVÁ 2011, 67.

¹⁸³ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 447.

¹⁸⁴ Tyto svátky jsou zasvěceny Janu Křtiteli (Narození Jana Křtitele, Stětí Jana Křtitele), Panně Marii (Narození Panny Marie, Navštívení Panny Marie, Nanebevzetí Panny Marie), apoštolům (Ondřej, Jan Evangelista, Obrácení sv. Pavla, Matěj, Tomáš, Filip a Jakub, Petr a Pavel, Rozeslání apoštolů, Jakub, Bartoloměj, Šimon a Juda, Ondřej), českým zemským patronům (Vít, Václav, Vojtěch, Prokop, Ludmila), mučedníkům (Štěpán, Vavřinec, Jiří), Janu Husovi a českým mučedníkům, Proměnění Krista na hoře Tábor, Všem svatým, Andělům a Michaelovi archandělovi, sv. Martinovi, sv. Mikuláši, Marii Magdaleně, Anně a pannám (Kateřina, Voršila, Dorota, Markéta) a Posvěcení chrámu. Uvedený soupis však není závazný a proměňuje se. Uvedené svátky reprezentují selekci nejvíce vyskytujících se svátků. ŠÁROVCOVÁ 2011, 72.

¹⁸⁵ „Druhého dne Jan znovu stál se dvěma ze svých učedníků. Když uviděl Ježíše, jak prochází kolem, řekl: „Hle Beránek Boží!“ (J 1, 35-37)

Dalším slaveným svátkem je svátek sv. Petra a Pavla, který patří k těm méně iluminovaným officiím v oddílu proprium de sanctis. Zpravidla se v historizující iniciále zobrazují samostatné postavy světců sv. Petra a Pavla s jejich atributy, klíči a knihou. Takto se objevují u Fabiána Pulěře již v graduálu metropolitního chrámu sv. Víta, objednaného roku 1551.

Svátek Navštívení Panny Marie patří taktéž k méně iluminovaným svátkům oddílu propria de sanctis. Tento svátek připomíná navštívení též těhotné Alžběty Pannou Marií, která ji dle Lukášova evangelia (L, 1-28) pozdravila jako „matku svého Pána“, jež je požehnána nade všemi ženami.

Důležitá je ikonografie ke svátku svatého Jana Husa a českých mučedníků. I přesto, že v 17. století byly tyto iluminace hromadně ničeny, či vyřezávány z rukopisů, zachoval se poměrně velký počet zobrazení mistra Jana Husa.¹⁸⁶ I přes špatný stav této iluminace je znatelné, že Jan Hus je zde akcentován jako svatý. Jan Hus byl především prvomučedníkem české církve. Podstatné však je, že není zobrazován jako přímluvce na nebesích, nýbrž jako zakladatel učení, duchovní vůdce a mučedník.¹⁸⁷ Jan Hus s kacířskou čepicí na hlavě a oblečený v bílém hábitu, je přivázan k hořící hranici a doprovodný kompars pacholků je odsunut do vedlejší bordury. Jeho pohled je upřený vzhůru k nebesům, kde se zjevuje v oblačném oparu Kristus Trpitel, ukazující na rukou své rány. Motiv Krista Trpitele na iluminacích s upálením Mistra Jana Husa je ojedinělý a jediná analogie, k tomu existující je zlomek tzv. Kaňkovského graduálu, zhotoveného taktéž Fabiánem Pulěrem. Nacházíme zde tedy jinou formu Husova mučednictví, než je tomu např. v Litoměřickém graduálu. Martina Šárovcová se ve svých pracích domnívá, že právě zlomek Kaňkovského graduálu je nejreprezentativnějším zobrazením upálení Mistra Jana Husa. Taktéž v Teplickém graduálu se toto zobrazení nachází, ale v trochu jiné formě.

¹⁸⁶ Zajímavých příkladem je Upálení mistra Jana Husa ve Žlutickém graduálu Fabiána Pulěře, která byla právě v souvislosti s rekatolizací diagonálně proříznuta a jeho postava byla schválně znečitelněna setřením svrchní barevné modelace. ŠÁROVCOVÁ 2011, 75.

¹⁸⁷ Zpráva o upálení Jana Husa v Kostnici vyvolala silnou odezvu v Praze, která se vystupňovala rok nato, kdy byl upálen další mučedník, mistr Jeroným Pražský. Úcta k oběma mužům se rychle šířila i na Moravě, o čemž svědčí žaloby olomoucké kapituly koncilu u krále Zikmunda. Čeští kacíři prý nejen uctívají Husa a Jeronýma při kázáních a bohoslužbách jako svaté, ale v božích chrámech je dokonce malují jako blahoslavené. ŠMAHEL 2011, 133. – BARTLOVÁ 2002, 10-11.

Mistr Jan Hus má na skloněné hlavě kacířskou čepici a bílou košili¹⁸⁸, jeden pacholek rozdmýchává plameny a druhý prohrabuje dřevo. Všem je přítomen muž na bílém koni a další postavy.¹⁸⁹ Dají se najít i ikonograficky redukované kompozice, např. v Graduálu Jakuba Sklenáře, se nachází figura Mistra Jana Husa, ale bez doprovodného komparzu.¹⁹⁰

Iluminované incipity ke svátku Marie Magdaleny mají poměrně bohatou ikonografií. Marie Magdalena bývá zobrazována samostatně v dobovém oblečení a s mastí v ruce v těle historizující iniciály či Marie Magdalena jako kající se hříšnice otírající svými vlasy Kristovy nohy na večeři v domě farizea Šimona. V Příbramském graduálu se jako v jediném objevuje Nanebevzetí Marie Magdaleny, které je popsáno ve Zlaté legendě, kde nahá Marie Magdalena s pokorou stoupá na nebesa.¹⁹¹

Ustálená ikonografie k officiu ke svátku Proměnění Páně v chorálních renesančních rukopisech představuje Proměnění Krista na hoře Tábor (Mt 26,36-40). Objevují se dvě ikonografické varianty. Kristus stojí na kopci obklopený světelným oparem nebo se vznáší nad horou, zatímco si apoštolové zakrývají rukama obličej. Po stranách Krista se zjevují starozákonní proroci Eliáš a Mojžíš. V souvislosti s tím bývá incipit officia rozšířen o příběhy ze života Mojžíše. Nicméně žádný z rukopisů, připsaných Fabiánu Puléřovi a jeho dílně, neobsahuje iluminaci Proměnění na hoře Tábor v historizující iniciále.

K pravidelně iluminovaným incipitem je introitus ke svátku Nanebevzetí Panny Marie, přičemž se v historizující iniciále pravidelně objevuje námět Nanebevzetí Panny Marie se sepjatýma rukama a stoupající k obloze za pomoci andělů, např. v Křížovnickém graduálu. V Teplickém graduálu je tento námět rozveden v borduře, kde okolo prázdného lůžka stojí apoštolové, vzhlížející k Panně Marii v růžovém oblačném oparu.¹⁹²

¹⁸⁸ Přítom neznáme skutečnou podobu Jana Husa. Ve většině případů je zobrazován jako štíhlý muž s bradkou a polodlouhými vlasy. Toto moderní pojetí Husovy podoby pochází z počátku 16. století a to z Liber Chronicarum, vytištěné poprvé v roce 1493. Zde se objevuje Jan Hus poprvé jako vousatý. Více k tématu zobrazování Jana Husa ve výtvarné tradici 15. – 17. století BARTLOVÁ 2002, 7-12.

¹⁸⁹ Další zajímavý typ zobrazení upálení Mistra Jana Husa zvolil iluminátor Malostranského graduálu. Do kazetového rámu je vloženo mučednické stětí Jana Křtitele a pod erbem vyrůstají z lodyhy medailony s portréty Jana Wickleffa, Jana Husa a Martina Luthera.

¹⁹⁰ Více k ikonografii zobrazování Mistra Jana Husa ŠÁROVCOVÁ 2010 – ŠÁROVCOVÁ 2011 – ROYT 2001 – KRÁSA 1990 – KRÁSA 1984. Celkově k utrakvistické ikonografii ROYT 2002, 193-205 – BARTLOVÁ 2013, 119-127 – BARTLOVÁ 2015, 325-340.

¹⁹¹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 91.

¹⁹² ŽIŽKOVÁ 2015, 67.

Officium ke svátku sv. Václava¹⁹³ patří spolu se svátkem sv. Víta k ojediněle iluminovaným. Tradičně je sv. Václav zobrazován ve zbroji, s knížecí korunou na hlavě, opírající se o štít s vyobrazením svatováclavské orlice a praporcem v ruce se stejnou orlicí. Takto je vyobrazen na celostranné iluminaci v Lounském graduálu, kde se pod ním nachází ještě cechovní znak koželuhů. Stejně je vyobrazen i v Teplickém graduálu pod kolumnou u svátku Vzkříšení Krista.

Bohatě je také iluminován incipit ke svátku sv. Archanděla Michaela, kde se zpravidla v historizující iniciále objevuje Archanděl Michael s taseným mečem, jako vítěz nad ďáblem v podobě draka (Zj 12, 7-9). Boj s ďáblem je dále rozveden v borduře, v jejíž části se odehrává boj dalších andělů s ďábly.¹⁹⁴ Tento motiv je často propojován s námětem ženy oděné sluncem a ohrožované drakem (Královehradecký graduál). Nicméně u rukopisů Fabiána Puléře nacházíme ženu oděnou sluncem pouze v latinském graduálu metropolitního chrámu sv. Víta a to u svátku Korunování Panny Marie. Žena oděná sluncem je tradičně identifikována s Pannou Marií. Je zobrazována s křídly, korunou dvanácti hvězd na hlavě a pod nohama se srpečkem měsíce. Ohrožuje ji sedmihlavý drak, Satan s deseti rohy a korunami (Zj 12,1-18).¹⁹⁵

Officium ke svátku sv. Šimona a Judy nebývá tradičně iluminováno. Malířskou výzdobu nacházíme pouze ve Žlutickém graduálu¹⁹⁶, kde jsou v těle historizující iniciály zobrazení sv. Šimon a Juda s tradičními atributy. Šimon s pilou a Juda Tadeáš s knihou a nohou na kameni.¹⁹⁷

Dalším iluminovaným incipitem je introitus ke svátku Všech svatých, jehož ikonografie reprezentuje eschatologický závěr lidských dějin. V Lounském graduálu se nachází v historizující iniciále zobrazení Beránka Božího s vítěznou korouhví a obklopeného zástupy vyvolených. Tato ikonografie odkazuje ke knize Zjevení (Zj 7, 9-10), kde se píše o nespočetném zástupu všech národů a pokolení, lidí i jazyků, jak stojí před Beránkem,

¹⁹³ Již postoje prvotních husitů se na různých stranách dosti lišily, značná část husitů dále chovala úctu ke sv. Václavu a dalším zemským patronům. Více k tématu sv. kultu ŠMAHEL 2011.

¹⁹⁴ V nebi nastal boj: Michael a jeho andělé bojovali s drakem. A drak bojoval, i jeho andělé, ale nic nezmohli. Na nebi už se pro ně nenašlo místo a ten veliký drak – ten dávný had, zvaný ďábel a satan, který svádí celý svět – byl svržen. Byl svržen na zem a jeho andělé byli svrženi s ním. (Zj 12, 7-9)

¹⁹⁵ Kromě s Pannou Marií je tato apokalyptická žena oděná sluncem ztotožňována také s církví. ROYT 2006, 37.

¹⁹⁶ ŠÁROVCOVÁ 2011, 93.

¹⁹⁷ RULÍŠEK 2006, nepag.

oblečení do bílých rouch. V Malostranském graduálu dokresluje tuto scénu vyobrazení českých zemských patronů pod kolumnou.¹⁹⁸

Zajímavou ikonografií a pravidelnou výzdobu má officium ke slavnosti Posvěcení chrámu¹⁹⁹, které připomíná výročí vysvěcení Lateránské baziliky v Římě. V těle historizující iniciály bývá pravidelně již od pozdně gotických rukopisů zobrazován námět Posvěcení chrámu (Žlutický graduál, Čáslavský graduál) nebo starozákonní námět Jákobova snu (Klatovský graduál, Žlutický graduál, Lounský graduál), protože Jákob nazval místo, kde se mu zjevil Hospodin domem Božím. Vyobrazení posvěcení chrámu navazuje na již ustálenou středověkou ikonografií, představující chrám s vysunutým praporcem z věže²⁰⁰. Martina Šárovcová se domnívá, že se mnozí badatelé snaží podložit podobou kostela jeho provenienci, i přesto, že je na první pohled viditelná podobnost a malá pravděpodobnost tohoto faktu.²⁰¹ Zajímavostí však je obraz chrámu v historizující iniciále u tohoto svátku ve Žlutickém graduálu, kde je chrám vyobrazen bez praporce, v poměrně slohové podobě. V bordurové výzdobě se často objevují náměty, skoro až genrové výjevy, související se slavností Posvěcení a s tradicemi, drženými v rámci těchto oslav. V českém prostředí jsou to především kuželkáři, objevující se hojně právě v 16. století.²⁰² Například v Teplickém i v Čáslavském graduálu sledujeme při hře v kuželky několik hráčů. Dalšími motivy jsou nejrůznější postavy přicházejících a rozmlouvajících venkovanů, tančících párů²⁰³ či sedláků v křížku²⁰⁴, jak je tomu např. ve Žlutickém

¹⁹⁸ Ve středu kompozice stojí sv. Václav v brnění a s knížecí čapkou, s praporcem a štítem se svatováclavskou orlicí. Po jeho pravici stojí sv. Vít s palmovou ratolestí a říšským jablkem v ruce. Další postavou je sv. Vojtěch jako bezvousý biskup s berlou v ruce a mitrou na hlavě. Toto vyobrazení je jediné v excerpovaných česky psaných graduálech utrakvistické proveniencí. ŠÁROVCOVÁ 2011, 94.

¹⁹⁹ Nejstarší svědectví o této slavnosti je zachováno z 10. století v životě sv. Václava, kdy Boleslav pozval Václava, aby k němu přišel na posvěcení chrámu. Další zmínka je poté ze 14. století. Různé rady mravokárců, kteří protestovali proti tomuto svátku, jsou i z pozdější doby. K tomuto tématu více ZÍBRT 1889, 164-177.

²⁰⁰ Příčiny tohoto zvyku vykládá roku 1642 Hofman v „Zrcadle náboženském“ na památku slavnosti posvěcení chrámu. Jelikož prý každý šenkýř vyvěšuje věník z domu, obec také vystavuje svůj praporem při jarmarku, tak i na chrám chtěli vystavit korouhev, aby připomněli lidem, že mají jít nejprve do kostela a poté se bavit s přáteli. ZÍBRT 1889, 167.

²⁰¹ Josef Krása se např. domnívá, že: v úvodu zpěvů na svátek vysvěcení kostela ve Smíškovském graduálu je jednoznačně zobrazen hornický kostel sv. Trojice za Kutnou Horou. KRÁSA 1984, 420.

²⁰² Tématu významu kuželkářů se věnuje blíže Viktor Kubík, který však vykládá kuželkáře jako antitezi vůči slavení náboženského svátku či jako moralistně kritický obsahový kontext. Jako příklad dává již Antifonář z Bíliny ze 70. let 14. století. Samotná hra vznikla patrně v Itálii, odkud se šířila do dalších zemí. Oblibu této hry v Čechách máme doloženou zákazy i pokutami z měšťanského prostředí ve 14. století. Kuželkáři mohou v rukopisech 16. století znamenat dobovou praxi odvozenou od novověké každodennosti. KUBÍK 2004, 305-319.

²⁰³ STAVĚLOVÁ 2008, 81-99.

²⁰⁴ ZÍBRT 1889, 172: „Sedláci měli obilí sklizeno a na podzim práce nebylo. Chodili tedy z vesnice do vesnice, zpili se a potom seprali; ba nepřestali na četných posvěceních hlavních, svěřili vždy tzv. mladé posvěcení.“

graduálu. V Čáslavském graduálu jsou zobrazeni venkované přicházející s pochutinami, patřícími k této slavnosti, a to s jitrnicemi.²⁰⁵ V Čáslavském graduálu se objevuje také v borduře opice s nádobou (pravděpodobně se jedná o lis na víno). Posvícení se slavilo v Čechách hlučně a rozpustile vesele. Většina vesničanů se prý spíše věnovala světským radovánkám než modlení. Nedbali prý příliš svátku jako takového, ale šli raději do hospody, kde jim hráli hudci a pištci. Díky těmto zvyklostem se jeví výzdoba tohoto svátku velice zajímavou.

Officium ke svátku sv. Kateřiny Alexandrijské se objevuje pouze v Královehradeckém graduálu, a to proto, že objednavatelkou byla Kateřina Altmanová z Radostic. Tato objednavatelka je zde zobrazena jako Kateřina Alexandrijská s kolem a mečem, čtoucí z knihy.²⁰⁶ Taktéž pro incipit officia ke svátku sv. Štěpána identifikujeme jediný obrazový doprovod a to v Malostranském graduálu, kde je vedle ornamentální výzdoby zobrazen pod kolumnou námět ukamenování prvomučedníka sv. Štěpána. Předlohou byl grafický list Virgila Solise z cyklu biblických ilustrací se shodným námětem.

Častěji je iluminován incipit officia ke svátku Obrácení sv. Pavla. Námětem výzdoby tohoto svátku je obrácení sv. Pavla na víru při cestě do Damašku. Příkladem tohoto je monumentální iluminace v Malostranském graduálu, kde je apoštol Pavel zobrazen ve zbroji, padající na zem a oslněn září bělouše, před kterým si chrání tvář. Žehnajícím Bůh Otec se zjevuje v oblaku s proudícími světelnými paprsky ke sv. Pavlovi.²⁰⁷

Tradičně nacházíme u incipitu k officiu ke svátku Očišťování Panny Marie výjev s očištěním Panny Marie (Obětování Krista, Uvedení Krista do chrámu) (L 1,22-44), která přišla s Kristem a Josefem do chrámu, aby zde dle židovských předpisů vykonala oběť. Dle těchto předpisů patřilo vše prvorozené, a tedy i dítě, Hospodinu. Děti však mohly být vykoupeny pěti šekely. Tento obyčej dodržely i rodiče Krista Marie s Josefem. Marie dle *Meditationes vitae Christi*²⁰⁸ pokleká před oltářem a sv. Josef přináší darem dvě holoubata.

²⁰⁵ V graduálu Sixta z Ottersdorfu jsou zobrazeny vznášející se česnek, houstičky, sele na rožni, kuře s hadem na rožni, kulatá vánočka, makovka jablko. ŠÁROVCOVÁ 2011, 96.

²⁰⁶ Ibidem, 96.

²⁰⁷ Obrácení sv. Pavla je zobrazováno již od raného středověku, např. v miniatuře v Lekcionáři Arnolda Míšeňského, kol. roku 1290, avšak pro svou dramatickosti je oblíbené zejména v renesančním a barokním malířství. ROYT 2006, 225.

²⁰⁸ *Meditationes vitae Christi* je text napsaný kolem poloviny 14. století (1336-1364) Pseudo-Bonaventurou. Tento text byl jedním z nejlivnějších devočních textů středověku. Tomuto tématu se věnuje americká

Dalším oddílem je oddíl *ordinarium missae*, který zpěvy společné při všech mších (Kyrie a Gloria, Sanctus a Agnus Dei). *Ordinarium missae* charakterizuje poměrně ustálená ikonografie.

Po polovině 16. století se objevuje nová ikonografická varianta malířské výzdoby zpěvu Kyrie, a to nezvyklé vyobrazení Davida klečícího před Kristem trpítelem.²⁰⁹ K nejstarším dokladům této ikonografie je výzdoba Kyrie ve Žlutickém a Čáslavském graduálu, které jsou dílem Fabiána Puléře.²¹⁰ Ikonografie částečně navazuje na starší variantu krále Davida modlícího se k Hospodinu při incipitu adventního officia Ad te levavi. Král David klečí pokorně před Kristem trpítelem, vedle sebe má položenou citaru, žezlo a korunu. Kristus trpítel se zjevuje v oblačném oparu a ukazuje své rány Davidovi. Někdy je zobrazován s kalichem v ruce, do kterého prýští krev, v návaznosti na přijímání pod obojím. Tak je tomu např. v Čáslavském i Teplickém graduálu. V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory stéká krev přímo na krále Davida.²¹¹ Pod kolumnou se objevuje po polovině 16. století nový námět a to Mojžíšova bitva s Amalechitskými. Autorem tohoto konceptu je pravděpodobně Fabián Pulěr.²¹²

Druhý iluminovaný incipit oddílu *ordinarium missae Sanctus* navazuje v renesančních iluminovaných rukopisech také na pozdně gotické schéma. V pozdně gotických chorálních knihách nacházíme v historizující iniciále Krista pantokratora na trůnu s vladařskými insigniemi. Tento incipit reprezentuje oslavu Boží moudrosti a svatosti. Bůh (Kristus) bývá obklopen symboly čtyř apoštolů či postavami andělů. V renesančních iluminovaných hudebních rukopisech nacházíme ikonografickou paralelu, ovlivněnou grafickým listem Albrechta Dürera. Námětem je Klanění čtyřadvaceti starců apokalyptického Bohu, kde uprostřed scény sedí Bůh obklopený symboly čtyř evangelistů a na klíně má apokalyptického sedmirohého Beránka s knihou se sedmi pečetěmi. Sv. Jan klečí a modlí se v popředí výjevu, stejně jako na grafickém listu Albrechta Dürera z roku

badatelka Sarah McNamer ve svém článku *The Origins of the Meditationes vitae Christi*, in: *Speculum*, vol. 84, no. 4.

²⁰⁹ V pozdně gotických hudebních rukopisech je pravidelně u tohoto zpěvu zobrazován samotný Kristus Trpítel. Tak je tomu např. v Antifonáři brněnských kartuziánů (Vídeň, Rakouská národní knihovna, cod. 1775). KRÁSA 1984, 411.

²¹⁰ K tomu více viz. kap. 6.2.

²¹¹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 103.

²¹² Viz. pozn. 169.

1496. Tento ikonografický námět se stane závazným pro renesanční iluminované hudební rukopisy u Sanctus.²¹³ Toto vyobrazení je i ve Žlutickém graduálu či na vyřiznuté iniciále ze Sbírkky grafiky a kresby NG v Praze.

Ikonografie zpěvů Patrem²¹⁴, které vyjadřují formulace vyjadřující víru a vycházející z vyznání apoštolské víry, jsou základním pilířem každé křesťanské obce. Tento text následoval v ordinariu missae po evangeliu nebo po kázání o všech nedělích a všech svátcích. Credo (jak je někdy Patrem uváděno)²¹⁵ je založeno na víře v trojjediného Boha, na základě Otce, Syna a Ducha svatého a akcentuje soupodstatnost Otce a Syna. Podstatou vyznání víry je tajemství Svaté Trojice. V západoevropském umění existují dva ikonografické typy výzdoby Creda. První varianta představuje dvanáct apoštolů, u každého z nich se nachází nápisová páska s jednou částí Creda, a tudíž je každý apoštol nositelem té jedné části. Druhou variantou je zobrazení dvanácti biblických událostí souvisejících s částmi Creda. Tyto události byly od 12. století rozšiřovány dle typologického paralelismu o starozákonní témata.²¹⁶ V pozdně gotických rukopisech nebyla tato strana se zpěvy Patrem téměř vůbec iluminována, výzdoba se zakládala především na ornamentální výzdobě. Nicméně od druhé poloviny 16. století se objevuje v chorálních knihách české renesance výzdoba iniciály, ve které je zobrazován Bůh Otec při Stvoření světa. Tato figurální kompozice se poprvé objevuje ve Žlutickém graduálu, iluminovaném Fabiánem Pulěrem. Bohužel bylo toto folium vyřiznuto.²¹⁷ Zachyceno bývalo především stvoření pozemské a vodní fauny či stvoření Adama a Evi. Ojediněným je poté zobrazení 1. nikajského koncilu, který byl určujícím pro závaznost a znění vyznání víry.²¹⁸

Ikonografie části *sekvencionáře* utrakvistických renesančních hudebních rukopisů české provenience obsahuje především výzdobu prvního vánočního incipitu. K vánoční sekvenci se v pozdně gotických graduálech vztahuje velký počet námětů představujících Krista pantokratora, Krista sestupujícího do předpekli (Mt 27,52-53) (dle grafické předlohy Albrechta Dürera) s Davidem vítězícím nad Goliášem a Samsonem bojujícím se lvem, jako

²¹³ ŠÁROVCOVÁ 2011, 107.

²¹⁴ Text sloužil zprvu při křtu a v 6. století byl uveden ve východokřesťanské liturgii i do mše. Kolem roku 800 nacházíme zpěvy Patrem ve franckém prostředí a do římské mše proniká Patrem až počátkem 11. století.

²¹⁵ Slovo „credo“ znamená v latinském jazyce „věřím“, je prvním slovem vyznání víry.

²¹⁶ Nové trojčlenné dělení a ikonografii přinesl Lutherův katechismus v 16. století: ke každým třem větám, které tvořily jeden článek, byl přiřazen jeden obraz. ŠÁROVCOVÁ 2011, 109.

²¹⁷ ŠÁROVCOVÁ 2011, 109.

²¹⁸ Vyobrazení nikajského koncilu se však objevuje až v 70. letech 16. století v Mladoboleslavském rorátníku (1572) a v Graduálu novoměstských řezníků (1574). ŠÁROVCOVÁ 2011, 110.

typologické předobrazy. Úvodním incipitem sekvencionáře renesančních iluminovaných rukopisů je adventní sekvence *Pan Buh wssemohcy z welike milosti poslal posla sweho*, která je pravidelně doprovázena zobrazením Zvěstování Panně Marii. Tak je tomu také v Teplickém či Křížovnickém graduálu. V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory je Zvěstování Panně Marii doplněno pod kolumnou inkarnací Krista na hoře Tábor.

Další iluminovanou sekvencí je sekvence *Gyž nyní wssichni spolu děkugme pánu bohu* k Božimu hodu vánočnímu, kde se pravidelně objevuje námět Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem. Toto téma použil poprvé ve svých rukopisech (Čáslavský graduál, Žlutický graduál, Teplický graduál, Lounský graduál) Fabián Pulěř.²¹⁹ Později se stává motiv běžným a přechází do tradiční výzdoby pozdějších graduálů (Rybářovský graduál).²²⁰

Třetím iluminovaným incipitem sekvenciáře je incipit velikonoční sekvence „*Dyž welikonocžnj chwalu krzesťané*“, kde se nejčastěji objevuje vyobrazení Krista sestupujícího do předpekli, jako je tomu například v Čáslavském graduálu. V Teplickém graduálu je zobrazena událost *Noli me tangere* (J 20,11-17), ve které potkává zmrtvýchvstalý Kristus jako zahradník Máří Magdalenu. Také bývají tyto scény nahrazeny pouze zobrazením Beránka Božího s korouhví vzkříšení, jelikož je Kristus identifikován jako velikonoční beránek, který snímá hříchy světa.

Dalším oddílem je oddíl *commune sanctorum* obsahující zpěvy pro den svátků apoštolů, mučedníků, biskupů, opatů, vyznavačů a panen, což znamená, že zpěvy jsou stejné všem představitelům určitého typu světce.²²¹ Ikonografie se vyhranila představující jednotlivého konkrétního zástupce každého typu nebo dvojice představitelů tohoto typu. Výjimečně jsou představení ikonografickou zkratkou zástupci určitého typu (apoštolové: sedm apoštolů bez konkrétních atributů v Lounském graduálu Pavla Mělnického). Pro iluminovaný incipit *commune virginibus* se ustálilo vedle vyobrazení jednotlivé světice podobenství deset moudrých a pošetilých panen (Mt 25,1-3).²²²

6.2 Inovace ikonografie hudebních rukopisů Fabiánem Pulěřem

²¹⁹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 118.

²²⁰ Více o tématu Ježíška vítězího nad hříchem a smrtí v části o inovaci ikonografie Fabiánem Pulěřem.

²²¹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 120.

²²² KRATOCHVÍLOVÁ 2005b, 460.

V předchozí kapitole jsem naznačila některé ikonografické inovace Fabiána Puléře, které proběhly v hudebních rukopisech české provenience. Právě díky těmto inovacím můžeme dnes s jistotou říci, že knižní malba není jen pokračujícím středověkým anachronismem, ale především nadále se rozvíjejícím a rozšiřujícím uměleckým tématem. Některé Pulěřovy inovace se dokonce později staly závazným motivem pro výzdobu těchto určitých svátků (např. Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem). Jedná se o námět klečícího krále Davida před Kristem Trpitem u zpěvu Kyrie, taktéž u Kyrie pod kolumnou zobrazení Mojžíšovy bitvy s Amalechitskými a sekvence k Božímu hodu vánočnímu s Ježíškem jako vítězem nad smrtí a hříchem. Další rozšíření se nachází již v latinském graduálu metropolitního chrámu sv. Víta, kde vyobrazil Pulěř pod kolumnou u svátku Zmrtvýchvstání Krista starozákonní výjev Přejít Izraelitů přes Rudé moře a u svátku Seslání Ducha svatého novozákonní výjev Filipa křtícího služebníka etiopské královny.

Vyobrazení modlícího se krále Davida před Kristem Trpitem navazuje ikonograficky na incipit v pozdně gotických rukopisech ke zpěvu *Ad te levavi*, kde se objevuje klečící král David před Bohem Otcem, zjevujícím se, stejně jako Kristus, v oblačném oparu. Postava Davida je klíčová pro dějiny spásy, jelikož byl vyvolen samotným Bohem, bylo mu dáno zaslíbení, které naplní jeho dědic – Kristus vítězstvím nad smrtí a hříchem. Král David je zobrazen s korunou na hlavě, klečící před oparem, ze kterého vystupuje polopostava Krista Trpítele (Žlutický graduál) či celá postava Krista Trpítele (Lounský graduál). David má na zemi odloženou svou citaru.²²³ Někdy je celé poselství akcentováno kalichem v Kristově ruce. Do tohoto kalichu poté stříká či stéká Kristova krev s odkazem na eucharistii. Tak je tomu v Čáslavském a Teplickém graduálu. Ve Žlutickém graduálu se v oblaku objevuje Kristus Trpitel v polopostavě se zvednutýma rukama bez kalicha, v Lounském graduálu Kristus Trpitel v celé postavě, v Lounském graduálu místo kalicha dokonce prýští krev přímo na hlavu krále Davida. Ikonografickým mezičlánkem je latinský graduál metropolitního chrámu sv. Víta, kde Fabián Pulěř zobrazil u zpěvu *Ad te levavi* klečícího Davida, kterému se zjevuje starozákonní Hospodin.²²⁴

²²³ Podle 1. knihy Samuelovy (1 Sam 16, 18-22) hrál David králi Saulovi na citaru, a tomu se díky jeho hře dělalo lépe od zlých duchů. Tak se dostal David do služby ke králi Saulovi.

²²⁴ O možných vlivech českých dřevorezů více viz. kap. 4 Vlivy a podněty v tvorbě Fabiána Puléře.

Poprvé se objevuje nový námět Mojžíšovy bitvy s Amalechitskými pod kolumnou při incipitu českých zpěvů Kyrie ve Žlutickém graduálu.²²⁵ Podle knihy Exodus (17, 8-16) přitáhl Amalek do Refidimu a tam bojoval s Izraelci. Mojžíš řekl Jozuovi, aby vytáhl s vojskem proti Amalekovi, zatímco on sám s Áronem a Hurem vystoupili na vrchol pahorku. Dokud držel Mojžíš ruku (Boží hůl) nahoře, vítězili Izraelité, jakmile však ruku spustil dolů, vítězili Amalechitští. Áron a Hur podpírali Mojžíšovi ruce až do západu slunce, kdy byli Amalechitští poraženi. Mojžíš je tedy na iluminaci vyličen, jak klečí na pahorku a ruce mu z obou stran podpírají Áron a Hur. Pod skalnatým výběžkem se v plné síle odehrává zatím nerozhodnutá bitva, která působí jako nepřehledná spleť mužů a koní. Mojžíšova bitva s Amalechitskými, a jeho vítězství nad nimi je předobrazem Kristova vítězství nad smrtí a hříchem.²²⁶ Tento námět se poté objevuje i v Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory jako reakce na soudobou bitvu křesťanů s Turky. Amalechitští jsou zobrazeni v tureckých červených oděvech a turbanech. Jeden z nich drží červený praporec s půlměsícem. Toto vše poukazuje na soudobé naléhavé boje křesťanů s tureckou expanzí do Evropy.²²⁷ Kompozice použitá Fabiánem Puléřem v tomto námětu pochází z dřevorezu vydaného roku 1541 ve Witemberku. Zde však nebylo účelem ukázat dobový boj s Turky, nicméně poukázat na souvislost s polemickým zápasem protestantů proti katolíkům. Vojsko Amalechitských třímá v rukách praporce se dvěma překříženými kříži, odkazujícími na katolíky a vojsko Izraelitů nese praporec s křížem.²²⁸

V graduálu metropolitního chrámu sv. Víta nacházíme pod kolumnou při svátku Zmrtvýchvstání Krista starozákonní námět Přechod Izraelitů přes Rudé moře (Ex 14,1-31). Izraelité vycházejí z rozevřeného moře, zatímco Mojžíš stojí na pahorku a kyne svou holí k moři, kde se topí faraonovi vojáci. Izraelité jsou oblečeni v dobovém oděvu a v rukách mají hole, palcáty či palice. Faraonovi vojáci však nejsou rozeznatelní, jako např. v Malostranském graduálu, kde je jasná souvislost s Tureckou expanzí do Evropy.²²⁹

²²⁵ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 447.

²²⁶ ŠÁROVCOVÁ 2011, 104.

²²⁷ K tématu zobrazování a ikonografie Turků více RATAJ 2002: Turecký stát byl založen na expanzi, a proto systematická expanze Turků započala zároveň s jeho vznikem. Obecné povědomí o ikonografickém zobrazení Turků v českých zemích na přelomu pozdního středověku a novověku bylo mlhavé. Mnohem větší úlohu je nutno připsat fantazii.

²²⁸ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 448.

²²⁹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 106.

Dalším námětem, kterým rozšířil Fabián Pulch ikonografii zmiňovaných hudebních rukopisů je u sekvence k Božímu hodů vánočnímu v historizující iniciále námět Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem. V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory je Ježíšek oblečen do purpurového roucha, v ruce drží vítěznou korouhev, kterou zabodává do hlavy draka, jakožto symbolu hříchu a zároveň šlape nohou na kostru, symbol smrti. Ve Žlutickém graduálu je Ježíšek zobrazen nahý, stojící na drakovi a bodající ho korouhví do hlavy. Tento motiv pochází původně z grafické předlohy s alegorickým námětem Zákona a Milosti, kde je při pravé straně zobrazen zmrvýchvstalý Kristus šlapající na draka a skelet jako triumfální výraz jeho vítězství nad hříchem a smrtí. Autorem dřevořezu byl Lucas Cranach st. a v Čechách se námět Zákona a Milost často objevoval jako součást tisků vydávaných v druhé polovině 16. století, jako např. v Melantrichově Bibli či v Bibli Bartoloměje Netolického.²³⁰ Význam tohoto námětu souvisí s liturgickým kontextem iluminace na vykupitelský příchod Spasitele, jehož výroční památka, Narození Krista v Betlémě, se slaví jako triumf nad dědičným hříchem a smrtí.

U svátku Seslání Ducha svatého (Sk 2,1-13) se objevuje již v graduálu metropolitního chrámu sv. Víta novozákonní námět Filipa křtícího služebníka etiopské královny – kandaky (slovo označující její hodnost). Tento námět se s menšími obměnami objevuje také ve Žlutickém graduálu a v Lounském graduálu. Ikonografie se odvolává ke Skutkům apoštolským (Sk 8, 26-40), kde se píše o zjevení anděla Filipovi, kterému je přikázáno vydat se na cestu, a při své cestě do Jeruzaléma potkal správce pokladu etiopské královny. Ten si na svém voze četl pasáže z proroka Izaiáše, a když Filip doběhl kočár, chtěl vědět, zda rozumí tomu, co čte. Služebník poté vyzval Filipa, aby mu biblická slova vyložil a nechal se od něj pokřtít. Zobrazení Filipa křtícího služebníka etiopské královny se rozšiřovalo především mezi 30 - 40. lety 16. století v Nizozemí a jako ilustrace k novozákonnímu cyklu Skutků apoštolských byl opakovaně použit dřevořezový štoček různých variant Nového Zákona, vytištěného v Antverpách a v Bruselu. V českém prostředí je tento námět především recepcí ikonografie proudící ze Saska, ale nalezneme jej také mezi štočky Jiřího Melantricha z Aventýna.²³¹ V souvislosti se svátkem Seslání Ducha svatého se zobrazuje především proto, že se jedná o slavnost očištění duše a také o apoštolské šíření Božího slova skrze darované jazyky.

²³⁰ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 454-456.

²³¹ ŠÁROVCOVÁ 2011, 52.

6.3 Bordurová výzdoba iluminovaných rukopisů Fabiána Puléře

Již za přelomu 15. a 16. století kulminují protikladné tendence italské renesance a záalpské pozdní gotiky. Kontrastní pojmy se stírají a ve střední Evropě lze tuto dobu lépe označovat obdobím pozdní gotiky a počínající renesance. Přestože v Záalpi jsou rysy renesance naplňovány jinými hodnotami, je zde stejný zájem o zachycení reality i různorodá zobrazení antikizujících témat. Z hlediska výzdoby iluminovaných rukopisů není tento pohyb zcela protikladný.²³² V první čtvrtině 16. století sílí úsilí interakce záalpských modelů s renesančními italskými.

V iluminovaných rukopisech vyšlých z dílny Fabiána Puléře se objevuje bordurová výzdoba založená především na typologickém paralelismu. V rámci pod kolumnou či po stranách jsou zobrazeny scény ze Starého zákona, které zpravidla vysvětlují novozákonní náměty. Další okrajové bordury obsahují různorodé typy výzdoby: od bohaté rostlinné ornamentiky zahrnující fantastické či určitelné druhy rostlin po různé typy laločnatého akantu,²³³ kroucené lodyhy, člunkovité listy,²³⁴ arabesky a kandelábry. Kandelábry jsou tvořeny zpravidla karyatidami, maskarony a kartušemi. Motiv kandelábru skládá Fabián Pulěř tak, že na dolní část umístí postavu pojatou jako karyatidu, která drží na ramenou žerď s polopalmetami, festony nebo závoji v intervalech s maskarony.²³⁵ Do těchto rostlinných bordur bývají vložena zvířata, cechovní či osobní znamení a ojedinelé i andělé.

Pokud jde o zvířata v bordurové výzdobě, využívá Fabián Pulěř především různých druhů ptáků, sov, opic hrajících na hudební nástroje či držících lis vinný (?) i fantastických zvířat.²³⁶ Jedná se především o návaznost a dozvuk středověkých drolerií, i tak je zde

²³² KUBÍK 2013, 33.

²³³ Především používá typ protáhlých palmet s prostorově přetáčenými okraji, polopalmetry laločnatých akantů, kombinace laločnatých a zaostřených listů a kadeřavé akanty italského typu. Dle tabulky Viktora Kubíka ve studii KUBÍK 2008, 553-559.

²³⁴ V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory se setkáváme motivem okvětního lístku skládaného z přetáčených člunkovitých listů, které patří k nejtradičnějšímu repertoáru středověké knižní malby. KUBÍK 2008, 447.

²³⁵ SOUČKOVÁ 2010, 70.

²³⁶ O vzniku a možném smyslu droleriových námětů ve středověku pojednává ve své studii Michael Camille. Nezaměřuje se však na jednotlivé vytržené motivy v droleriích, ale zařazuje je do širšího kulturního kontextu a celkového kontextu strany. CAMILLE 1992.

rozpoznatelná hravost autora.²³⁷ V Lounském graduálu na f. 111r se pod kolumnou nachází nepatrný výjev ukrytý v akantu muž s lukem naměřeným na okřídlené prase. Na f. 168v jsou v arabeskách zakomponovány gryfové, okřídlení lvi, páv či jednorožec a další neidentifikovatelná fantaskní zvířata. U antifon O sv. Trojici v Čáslavském graduále na f. 190v je na levé straně od ornamentální iniciály zobrazen ptáček s pavoukem v pavučině. V borduře tvořené z akantových rozvilin najdeme ve Žlutickém graduálu na f. 180r vyobrazení medvěda hrajícího na dudy mezi včelami, které vylétají z úlu. Nicméně tato droleriová zvířátka se objevují již v gotických rukopisech.²³⁸ Domnívám se však, že inspirací pro Fabiána Puléře byla bordurová výzdoba Litoměřického graduálu, kde se také nachází nepřehledné množství ptáků, sov a opic vpletených do akantových rozvilin.

Zároveň je v bordurách používána květena, která je symbolem pro určitý svátek a souvisí přímo s námětem v ploše iniciály. Tak je tomu v každém rukopise připisovaném Fabiánu Puléřovi. U svátku Seslání Ducha svatého jsou vždy v bordurách zobrazeny naturalistické růže, které mají symbolický charakter vztahující se k Panně Marii, jakožto k růži mučedníků.²³⁹ U svátku Božího těla jsou to vždy vinná réva. Vinná réva a její plody odkazují již od raného křesťanství k eucharistii, která vychází právě ze slov Krista při poslední večeři. Úponky vinné révy zdobí také pravidelně liturgické nádoby (např. již kalich z Antiochie kolem roku 500).²⁴⁰ V tradiční ikonografii použité v graduálu metropolitního chrámu sv. Víta se nachází v borduře u svátku Zmrtvýchvstání Krista bodláky jako odkaz na Kristovo utrpení, v Teplickém graduálu se u tohoto svátku nachází lodyha s listy a květy orlíčku. Orlíček má výrazně christologickou, svatodušní a trojiční

²³⁷ Patrná je návaznost na středověké iluminované rukopisy a jejich droleriovou výzdobu. V letech velkého vypětí za husitských válek a nedostatku církevní cenzury položili autoři iluminovaných rukopisů nečekaný důraz na zábavnou funkci umění. Navazovat přitom mohli na Antverpskou bibli Konráda z Vechty, ve které se objevuje velké množství zvířat parodujících lidskou činnost. V Boskovické bibli namaloval Mistr Mandevillova cestopisu medvěda pracujícího s přeslicí. V Olomoucké bibli nacházíme u Stvoření zvířat vlka pískajícího na dudy. Časté jsou také náměty „obráceného světa“, např. zajíc vytrubující k tanci dvěma liškám. STEJSKAL/VOIT 1991, 30.

²³⁸ Různorodá droleriová zvířata se objevují již ve starších rukopisech. Příkladem mohou být již rukopisy Elišky Rejčky ze 13. století. Jenský kodex Janíčka Zmizelého z Písku, který pravděpodobně formoval knižní malbu počátku 16. století v Praze, obsahuje v borduře i medvěda. KRÁSA 1990, 362-363.

²³⁹ Poprvé se objevuje růže jako Mariina květina v Seduliově básni z 5. století. Mariánská symbolika je široce rozvinuta ve spisech sv. Brigity Švédské. Ve spisech O panenství opěvuje Pannu Marii v nebeském ráji Venantius Fortunatus jako „lilii a růži věčnou pastvou pro její zrak“. Neposkrvněnou růží je Panna Maria nazývána také v Danteho Božské komedii. ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 90-92.

²⁴⁰ Hrozny vína odkazují také přímo ke Kristu a k samotnému společenství křesťanů, již ve Starém Zákoně byl mesiáš symbolizován jako vinná réva. ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 106-108. – Vinná réva nemusí mít nutně tuto souvislost. V Lounském graduálu Jana Táborského z Klokotské Hory se na f. 317v k Prózám nachází v borduře vinná réva s ukrytou hlavou mnicha zakončená portrétem donátora, který patřil do cechu bednářů. Pravděpodobně zde tedy souvisí vinná réva právě s tímto cechem.

symboliku, proto se objevuje také u svátku Nejsvětější Trojice v Lounském graduálu.²⁴¹ Ve výzdobě bordur v rukopisech dílny Fabiána Puléře se objevuje také motiv hrachoviny. Hrachovina náleží k Mariině a Kristově rostlinstvu, jelikož má přirozenou vlastnost pnout se vzhůru ke Kristu.²⁴² V Teplickém graduálu nalézáme hrách u svátku Posvěcení chrámu Božího.

Díky bordurové výzdobě, která navazuje především na pozdně gotickou tradici a rukopisy 1. poloviny 16. století, můžeme říci, že se Fabián Puléř pokouší o vymanění se z gotické tradice (např. využíváním Hopferových vzorníků ornamentů popsanych v kapitole 3.1.3), přesto však zůstává závislým na středověké produkci.

6.4 Fenomén literárskych bratrstev jako objednavatelů hudebních rukopisů

V 16. století zaznamenáváme velký rozkvět měšťanské kultury se zájmem o umění, hudební a knižní kulturu i sebereprezentaci, která se stává důležitou součástí měšťanského obyvatelstva. Objednavateli iluminovaných rukopisů se v poslední třetině 15. a v první polovině 16. století stávají především měšťané. Již u Vladislava Jagellonského pozorujeme velmi malý zájem o bibliofilii. Zájem o umění je spíše spojován s jeho bratrem Zikmundem a jeho Krakovským dvorem.²⁴³ Podmínky pro vzestup českých měst, utvořilo skončení válek s Matyášem Korvínem, Vladislavovy ústupky a kutnohorský náboženský smír v roce 1485. Již na počátku 16. století se hlásí k utrakvismu na třicet královských měst, která hledají prostor pro vhodnou reprezentaci, odpovídající jejich vzrůstajícímu vlivu jak v ekonomické, tak v politické sféře země.²⁴⁴ Zpočátku hledají města reprezentaci v městské architektuře, do které začleňují erbovní motivy jako rodinnou reprezentaci, a nacházejí místo i v liturgickém vybavení kostela. Nicméně během 16. století se charakter náboženského umění pro utrakvisty proměňuje a zaměřuje se především na epitafy a chorální knihy jako svědectví individuální reprezentace objednavatelů.²⁴⁵ Měšťané tvořili

²⁴¹ Květ orlíčku připomíná holubici, proto je také spojován s Duchem svatým, trojčetné lístky jsou poukazem k nejsvětější Trojici. ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 89.

²⁴² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 83.

²⁴³ KRÁSA 1984, 392.

²⁴⁴ HORNÍČKOVÁ 2010a, 175.

²⁴⁵ Jak píše ve své stati Kateřina Horníčková: „Zdá se, že mnohokrát opakovaný důraz na vlastní tradice, odstup od aktuálního dění v jiných částech Evropy a vědomé setrvání na anachronických formách uměleckého výrazu u utrakvistů má své teologické a společenské kořeny.“ HORNÍČKOVÁ 2010b, 96.

bezpochyby v 16. století významnou hospodářskou a ekonomickou složku města.²⁴⁶ Byla to kultura smýšlející již jinými směry, ovlivněnými německými zeměmi a jejich reformací, kdy největší podíl na tomto smýšlení má utrakvistická církev.²⁴⁷

Kdo ale vlastně zpíval z graduálů, které iluminoval Fabián Puléř? Literátská bratrstva byla náboženskými společenstvími, která byla více účelná a jednou z jejich mnoha funkcí bylo pěstovat chrámový zpěv. Nacházela se jak v Čechách, tak na Moravě ve městech, ale i ve vesnicích. V Praze máme na konci 15. a počátku 16. století doklady o literátských bratrstvech, v roce 1490 u sv. Jindřicha, v roce 1512 Panny Marie před Týnem, roku 1522 u sv. Petra na Poříčí.²⁴⁸ Na Starém Městě je např. doloženo v 16. století 6 sborů či bratrstev při každém farním kostele a jeden při Betlémské kapli.²⁴⁹ Nelze je však spojovat pouze s konfesí, jelikož jejich rozšíření je jak v utrakvistickém, tak v katolickém prostředí.²⁵⁰ Již od středověku se na provozování hudby v kostelech podílel profesionální sbor, varhaník, obec věřících a celebrant, nicméně změna ideologie související s husitstvím a především luterskou reformací značně proměnila vzájemný vztah těchto složek. Literátská bratrstva jsou v tomto období novinkou pohusitské doby, přičemž novým rysem je především fakt, že se skládala z laických dobrovolníků neduchovního stavu.²⁵¹ Laický prvek je sice pro literátská bratrstva typický, avšak ve středověkém významu termín „litteratus“ znamená nejen gramotnost dotyčného, tedy i schopnost zpěvu, ale také příslušnost k duchovnímu stavu s předpokladem vyššího vzdělání.²⁵² Zůstává tu však otázka, zda ze zpěvníků, které byly majetkem literátů, nezpíval v určitých případech i někdo jiný.²⁵³

Na financování chorálních knih se podíleli význační měšťané, kteří byli pravděpodobně členy literátského bratrstva a zastávali zpravidla významnou funkci ve správě města. Členství v bratrstvu bylo podmíněno nejen literátstvím (gramotností/možností zpěvu), ale

²⁴⁶ Hlavním nositelem hudebního dění v pohusitské epoše se stalo městské prostředí, v němž se tvořil široký rejstřík příležitostí k pravidelnému pěstování různých druhů hudby. Konkurence šlechty a panovnické moci začala rozvoj měst v 16. století omezovat, přesto si však městské prostředí udrželo své postavení v oblasti kultury a hudby až do bělohorských událostí. KOUBA 1983, 92.

²⁴⁷ ŠÁROVCOVÁ 2007, 280.

²⁴⁸ PÁTKOVÁ 2000b, 16.

²⁴⁹ KONRÁD 1893, 123.

²⁵⁰ PÁTKOVÁ 2000a, 41.

²⁵¹ KOUBA 1983, 99.

²⁵² MAŇAS 2008, 5. Vladimír Maňas se zde věnuje také významu slova litteratus, jeho vzniku a především jeho vývoji.

²⁵³ Tuto otázku si pokládá Martin Horyna ve svém článku, týkajícím se vícehlasné hudby v Čechách v 15. a v 16. století. HORYNA 2006, 117-131.

také elitním postavením v rámci lokální mocenské struktury. Členové mohli být představiteli určitého cechu či v radě města. Je možné, že nabývali členstvím v literátském bratrstvu privilegii.²⁵⁴ Objednavatelem velkých chorálních zdobených knih nebyl jednatel, ale vždy celé množství osobností, jejichž portréty (často portréty celých rodin) zdobí poté jednotlivá folia, jako připomínka jejich donace. Podobizny donátorů jsou zpravidla doprovázeny přípisovými páskami s jejich jmény, v bordurách se také často objevují erby a cechovní znamení. Na některých foliích se finančně podíleli členové cechů, kteří se zde nechali zobrazit se znakem cechu, jak ukazují některé iluminace. Ve Žlutickém graduálu na f. 184v doprovází antifony pod kolumnou čtyři řezníci při porážce vola s jejich psy, nad jedním z řezníků je nevyplněný rám, kde měl být pravděpodobně znak cechu se jmény. V Lounském graduálu jsou na f. 317v pod kolumnou dva muži držící cechovní znamení bednářů. Objednavatel také začínal zasahovat do děje historizující iniciály, což bylo neobvyklé vzhledem k úzké a dlouhodobě fixované souvislosti s textem písně a svátkem.²⁵⁵

Pokud přihlídneme k dosavadní napsané literatuře o hudbě v 15. a 16. století, všimneme si, že zvláštní pozornosti je v ní věnovaná především literátským bratrstvům, přičemž základ uvažování v 19., ale i obrozenců ve 20. století, se nachází ve stati napsané Antonínem Rybičkou *O bývalých společnostech čili kůrech literátských* z roku 1878 a v knize Karla Konráda *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev*, vydané roku 1893. Ti vyzdvihují především masový fenomén laických měšťanských společností, které se věnují jen chrámovému zpěvu.²⁵⁶ Také kladou vznik literátských bratrstev již do doby Arnošta z Pardubic, avšak novější výzkum toto vylučuje a klade původ do 80. let 15. století.²⁵⁷ Je otázkou, proč literátská bratrstva vznikla. Hana Pátková míní, že mohlo jít o stabilitu bohoslužeb, kterou literátské bratrstvo udržovalo při nadměrné fluktuaci kněží, přičemž mohl hrát úlohu fakt, že se během husitského hnutí probouzí laická společnost, která mohla vyústit v literátské bratrstvo.²⁵⁸ František Šmahel přisuzuje literátům funkci vykladačů obrazové výzdoby kostelů (illiteratis).²⁵⁹ Nejpravděpodobněji však vznikají literátská bratrstva vzhledem k narůstající základní

²⁵⁴ MAŇAS 2008, 10.

²⁵⁵ ŠÁROVCOVÁ 2011, 122.

²⁵⁶ Téma literátských bratrstev nabídlo historikům hledajícím národní „českou“ kulturu, možnost úvah o ryze českém typu předbřlohorské, hudební instituce. HORYNA 2006, 118-119.

²⁵⁷ PÁTKOVÁ 2000a, 36.

²⁵⁸ Ibidem, 41-42.

²⁵⁹ ŠMAHEL 2011, 132.

vzdělanosti na konci 15. století. Souvisí s tím také proces demokratizace a laicizace literatury, který probíhá na konci 15. století především v utrakvistických Čechách.²⁶⁰

Literátské bratrstvo ale nebylo jediné, kdo pěstoval zpěv v kostele. Byl zde sbor choralistů, či školních žáků,²⁶¹ bez kterých se chrámový zpěv nemohl obejít. Skupina chudých žáků zpívala v kostele denně při ranní mši, odpoledne při nešporách, při pohřbech i zádušních mších.²⁶² Další skupinu tvořili profesionální instrumentalisté. Každá instituce měla svůj vlastní úkol a řád, vzájemně si však také vypomáhali. Tak je to zmíněno v citátu z jednoho školního řádu z utrakvistického prostředí z roku 1584: „*Svým časem at' zpívají žáci, svým časem literáti, jedni druhým, jestli by byla potřeba, at' pomáhají, zvláště když se na hlasy zpívá.*“²⁶³ Zároveň pokud byli zpívajícími členy literátských bratrstev muži, museli se omezit na repertoár, který bylo možno obsadit.²⁶⁴ Skladbu literátského bratrstva můžeme vidět na celostránkové miniatuře Teplického graduálu z roku 1560. Na f. 190v je okolo pulpitu s otevřenou chorální knihou rozmístěno 21 teplických literátů, z nichž jeden drží ukazovátko, kterým ukazuje na noty.²⁶⁵ Musím tedy poznamenat, že z chorálních knih objednávaných literátským bratrstvem, respektive jeho členy, nezpívali pouze ti dotyční literáti, ale i školní sbory choralistů, že literátská bratrstva měla v rámci města privilegované místo v cechu i v městské radě a měla mnoho dalších funkcí, než jen pěstování chrámového zpěvu.

²⁶⁰ MAŇAS 2008, 9.

²⁶¹ V 16. století rostla úloha školních sborů díky protestantismu. V Německu se již od Luthera kladl zvýšený důraz na rozsah a úroveň školní výuky hudby a kde „chorus symphonicus“ řízený školním kantorem plnil funkci kantorátu. KOUBA 1983, 100-101.

²⁶² Ibidem, 119.

²⁶³ KONRÁD 1893, 177.

²⁶⁴ Skladby jen pro mužské hlasy jsou v našich pramenech nápadně hojně zastoupeny a bezpochyby svědčí o tom, že literáti měli snahu zpívat tento repertoár sami. Ve školních sborech sestavených z dospělých zpěváků a chlapeckých diskantistů a altistů tato omezení odpadala, nicméně tyto skladby byly pro školní sbory také snadno proveditelné. HORYNA 2006, 121.

²⁶⁵ Tato iluminace však nepochází z roku 1560, ale byla zhotovena až o třicet let později v roce 1590. O tom více v kapitole 7.4 Teplický graduál z roku 1560.

7 KATALOG ILUMINOVANÝCH RUKOPISŮ PŘIPISOVANÝCH FABIÁNU PULÉŘOVI A JEHO DÍLNĚ

7.1 Graduál metropolitního chrámu sv. Víta, P 10

Graduál metropolitního chrámu sv. Víta je prvním známým rukopisem, který iluminoval Fabián Pulěř, a zároveň jediným, který je proveden pro latinské literátské bratrstvo v latinském jazyce. Rukopis byl napsán v dílně Jana Táborského z Klokotské Hory. V tomto graduálu je jasný vliv Litoměřického graduálu započatého roku 1517. Podobnosti jsou patrné především v bordurách s naturalistickými motivy bodláků, růží, révy, hrachoviny a lusky i v andělských postavách.²⁶⁶[37-38]

Rukopis byl objednan roku 1551 z popudu prelátů a kanovníků školy chrámu sv. Víta a oltářníka sv. Václava. Zhotoven byl částečně na jejich náklad a částečně z darů vybraných od věřících. Informaci o veliké ztrátě liturgických knih způsobené požárem roku 1541 uvádí soudobý nápis na f. 29v.²⁶⁷ [39] Tento celostranný nápis, pod jehož kolumnou se nacházejí portréty klečícího Fabiána Pulěře a Jana Táborského z Klokotské Hory s jejich osobními znaky, jmenuje ty, kteří přispěli ke vzniku tohoto graduálu.²⁶⁸[40]

7.1.1. Kodikologický popis rukopisu

²⁶⁶ CHYTL 1906, 180.

²⁶⁷ KOSTÍLKOVÁ 1995, 22.

²⁶⁸fol 4v: „Anno a verbo incarnato MDXLI sekunda die mensis Junii sancta Metropolitana ecclesia Pragensis permissione divina per nimiam satis impiam ignis voraginem maxime combusta est, non sine maximo ejusdem ecclesiae supellectilis dispendio: utpote clenodiorum et aliarum id genus rerum preciosarum, potissime librorum cantilenarum, quas vulgo vocant psalteria, gradualia, antiphonilia. Tandem anno Doi MDLI sub pontificatu sanctissimi in Christo patris et domini, dom. Julii papae tercii, anno pontificatus ejusdem secundo imperante gloriosissimo Carolo quinto, Romanorum, Ungariae et Bohemiae rege Ferdinando principe catholico, reverendi patres et domini, dom. Henricus Scribonius, praepositus, Valentinus Missenius decanus, Joaness a Puchow archidiaconus, Laurentius Tynensis, scolasticus, Joaness Przessticensis, capellae omnium Sanctorum praepositus, Joaness Masstioviensis, Sigismundus Boleslaviensis, praelati et canonici memoratae ecclesiae Pragensis tunc residentes praesentem librum in Dei optimi maximi laudem et honorem ac sanctorum patronum Viti, Venceslai, Adaberti, Sigmundi, quinque fratrum, Procopii, Ludmillae gloriam partim suis propriis impensis, partim aliorum piorum catholicorum subsidio de novo conscribere et redarcire fecerunt. Sit laus et gratiarum actio Deo altissimo Amen.“

Graduál metropolitního chrámu sv. Víta je uložen v knihovně Metropolitní kapituly pod signaturou P 10 (ve starší literatuře se uvádí P X), kopie je uložena v Archivu Pražského hradu. Psací podložkou je pergamen. V graduálu nalezneme originální rubrikaci folií a to arabskými číslicemi v horním pravém rohu, která končí fol. 272. Zbýlých 7 listů je foliováno tužkou v horním pravém rohu na rectu, jejichž vnější okraj byl oříznut. Není zde fol. 271, ale jsou zde dva listy označeny fol. 272. Pravděpodobně se jedná o chybu foliace. Stejně tak u fol. 162, které je zde také dvakrát. Bohužel je rukopis nekompletní. Chybí tyto listy: 19-24, 27, 32-37, 39-44, 129-130, 158, 171-176.

Rozměr rukopisu je 62,8 x 41 cm, velikost vazby je 66 x 43 cm. Vazba je původní, kožená zdobená razidly.

Psací plocha je komponována jako jeden sloupec, ohraničený dvěma červenými linkami po stranách. Notových osnov na listu je zpravidla deset a pod každou z notových osnov je jeden řádek textu .

Obsah rukopisu:

[Ordinarium missae]

- Sanctus, Agnus Dei

[Proprium de tempore]

- Tempore adventus
- Tempore nativitatis
- Tempore quadragesime
- Tempore paschali

[Proprium sanctorum]

[Commune sanctorum]

[Sekvencionář]

7.1.2. Výzdoba rukopisu

Graduál je iluminován Fabiánem Pulěrem a jeho dílnou. Celkem rukopis obsahuje 15 figurálních iniciál, 5 ornamentálních iniciál, 5 výjevů pod kolumnou a výzdobu v postranních bordurách.

Figurální iniciály mají různou velikost od čtyř notových osnov z deseti: f. 18r, 134r, 154r, 160v, 189r, 231r, 254r, 265v, přes tři notové osnovy z deseti: f. 30r, 53v, 151r, 197v, 256v, 268r, přes dvě notové osnovy z deseti: 30r. Ornamentální iniciály mají zpravidla velikost přes dvě notové osnovy.

Rukopis začíná **f. 18r** (folia před 18r zde nejsou). Na tomto foliu se nachází iniciála B(enedictus sanctus) s obrazem **Klanění se apokalyptickému Bohu**. (Zj 4, 1-11) V horní části iniciály v oblaku se nachází spojená iniciála, která však nepatří Fabiánu Pulěrovi. Toto foliu je tedy dílem jiného iluminátora. V borduře jsou vkomponováni **nebeští hudebníci**, hrající na trubky.²⁶⁹ Pod kolumnou je poté zobrazen i hráč na varhany. Jak píše ve své bakalářské práci Jana Kabourková, není motiv hráče na varhany příliš častý.²⁷⁰ Nachází se v Litoměřickém graduálu, ale také v bibli Bertholda Furtmeyra (f. 2r).²⁷¹ [41]

Na **f. 29v** se nachází v kolumně **obraz Fabiána Pulěře a Jana Táborského z Klokotské Hory**. Toto víme jistě, jelikož Fabián Pulěr má u svých sepjatých rukou napsáno „*Fabian*“ a před sebou svou spojenou iniciálu. Jan Táborský má nad sebou nápis „*Joannes Taborsky de Monte Klokotino, scriptor hujus libri*“ a před sebou svůj znak.²⁷² Janu Táborskému bylo v době vzniku tohoto graduálu již něco kolem sedmdesáti let, zatímco Fabiánu Pulěrovi okolo třiceti. Tuto skutečnost zaznamenal již Jan Erazim Wocel ve svém článku z roku 1859: „*Druhá klečící postava představuje muže mladého, obličej ušlechtilého, jehožto bílou pleť ruměnce prokvétají...mať knír a spuštěnou bradu hnědé barvy.*“²⁷³

Na protějším foliu **30r** se nachází ve figurální iniciále G(regorius praesul meritis) ke mši sv. Řehoře **postava sv. Řehoře**, obnovitele církevního zpěvu. Uprostřed tohoto folia se nachází figurální iniciála A(d te levavi animam meam), ve které je umístěn výjev **David**

²⁶⁹ Tento motiv je využit i v Litoměřickém graduálu (1517). Zatímco zde jsou andělé rozděleni jednotlivě či do skupin po dvou, v Litoměřickém graduálu jsou zpravidla rozděleni do skupinek několika.

²⁷⁰ München, BStB, sign. BSB Cgm 8010a. Užitečný odkaz na Furtmeyerovu práci je na webu Bavorské státní knihovny <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/furtmeyr>.

²⁷¹ KABOURKOVÁ 2013, 49.

²⁷² WOCEL 1859, 248.

²⁷³ Ibidem.

rozmlouvajícího s Hospodinem, vystupujícím z oblak. Bůh má na hlavě papežskou tiáru. V oblacích je umístěn letopočet 1552 a spojená iniciála Fabiána Pulěře. Zajímavá je figura vkomponovaná do těla iniciály.²⁷⁴ [42]

Další figurální iniciála se nachází na **f. 53v** E(ecce advenit dominator dominus) ke svátku Křtu Krista. V horní části iniciály se objevuje Bůh otec, shlížející ke spodní části, kde se odehrává **Křest Krista v Jordáně** (Mt 3,13-17; L 3,21-22). K němu se sklání Jan Křtitel klečící na břehu řeky Jordán a za ním čeká anděl s rouškou na osušení. V pozadí stojí město Jeruzalém /Nebeské město/ a v lese na druhé straně od postav stojí poustevnícká chatrč.²⁷⁵ [43]

Figurální iniciála na **f. 134r** ke svátku Zmrtvýchvstání Krista R(esurrexi et adhuc tecum sum) se scénou **Zmrtvýchvstání Krista** (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18) je krásným příkladem vlivu Albrechta Dürera na tvorbu Fabiána Pulěře. Uprostřed se nachází typická postava zmrtvýchvstalého Krista nad zavřeným hrobem. Pravicí žehná a v levici drží vítěznou korouhev. Pod hrobem spí vojáci, z nichž jeden se probouzí a kryje si oči rukou před Kristovou září. Kristův plášť i pozadí celé iniciály je zlaceno. Pod kolumnou tohoto folia je zobrazena scéna **Přechodu Izrealitů přes Rudé moře** (Ex 14,1-31). Zatímco Izraelité vycházejí z otevřeného moře, za nimi se již vlny zavírají na faraonovo vojsko. Zajímavostí je, jak napsal Jan Erazim Wocel ve své stati, různorodost a oblečení postav: „*Podivuhodna jest rozmanitost postav zastupu popředí vyplňujícího; jsouť Israelité tito naskrz v kroji středověkém představeni a někteří z nich palcáty, ježkovými palicemi ani i husitskými cepy ozbrojeni.*“²⁷⁶ Nad tímto výjevem stojí Mojžíš, který kyne holí k moři. Toto téma je ikonografickou novinkou Fabiána Pulěře, kde byl přímou předlohou jeden z listů cyklu Cranachových dřevořezů v Lutherově Witemberské bibli, vydané v roce 1534 u Hanse Lufta v Norimberku.²⁷⁷ Po pravé straně klečí kanovník. Pravděpodobně jeden z donátorů tohoto rukopisu, jehož jméno bohužel neznáme. Bordura je složena z

²⁷⁴ Postavy vkomponované do těl iniciál se objevují již ve středověkých rukopisech, např. v *Orationale Regis Ladislai Posthumi* (1453-1457).

²⁷⁵ Jan Křtitel byl dle Bible již od mládí velice asketický. Zvolil si asketický život v Judské poušti, kde se živil jen stepními kobyčkami a včelím medem. Křtil v řece Jordánu. Poustevnícká chatrč je pravděpodobným odkazem k tomuto jeho asketickému životu.

²⁷⁶ WOCEL 1859, 248.

²⁷⁷ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 461. Více o inovacích ikonografie Fabiánem Pulěrem viz. kap. 6.2.

naturalistických bodláků, které odkazují ke Kristovu utrpení.²⁷⁸ Uvnitř tohoto bodláčí je umístěn znak pražské arcidiecéze. [44]

Nal **f. 151r** se nalézá iniciála V(iri Gallieei quid ammiramini) ke svátku Nanebevstoupení Krista s vyobrazením **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53). Pod kolumnou je zobrazena scéna Eliáše v ohnivém voze (2 Kr 2,1-14). Tento příběh ze Starého zákona přímo souvisí s tím Novozákonním, jedná se o ikonografickou paralelu. Starozákonní prorok Eliáš byl také jako Kristus povolán Hospodínem na nebesa.²⁷⁹ Eliáš je také jedním z proroků, kteří se zjevují Kristovi na hoře Tábor. Takovéto spojení se objevuje i v Litoměřickém graduálu (f. 173v).[45]

Na **f. 154r** ke svátku Soslání Ducha svatého je umístěn v iniciále S(piritus Domini replevit orbem terrarum) obraz **Soslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13). Uprostřed sedí Panna Marie, která je obklopena apoštoly. Nad nimi se vznáší holubice jako symbol Ducha svatého. Pod kolumnou je další z Puléřových ikonografických inovací, a to **Filip křtící služebníka etiopské královny** (Sk 8, 26-40) – kandaky (slovo označující její hodnost). Sv. Filip byl jedním ze 7 jáhnů jezuzalémské křesťanské obce a byl počítán k 70 Ježíšovým učedníkům. Hlásal evangelium v Samařsku.²⁸⁰ Bordury s odkazem na čistotu a neposkvřněnost Panny Marie jsou složeny z růží a nahých andělíčků. Stejně tak je tomu v Litoměřickém graduálu (f.181r).[46]

Fol. 160v s iniciálou ke svátku Božího těla C(ibavit eos ex adipe frumenti), v níž se nachází obraz **Poslední večeře Páně** (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23), je mírně poškozeno. Uprostřed rozeznáváme Krista, nad nímž je umístěn zelený baldachýn, dřevěný strop s plaňkami a „*k jehožto lůnu se miláček Jan nenuceným způsobem kloní*“.²⁸¹ Jak plaňky stropu směřující k jednomu bodu, tak schody v popředí ukazují na celkem zdařilou

²⁷⁸ Jako příklad bodláčí v borduře uvádí Martina Šárovcová ve své disertační práci *Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů* Smíškovský graduál, ve kterém se vyskytuje lemování bodláčím spojené s iniciálou se Zmrvýchvstáním Krista. Bodláčí v tomto spojení se vyskytuje poté i v Litoměřickém graduálu z počátku 16. století. ŠÁROVCOVÁ 2011.

²⁷⁹ ROYT 2006, 75.: „Hospodín sdělil Eliášovi svou vůli povznést ho na nebesa, když se ubírali s Eliášem z Gilgálu. Přes Jordán přešli zázračným způsobem – Eliáš svinul plášť, udeřil do vody a ta se rozestoupila...ohnivý vůz s ohnivými koňmi odvezl Eliáše do nebes (2 Kr 2,1-11)...Eliášův plášť spadl na zem a Eliáš ho použil stejně jako Eliáš k přechodu přes Jordán.“

²⁸⁰ RULÍŠEK 2006, nepag.; viz. Sk 8, 26-40: „Když vystoupili z vody, Hospodínův Duch uchvátil Filipa a komoří ho už nespátřil; jel tedy svou cestou a radoval se. Filip se pak octl v Azotu. Procházel všechna okolní města a kázal evangelium, až přišel do Cesareje...“. Více o inovaci ikonografie Fabiánem Puléřem, viz. kap. 6.1.1.

²⁸¹ WOCEL 1859, 249.

perspektivu. Na postavách apoštolů je jasně znát Kristovo oznámení, že jeden z nich ho zradí, jelikož se otáčejí na ostatní a ukazují s otázkou k sobě samým. Pod kolumnou se nachází tradičně starozákonní námět **Sbírání many** (Ex 16, 1-27). Židé v poušti Sin si díky hladu začali stěžovat na Mojžíše. Hospodin pak seslal k jejich obživě manu. Tento námět je chápán v duchu typologického paralelismu²⁸² jako poukaz na eucharistii²⁸³, a proto se pojí se slavením eucharistie. Na levé straně je zobrazen donátor v bohatých šatech a s červeným erbem, na kterém není rozeznatelný žádný znak. V bordurách jsou použity tradiční pletence vinné révy, mezi nimiž je zobrazen znak pražské arcidiecéze.[47]

Fol. 189r obsahuje figurální iniciálu S(alve sancta parens) u incipitu ke svátku Panny Marie, ve které je zobrazena **Assumpta** stojící na srpečku měsíce a vystupující z oblak, kterou korunují dva andělé. Pod kolumnou navazuje na figurální iniciálu obraz ze Zjevení sv. Jana.²⁸⁴ Jedná se o **apokalyptickou ženu s křídly** (Zj 12,1-18)²⁸⁵, obklopenou svatozáří a hvězdami, která stojí taktéž na srpečku měsíce. Vedle ní stojí drak: „*Hle veliký rudý drak se sedmi hlavami a deseti rohy a na těch hlavách sedm korun...*“²⁸⁶ Žena uletěla drakovi, poté, co jí narostla orlí křídla. Drak letěl za ní a vychrlil na ní vodu. Pomohla jí země, která se otevřela a vodu pohltila. Po pravé straně vidíme klečícího donátora, opět má před sebou červené znak bez výplně. V borduře jsou zobrazeny barevné pletence s andělem držícím znak pražské arcidiecéze. [48]

Na dalším **fol. 197v** jsou v iniciále M(audem mis honorati sunt) ke svátku Apoštolů zobrazení **sv. Petr a Pavel** s jejich atributy v rukách. Petr s klíčem a Pavel s otevřenou knihou. [49]

Fol. 244v obsahuje figurální iniciálu S(uscepimus) s obrazem **Zasvěcení/Očištění Panny Marie**.²⁸⁷ Dle židovských předpisů bylo každé dítě považováno za vlastnictví Hospodina, a tudíž obětováno v chrámu. Avšak děti mohly být vykoupeny pěti šekely. Na této scéně

²⁸² Typologický paralelismus navazuje již na pozdně gotickou tradici, kdy se v těle iniciál objevují novozákonní motivy, které jsou rozvíjeny starozákonními motivy v borduře. Toto je velice dobře patrné např. u Bible Pauperum z 90. let 15. století. Digitalizovaný dokument lze zhlédnout zde: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Kings_MS_5.

²⁸³ ROYT 2006, 156.

²⁸⁴ WOCEL 1859, 249.

²⁸⁵ Panna Marie byla středověkými exegety ztotožněna s apokalyptickou ženou, oděnou sluncem, měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. ROYT 2006, 190.

²⁸⁶ 2 Kr, 11-12

²⁸⁷ Neboli také Uvedení Krista do chrámu či Obětování Krista.

pokládá Panna Marie malého Ježíška do rukou velekněze Simeona a pokleká před oltář.²⁸⁸[50]

Fol. 265v ke svátku **Nanebevstoupení Panny Marie** v iniciále představuje Pannu Marii vynášenou čtyřmi anděly na nebesa a korunovanou dalšími dvěma anděly. Na toto navazuje výjev pod kolumnou, kde jsou zobrazeni apoštolové u prázdného sarkofágu, kteří hledí nahoru k Panně Marii. V bordurách jsou použity **motivy lusků a květů**, mezi nimiž se nachází anděl, držící znak pražské arcidiecéze. V levém rohu klečí kanovník a za ním pravděpodobně jeho manželka. Bohužel ji nelze blíže určit, jelikož není zapsána mezi donátory na f. 29v. Celá iniciála je zlacená.[51]

Iluminace v iniciálách na **fol. 254r** ke svátku **sv. Víta**, **256v** ke svátku **Jana Křtitele**, **268r** ke svátku **Sv. Václava**, pokulhávají kvalitou za ostatní tvorbou v tomto rukopise a jsou pravděpodobně dílem Pulěřovy dílny a jeho učedníků.[52]

7.2 Čáslavský graduál, Mus.Hs 15503

Čáslavský graduál objednálo u Fabiána Pulěře čáslavské literátské bratrstvo měšťanů a okolních šlechticů roku 1557. O tom svědčí titulní list se znakem města Čáslavi a rokem 1557. Tento rok se objevuje i na konci graduálu v básni Jana Táborského z Klokotské Hory, který byl písařem tohoto graduálu. Taktéž jsou zachovány kšafy z roku 1557, kde se píše, že na knihy české literátům mocně poručili: Dorota Hrůzova 4 kopy, Matěj Hložek 5 kop, Jiřík Hach 4 kopy a Matouš Tkadlec 5 kop.²⁸⁹ Jméno Matouše Kadlece se objevuje na f. 201r pod bordurou. Jména donátorů se nacházejí na každém foliu, kde je figurální nebo ornamentální iniciála.

Za josefinských reforem bylo i toto čáslavské bratrstvo zrušeno, a roku 1785 byl prodán jeho majetek. Graduály nebyly moc ceněny, většinou byly prodávány za cenu pergamentu. Například dva iluminované čáslavské graduály koupil Jan Váňa za 15 krejcarů.²⁹⁰

²⁸⁸ Více o tomto ROYT 2006, 181-182.

²⁸⁹ Kliment Čermák se zabýval na počátku 20. století průzkumem čáslavského archivu. V roce 1522 zachvátil Čáslav požár, při němž shořel i chrám sv. Petra a Pavla. Ten byl obnovován v letech 1532-1539, v roce 1539 zde byl také obnoven literátský zpěvácký kůr, což víme z nové literátské matriky. V roce 1534 také na sjezdu utrakvistických duchovních i světských stavů se usneslo, že mše se bude sloužit ve srozumitelném jazyce, v češtině. ČERMÁK 1908, 3.

²⁹⁰ Ibidem, 3-4.

7.2.1. Kodikologický popis rukopisu

Čáslavský graduál je uložen v Národní rakouské knihovně pod sign. Mus. Hs. 15503.²⁹¹ Psací podložkou je pergamen, který je na pravé straně zpravidla poškozený od častého používání. V graduálu nalezneme originální rubrikaci folií římskými číslicemi a také novodobou rubrikaci tužkou v pravém rohu. Rukopis je bohužel nekompletní. Chybí osm listů, pravděpodobně části Kyrie a tři antifon ke svátku mistra Jana Husa.²⁹²

Velikost desek rukopisu je 68,9 x 42,5cm, velikost pergamenu je 67,8 x 41,7cm. Je vázán v dřevěných dubových deskách potažených bílou tlačenou kůží. Zjevně byl také po stranách a uprostřed okován. Kování se však dodnes již nezachovalo.

Notová soustava má pět linií a na každém listě, pokud je plný, se nachází deset řádků.

Obsah rukopisu:

/Kyriale/

- Kyrie, Gloria
- Sanctus, Agnus dei

/Graduale/

- Proprium tempore
- Proprium sanctorum
- Commune sanctorum

/Sequentiale/

- Prozy o vtělení Pána Krysta
- /Tempore quadragesime/
- Prozy Na Weliku noc
- /Per annum/
- /Proprium sanctorum/

²⁹¹ Bohužel nevíme, jak se dostal do Rakouské národní knihovny. Až do roku 1825 byl ve dvorní kapli ve Vídni a poté byl předán do c. k. dvorní knihovny.

²⁹² GRAHAM 2006, 582.

- /Commune sanctorum/

7.2.2. Výzdoba rukopisu

Graduál vznikl v dílně Jana Táborského z Klokotské Hory a je iluminován v dílně Fabiána Puléře. Třicet folií obsahuje výzdobu. Z toho 11 figurálních iniciál, 19 ornamentálních iniciál, dva starozákonní výjevy pod kolumnou a titulní list, na kterém je celostranná iluminace znaku města Čáslavi. Psací podložkou je pergamen.

Figurální iniciály mají velikost čtyř notových osnov: 1r, 57r, 165r, 186r, 191r nebo tři notových osnov: 80r, 180v, 207r, 222r, 294r, 316v. Ornamentální iniciály mají, kromě f. 420r, zpravidla velikost přes dvě notové osnovy.

Výzdoba rukopisu začíná titulním listem **f. 1v**, kde se nachází **erb města Čáslavi** s rokem 1557.[53]

Na **f. 1r** se nachází historizující iniciála W(ssemohúcy wotže) u Kyrie Summum. V této iniciále se nachází obvyklý námět v rukopisech Fabiána Puléře, a to modlící se král **David před Kristem Trpítelem**. Král David je umístěn v levé části iniciály, Kristus v pravé části. Na rozdíl od Žlutického a Lounského graduálu, drží zde Kristus v ruce kalich, jako symbol eucharistického přijímání pod obojí.

Na dalším iluminovaném foliu **f. 57r** vidíme v iniciále W(ffemohúcy Stworziteli wotze Swatý) u zpěvu Sanctus Summum námět **Klanění se apokalyptickému Bohu** (Zj 4, 1-11).²⁹³ Bůh Otec sedí na trůně obklopený apokalyptickými starci. Na klíně má knihu se sedmi pečetěmi, o kterou se opírá sedmirohý beránek. Nad ním se vznáší sedm hořících pochodní. V popředí klečí sv. Jan Evangelista. Zatímco na zlomku ze Sbírkky grafiky a kresby NG v Praze má Bůh Otec na hlavě papežskou tíaru, zde nemá žádnou pokrývku hlavy. [54]

Na foliu **f. 80r** se nachází iniciála R(ossu dayte shuory nebesa) ke svátku O wtělení Pána Krista v Adwentu. Vnitřek iniciály zobrazuje typický námět pro tento svátek a to **Rouno Gedeonovo** (Sd 6,37-40). Gedeon klečí před beránčím rounem, na které Hospodin sesílá

²⁹³ Námět inspirovaný grafickým listem Albrechta Dürera. O tom více v kapitole 4.1.1.

rosu. V pozadí se nachází průhled do hornaté krajiny.²⁹⁴ Pravidelně je Gedeon také zobrazován v antické zbroji se svými vojáky v pozadí (Lounský graduál).[55]

Na **f. 95r** se nachází u svátku Narození Páně ornamentální iniciála S(wetlo węczné). Toto folium vyzdobil na svůj vlastní náklad Fabián Pulěř, nápisu TOTO PAK GEST FABIANA MALÝRZE NA GEHO WLASTNI NAKLAD si můžeme všimnou ve spodní části folia. Nad tímto nápisem je jednoduchá akantová rozvilina.[56]

Folium **f. 165r** obsahuje historizující iniciálu W(stal sem z mrtvých) ke svátku Na den Slavný Welikonoczní). V této iniciále jsou zobrazeny **tři Marie**, které přišly pomazat Kristovo tělo mastmi. Na pravé straně iniciály sedí anděl v prázdném sarkofágu a ukazuje dovnitř, kde Kristus již není, jelikož vstal z mrtvých. V pozadí je zobrazen průhled do krajiny se západem slunce. [57]

U officia ke svátku Nanebevstoupení Pána Krista je zobrazena iniciála M(uži Galileysstij) na **f. 180v**, kde se nachází výjev **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53). Uprostřed vidíme horu, na které jsou obtisknuty Kristovy nohy, které jsou patrné v horní části obrazu. Ve spodní části stojí Panna Marie s apoštolů a vzhlížejí ke Kristu na nebesa. Námět je inspirován grafickým listem Albrechta Dürera.²⁹⁵[58]

Na **f. 186r** se poté nachází iniciála D(uch panie naplnil gest) ke svátku Ducha svatého. V této iniciále se nachází obvyklý námět **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13), kde uprostřed sedí Panna Marie a okolí ní apoštolové. Nad nimi se vznáší holubice, jakožto symbol Ducha svatého sestupujícího na hlavy apoštolů a Panny Marie. V bordurách jsou vyobrazeny naturalistické růže odkazující k Panně Marii, jakožto růži mezi apoštolů a s odkazem na její čistotu. Na rozdíl od Lounského a Žlutického graduálu není iniciála složena z růží, ale ze zdobného akantu. [59]

Folium **f. 191r** zdobí iniciála P(ožehnana bud' svata Trojice) ke svátku Svaté Trojice. V iniciále se nachází zobrazení sv. Trojice ikonografického námětu **Gnadenstuhl**. Bůh

²⁹⁴ Stejný typ zobrazení samotného Gedeona nalézáme také ve Žlutickém graduálu, kde má pouze změněnou barvu oblečení.

²⁹⁵ O vlivu Albrechta Dürera více v kapitole 4.1.1.

Otec tedy podpírá kříž s přibitým Kristem, nad hlavou Krista se zpravidla vznáší holubice.²⁹⁶[60]

Officia o swatých začínají na **f. 207r**, kde v iniciále Z(żiwota matky mé) je zobrazen **Jan Křtitel** kázající v lese. V ruce drží své atributy, knihu a beránka, na kterého ukazuje prstem „hle beránek Boží“. Zajímavý výjev se nachází v borduře, kde vidíme „divého muže“ s lukem a šípem.

Na foliu **f. 222r** ke svátku **Posvěcení chrámu** zobrazena historizující iniciála O(kterak welmi hrozné gest). Uvnitř této iniciály je zobrazen kostel s vysunutým praporcem. V bordurách se nacházejí droleriové motivy, kde v akantových rozvilinách stojí opice s lisem na víno (?) obklopena kočkou a sovou. Ve spodní části pod kolumnou jsou zobrazeni kuželkáři před hospodou, k nim se blíží další vesničané z pravé strany, kteří nesou jitrnice.²⁹⁷ Na levé straně tohoto výjevu stojí dva muži, kteří mají vedle sebe napsáno: Jan Rohacz, Pawel syn geho. Jeden z mužů drží taktéž lis na víno (?) a druhý ho zdraví. Zde se může jednat o portrét donátorů tohoto listu Jana Roháče a jeho syna Pavla.[61]

Folium **f. 294r** obsahuje incipit svátku O narazení Pána Krista. V iniciále G(iž nyní wssichni spolu děkugme) se nachází námět **Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem**. Tato Pulěrova inovace ikonografie má svůj základ v díle Lucase Cranacha Zákon a Milost, kde je zobrazen Kristus šlapající na skelet a draka. Batole má na sobě oblečen jen červený plášť a probodává pekelného draka kopím. Na rozdíl od stejného námětu ve Žlutickém a Lounském graduálu, zde stojí Ježíšek pouze na drakovi, nikoliv na skeletu a drakovi.²⁹⁸ [62]

Na **f. 316v** v iniciále N(už welikonocznij chwálu) k prózám na Welikú noc vstupuje **Kristus do Předpeklí** (Mt 27,52-53) s vítězným praporem, aby odtud vyvedl praotce a pramatku. Zde navazuje Fabián Pulěř na grafický list č. 25 z Malých pašijí Albrechta

²⁹⁶ K ikonografii Gnadestuhl viz. kap.6.1.1. – ŠÁROVCOVÁ 2011, 56.

²⁹⁷ O motivu kuželkářů více KUBÍK 2004, 305 – 319. – Výzdobě bordur se věnuji podrobněji v kapitole 6.3.

²⁹⁸ O inovaci této ikonografie pojednávám podrobněji v kapitole 6.2.

Dürera.²⁹⁹ V popředí iluminace stojí Adam s Evou, za nimi stojí další praotci. Nad pekelnou branou se zjevuje pekelný drak jako symbol hříchu.[63]

Na konci Čáslavského graduálu, f. 444r, 444v se nachází **akrostichon Jana Táborského z Klokotské Hory**, první písmena počátků veršů dávají dohromady jeho jméno. Pod druhou básní na f. 444v je napsáno: *Dokonano Leta páně MDLVij po hromnicych NT* (značka Táborského).[64]

7.3 Žlutický graduál, TR I 27

Žlutický graduál³⁰⁰ je považován za jedno z nejkvalitnějších děl Fabiána Puléře a jeho dílny.³⁰¹ Byl objednan žlutickými měšťany a také knížaty bratry Jindřichem st. a Jindřichem ml., sv. římské říše purkrabaty v Míšni, hrabaty z Hartensteina, pány z Plavna a z Gerova a kněžka Markéta, ovdovělá paní z Plavna, roz. Hraběnka ze Salmu a kněžna Kateřina, purkr. z Míšně, rozená markraběnka Braniborská. Tyto informace nacházíme v graduálu. Na f. 1r totiž spatřujeme celostránkový znak bratrů hrabat z Hartsteina, na f. 2r hraběnky Markéty a na f. 2v hraběnky Kateřiny. Na f. 3v nacházíme znak města Žlutic.

Na některých iluminovaných foliích nacházíme také přípisky roků 1557 a 1558, tím lze vznik graduálu vymezit přibližně těmito dvěma roky.³⁰²

Na přední desce je dobový úřední zápis, který uvádí soupis iluminací a jejich cenu. Podle tohoto účetního zápisu napsaného městským písařem Vilémem Vantovem Strassencenem roku 1565 byla dohromady cena kancionálu 383 kop a 12 grošů míšenských. Graduál stál donátory více než v průměru dům v té době v Praze.³⁰³

²⁹⁹ Tomuto tématu se více věnuji v kapitole 4.1.1

³⁰⁰ Ve starší literatuře se setkáváme především s názvem Žlutický kancionál. Podobné matoucí názvy získala v 19. a 20. století celá řada podobných hudebních pramenů. Nejde však o kancionál, sbírku strofických duchovních písní, nýbrž o graduál, sbírku mešních liturgických zpěvů. HORYNA 2008, 39.

³⁰¹ O tom svědčí i jeho zařazení mezi národní kulturní památky v roce 2015 a v roce 2010 byla dokonce vydána Českou poštou vánoční známka s Narozením Krista ze Žlutického graduálu, v roce 2008 byla uspořádána výstava ke 450 letům Žlutického graduálu ve Žluticích, kam byl rukopis zapůjčen z Památníku národního písemnictví.

³⁰² Karel Konrád uvádí rok ukončení 1559 bezdůvodně a mylně. KONRÁD 1893, 154.

³⁰³ MALINOVSKÝ 2002, 114.

Žlutický graduál byl napsán v pražské písařské dílně Jana Táborského z Klokotské Hory, což dokládají jeho básnické akrostichony na začátku knižního bloku, tvořící jeho celé jméno.³⁰⁴

7.3.1. Kodikologický popis rukopisu

Žlutický graduál je uložen v Památníku národního písemnictví pod sg. TR I 27. Do správy Památního národního písemnictví a majetku státu se dostal roku 1978, kdy byl převezen Národním výborem do Prahy, aby ho vidělo více lidí.³⁰⁵ Psací podložkou je pergamen. Graduál obsahuje originální foliaci, která je udávána písmeny abecedy a římskými číslicemi I.-XX. v pravém horním rohu, ale také novodobou foliaci tužkou taktéž v pravém horním rohu. Rukopis není kompletní. Chybí tato folia: 47-48, 249-250, 306-307, 402-403, 460-461, 468-469, 470-471.³⁰⁶

Rozměr vazby rukopisu je 63 x 40 cm, rozměr folií je 57,5 x 38,5 (39) cm. Vazba rukopisu je původní z dubových desek potažených kůží s vtlačenými ornamenty.

Psací plocha je komponována jako jeden sloupec ohraničený dvěma červenými linkami po stranách. Notových osnov je na foliu zpravidla deset, pokud se pod kolumnou nenachází iluminace.

Obsah rukopisu:

/Kyriale/

- Kyrie, Gloria
- Sanctus, Agnus dei

/Graduale/

- Proprium tempore
- Proprium sanctorum
- Commune sanctorum

³⁰⁴ ŠÁROVCOVÁ 2010, 466.

³⁰⁵ <http://kozan.wz.cz/kancional/index.htm>, vyhledáno 13.12.2015.

³⁰⁶ BRODSKÝ 2008, 28.

/Sekvencionář/

- Prozy o vtělení Pána Krysta
- /Tempore quadragesime/
- Prozy Na Weliku noc
- /Per annum/
- /Proprium sanctorum/
- /Commune sanctorum/
- Doplňky Ordinarium missae - Sanctus

7.3.2. Výzdoba rukopisu

Žlutický graduál byl iluminován Fabiánem Pulérem a jeho dílnou. Celkem rukopis obsahuje 15 figurálních iniciál, 14 ornamentálních iniciál, 10 výjevů pod kolumnou, 4 celostranné iluminace a výzdobu v postranních bordurách.

Figurální iniciály mají různou velikost od čtyř notových osnov z deseti: 4r, 66r, 105v, 185r, 215r, 224r, 230v, 271v, přes tři notové osnovy z deseti: 83r, 206r, 244r, 261v, 268v, 307r, 325r. Ornamentální iniciály mají zpravidla velikost přes dvě notové osnovy.

Graduál začíná foliem **f. 1r**, na kterém je celostránková iluminace, kde je umístěna trojice erbů v nice. Uprostřed se nachází erb míšeňského purkrabího, ve zlatém poli je umístěn ondrejský kříž, nad kterým je zlatě korunovaná otevřená helma. **Erb** vpravo je připsán **hraběti z Hartenštejnu**. Na červeném štítě jsou dvě červená orlí křídla, mezi nimi zlatovlasá dívka v červených šatech, s vavřínovým věncem na hlavě a zlatým živůtkem a kolem pasu má opásaný dolů visící zlatý provaz. Žena má ruce rozpažené do tvaru písmene **W**. **Erb** vlevo patří **knížeti z Plavna**. Na černém štítu je zlatý korunovaný lev s rozštěpeným ocasem ve skoku. Nad tím zlatá turnajská korunovaná helma. Klenotem je vpravo otočený rostoucí pes s červeným jazykem. Pes je černo-stříbrné barvy.³⁰⁷ [65]

Folium **f. 2r** je také tvořeno celostránkovou iluminací, na které se nachází **erb rodu Salmů ze Salmu**. Z tohoto rodu pocházela kněžna Markéta, vdova po Jindřichovi IV. z Plavna, podle manžela se psala jako purkraběnka z Míšně, hraběnka z Hartensteinu, paní z Plavna

³⁰⁷ MALINOVSKÝ 2002, 119.

a Gerova. Erb má v sobě vyobrazeny dvě otočené ryby, nad helmou se nacházejí opět dvě ryby za sebou.³⁰⁸[66]

Další celostránkovou iluminací je na **f. 2v** umístěn složitý **znak složený z dvanácti polí**. První pole patří purkrabímu Norimberskému, který se skládá z ondrejského kříže a červeného kůlu na stříbrném podkladě. Druhé pole patří markrabímu Braniborskému, kde je zobrazena orlice červené barvy a zlatou zbrojí ve stříbrném poli. Třetí pole patří vévodovi Pomořanskému, jedná se o červeného gryfa ve skoku s červeným jazykem a zlatou zbrojí ve stříbrném poli. Čtvrté pole je Stargard. V stříbrném poli je doleva otočený gryf zelenočervené barvy ve skoku. Páté pole symbolizuje Štětín a nalézá se zde stejný gryf jako ve třetím poli. V šestém poli je stejný červenozeleňový gryf, avšak otočený doprava jako ve čtvrtém poli. Sedmé pole patří vévodovi Pruskému, kde je vpravo otočená černá orlice s červeným jazykem a zlatou zbrojí ve stříbrném poli. Osmé pole patří Opolsku, v modrém poli je zlatá vpravo otočená orlice, která je zlatě korunovaná. Deváté pole je znakem města Krnova. Opět vpravo otočená orlice, která je černá a se zlatou zbrojí ve stříbrném poli. Desáté pole patří Rujaně. V patě zlatého štítu je stříbrný stupínek. Ve zlatém poli je vidět vlevo otočenou polovinu černého lva s červeným jazykem a zlatou korunkou. Jedenácté pole patří Bludfeldu (Krvavé pole) a je celé červené. Dvanácté pole patří paní ze Zollernu. Je rozděleno na dva černé a dva stříbrné čtverce protilehle položené.³⁰⁹[67]

Na **f. 3r** se nachází taktéž celostránková iluminace se **znakem města Žlutic**. Znak je rozdělen kruhovou věží na dvě pole, v pravém, černém poli je zobrazen bílý lev a v levém, zlatém poli jsou položeny hrábě. Od 14. století mělo město Žlutice znak hrábí, znak rodu z Ryzmburka. V roce 1540 dal Ferdinand I. Žluticím nový znak spojující symbol opevněného města s erbem pánů z Ryzmburka s erbem pánů z Plavna.³¹⁰[68]

Folium **f. 4v** obsahuje iniciálu **W**(ssemohúcý wotze) ke zpěvům Kyrie Summum. V těle iniciály je zobrazen námět **krále Davida před zjevujícím se Kristem Trpitem**. Král David je umístěn klečící v pravé části iniciály, zatímco polopostava Krista se zjevuje v růžovém oblaku v levé části. Na rozdíl od pozdějšího Lounského graduálu Jana

³⁰⁸ Ibidem, 119.

³⁰⁹ Ibidem, 122.

³¹⁰ KROPÁČEK 1952, 103.

Táborského z Klokotské Hory, je zde zobrazena polopostava, nikoliv celá postava Krista Trpitele, nemá ani v ruce kalich, jak je tomu například v Teplickém graduálu. V borduře se nachází ve zlatém rámci **sv. Václav** s knížecí čapkou a svatováclavskou korouhví obklopený dvěma anděly. Pod kolumnou nacházíme výjev **Mojžíšovy bitvy s Amalechitskými**, kterou poté zobrazil Fabián Pulěř i v Lounském graduálu. I zde je patrný vliv turecké expanze do Evropy.³¹¹[69]

U počátku oddílu Sanctus Summum na **f. 66r** se nachází iniciála W(ssemohúcý wotze), ve které je zobrazen námět **Klanění se apokalyptickému Bohu** (Zj 4, 1-11). Uprostřed výjevu sedí Bůh Otec na trůně, na klíně má knihu a sedmirohého Beránka. Obklopen je čtyřiceti apokalyptickými starci, kteří drží v rukách koruny. V popředí výjevu je zobrazen sv. Jan Evangelista. Jan Erazim Wocel napsal ve své studii, že „*skladba obrazu jest výborná, zvláště plnotvárnost vzduchová*“,³¹² avšak na rozdíl od jiným Pulěřových iluminací na toto téma (Čáslavský graduál, Teplický graduál) je iluminace ve Žlutickém graduálu méně propracovaná. Chybí sedm pečeti, které mají být na knize a nad Hospodinem se vznáší pouze šest pochodní místo sedmi. Dá se zde předpokládat, že se jedná spíše o dílenskou práci. Do akantů v borduře jsou vpleteni nebeští hudebníci³¹³ s harfou, trubkou a loutnou. Motiv nebeských hudebníků pokračuje pod kolumnou, kde hraje anděl na varhany, zatímco u něj klečí donátor Havel Lubenský s manželkou Marthou a synem.³¹⁴ [70]

Folia 184v a 185r byla objednána cechem řezníků. Na **f. 184v** u Antifon ke svátku Zmrtvýchvstání Krista je pod kolumnou zobrazena scéna porážky vola. Tři muži v dobových oděvech drží vola a čtvrtý se napřahuje s palicí, kterou chce vola praštit. Okolo nich jsou vyobrazeni psi. Jedná se o výjev ze života řezníků. Nad nimi vidíme prázdné pole, kde měla být napsaná jména donátorů, řezníků či zde měl být zobrazen nějaký znak.[71]

Na navazujícím **f. 185r** u officií na Velikú noc v iniciále W(stal jsem z mrtvých) se nachází výjev **Zmrtvýchvstání Krista** (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18).

³¹¹ Více o tématu turecké expanze a inovace ikonografie Fabiánem Pulěřem viz. kap. 6.2.

³¹² WOCEL 1859, 251.

³¹³ Motiv nebeských hudebníků v borduře je použit i v Litoměřickém graduálu z roku 1517.

³¹⁴ SVITÁKOVÁ 2012, 31.

Tento námět je inspirován grafickým listem č. 12 z Velkých pašijí Albrechta Dürera.³¹⁵ Uprostřed scény vidíme zmrtvýchvstalého Krista stojícího na uzavřeném sarkofágu. Levou rukou žehná a v pravé ruce drží vítěznou korouhev. V popředí jsou zobrazeni spící vojáci, na kterých je patrný vliv italského scurta. V krajinném pozadí s Jeruzalémem přicházejí tři Marie ke Kristovu hrobu. Bordura je složená ze tří výjevů rámovaných zlatou lištou, jejichž náměty rozšiřují v tradici typologického paralelismu na Zmrtvýchvstání Krista. Vpravo nahoře je to Samson v boji se lvem, nad kterým je zobrazen znak řeznického cechu.³¹⁶ Pod ním jsou umístěni Kristovi učedníci na cestě do Emauz, ke kterým se přidal, aniž by ho poznali. Ve spodní části pod kolumnou je zobrazen příběh Jonášův. Příběh se odehrává zleva doprava. Napravo v pozadí padá Jonáš do vody a nalevo ho již vyvrhuje velká ryba či velryba na souš.³¹⁷ [72]

Na foliu **f. 206r** je zobrazena iniciála M(uži Galileyssti) k svátku Nanebevstoupení Krista, ve které je umístěn námět **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53). Tento typ je taktéž inspirován grafickým listem č. 24 z Malých pašijí Albrechta Dürera. Tato kompozice se začala hojně využívat již ve vrcholném středověku od 2. čtvrtiny 14. století.³¹⁸ Kristus vstupuje na nebesa z hory, na které jsou patrné jeho stopy. Okolo hory stojí apoštolové hledící k nebesům a uprostřed nich Panna Marie. Fabián Pulř využívá této kompozice pravidelně ve všech svých rukopisech. Pod kolumnou je zobrazen **příběh Eliáše** (2 Kr 2,1-14) ohraničený zlatou lištou. V levé části klečí Eliáš a v té pravé vzlétá ohnivý vůz z Eliášem. Eliáš má přes sebe modrý plášť, který mu dal Eliáš, než se vznesl s ohnivým vozem na nebesa.³¹⁹ V pozadí výjevu se rozprostírá fantaskní krajina.[73]

Na foliu **f. 215r** se nachází v iniciále D(uch panie naplnil gest) ke svátku Ducha svatého výjev **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13). Uprostřed kompozice sedí modlící se Panna Marie, která je obklopena apoštolů. Nad ní se vznášela holubice jako symbol Ducha svatého, nicméně dnes je iluminace mírně poškozena a holubice je jen málo rozeznatelná. Všichni mají nad hlavami malé plamínky Ducha svatého. Scéna zabírá polovinu iniciály, pozadí je zlaté. Pod kolumnou je zobrazen námět **Filipa křtícího služebníka etiopské**

³¹⁵ Viz. kap. 4.1.1 Vliv Albrechta Dürera.

³¹⁶ Údajně byl udělen již Janem Lucemburským, ale doložený je až erbovním listem Zikmunda Lucemburského z roku 1437. BUBEN 1994, 81.

³¹⁷ Více o ikonografii Jonáše a typologickému paralelismu viz. kap. 6.1.1.

³¹⁸ ROYT 2006, 164.

³¹⁹ Více o ikonografii Eliáše na ohnivém voze viz. kap. 6.1 Ikonografie utrakvistických graduálů.

královny (Sk 8, 26-40). Tento námět reaguje na tureckou expanzi do Evropy, stejně jako bitva s Amalechitskými. V levém kompozičním plánu vede cesta k vesnici, v popředí stojí červený kočár se dvěma koňmi, na jednom z nich sedí vozka s turbanem na hlavě. V pravé části je řeka, ve které se odehrává křest. Tento námět je inovací Fabiána Pulěře, který jej jako první použil v graduálu metropolitního chrámu sv. Víta.³²⁰ Vedle řeky se nachází skalka, na které vyrůstá strom do postranní bordury, jak je to u Pulěřových výjevů pod kolumnou běžné. [74]

F. 224r obsahuje iniciálu P(ožehnaná buď swatá Trogice) ke svátku Nejsvětější Trojice. Vnitřek iniciály vyplňuje **Nejsvětější Trojice** typu Pietas Domini, který je variantou Trůnu milosti, kde uprostřed sedí na trůně Bůh Otec s tiárou na hlavě, podpírá mrtvé Kristovo tělo a nad nimi se vznáší Holubice Ducha svatého.³²¹ Námět vychází z grafického listu Albrechta Dürera. V této iniciále je patrný Pulěřův zájem o zobrazení lidského těla, které je často v jeho iluminacích odhaleno.³²² Na spodním okraji folia klečí po levé straně muž v hnědém rouchu, naproti němu klečí dvě ženy v černých šatech s bílými čepicemi na hlavách. Nad sebou mají nápisovou pásku se jmény: *Pawel Beldar z Austí nad Labem a manželka geho*. [75]

Dalším iluminovaným foliem je **f. 230v**, kde se nachází iniciála N(akrmil gest ge) ke svátku Božího těla. Uvnitř těla iniciály je vyobrazen námět **Poslední večeře Páně** (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23), kde vidíme uprostřed kulatého stolu sedět Krista, který oznamuje apoštolům, že některý z nich ho zradí. Toto se dá vyčíst především z chování apoštolů, někteří z nich ukazují s otázkou na sebe a konverzují mezi sebou. Jidáš sedí v popředí a na nohou má měšec dukátů. Horní část iniciály je zlacena. Ve spodní části se nachází spojená iniciála Fabiána Pulěře. Pod kolumnou je vyobrazen výjev související v typologickém paralelismu s Poslední večeří Páně a to námět **Sbírání many** (Ex 16, 1-27). V levé části bordury se nachází námět Mojžíše vyrážejícího vodu z hory Oreb, výjev přechází pod kolumnu, kde chytají Izraelité božskou manu. [76]

³²⁰ Více k ikonografii Filipa křtícího služebníka etiopské královny viz. kap. 6.2

³²¹ ROYT 2006, 174.

³²² KROPÁČEK 1952, 105.

Na značně poškozeném **f. 249v** ke svátku O s. M. Janu z Husince, v iniciále R(adugme se wszichnij) lze, i přes velké poničení³²³, poznat postavu mistra Jana Husa na hranici, přivázaného k břevnu a obklíčeného plameny. Mimo tělo iniciály jsou zobrazeni dva muži, jeden rýpe vidlemi do hranice a druhý rozdmýchává oheň. Ve spodní části stojí muž s palmovou ratolestí v pravé ruce a v levé ruce s páskou, kde lze rozeznat pouze slovo bakalář. Nicméně se jedná o list dokazující již uctívání mistra Jana Husa jako světce.³²⁴ V levém spodním rohu stojí postava s vavřínovým věncem na hlavě a palmovou ratolestí. Navazující folium **250r** se váže ke svátku „O Českých muczedlnijcých“.[77]

Folium **261r** obsahuje iniciálu R(adugme se vssichni) ke svátku Nanebevzetí Panny Marie. Uvnitř iniciály se nachází námět **Narození Panny Marie**. Někteří badatelé se v minulosti domnívali, že se jedná spíše o smrt Panny Marie, což ale není pravděpodobné, jelikož se v místnosti nachází kolébka. Žena ležící na lůžku s baldachýnem představuje sv. Annu. Dvě ženy v dobových šatech jí podávají jídlo a jedna se stará o dítě v kolébce umístěné na levé straně. Jan Erazim Wocel zde dokonce shledal podobnost s freskou Narození Panny Marie v Sta Maria Novella od Domenica Ghirlandaia.³²⁵ Nedomnívám se ale, že by tato freska měla přímý vliv na tvorbu Fabiána Puléře. [78]

Na **f. 268v** se nachází ve spodní části folia iniciála R(adugme se vssichni), která patří k officiu o sv. **Šimonovi a Judovi**. Ti jsou zobrazeni uvnitř těla iniciály se svými typickými atributy, sv. Šimon Kananejský s pilou, kterou byl dle Zlaté legendy rozříznut, a sv. Juda s knihou. Je však složité poznat, který z nich je Šimon a který je Juda, jelikož jejich atributy jsou zaměnitelné.³²⁶[79]

F. **271v** zdobí velká iniciála O(kterak welmi hrozné gest), která se váže k officiu ke svátku Posvěcení chrámu. Ve vnitřku iniciály se nachází **kostel**, před kterým sedí dvě ženy prodávající svíčky. Jan Erazim Wocel se ve své studii domníval, že se jedná o podobu kostela sv. Petra a Pavla ve Žluticích.³²⁷ To je ale málo pravděpodobné, jelikož se stejný kostel tohoto typu nachází i v jiných graduálech Fabiána Puléře (Čáslavský graduál). V borduře po levé straně se odehrávají scény patřící k oslavám posvícení. Tři sedláci se

³²³ Byl polit neznámou tekutinou, díky níž se obraz obtiskl i na další folium 250r. SOUČKOVÁ 2010, 53.

³²⁴ Ke svátku mistra Jana Husa a dalších českých mučedníků viz. kap. 6.1.1, kde se zabývám jejich ikonografií.

³²⁵ WOCEL 1859, 13.

³²⁶ ROYT 2006, 277-278.

³²⁷ WOCEL 1859, 13.

potkávají na cestě do krčmy, která se nachází v průhledu za nimi. Stojí zde několik stavení, před nimiž vidíme bujaré veselí. Jeden z potkávajících si nese jitrnici, druhý má v ruce korbel s pivem.³²⁸ Pod kolumnou se nachází výjev **Jákobova snu**. V popředí leží spící Jákob na skalce a za ním se odehrává jeho sen. Jákobovi se zdálo o žebříku nebeském, po kterém vystupují do nebes čtyři andělé. Na tomto žebříku jsou vyobrazeni dva andělé v hovoru, další dva jim žebřík drží. V oblaku se zjevuje Hospodin. V pozadí je zobrazen hluboký průhled do krajiny.[80]

Prózy o „Wtělení Pána Krista v Adwentu“ na f. 307r jsou doprovázeny iniciálou P(oslal Bůh anděla). Zde se nachází námět **Zvěstování Panně Marii** (L 1,26-38), kde vidíme v levé části Pannu Marii před pulpitem s rozloženou knihou. Nad hlavou se jí vznáší Holubice Ducha svatého ve zlaté svatozáři. Na pravé straně stojí anděl zdravící Pannu Marii. Uprostřed výjevu stojí váza s lilii odkazující na čistotu Panny Marie.[81]

Na f. 325r se nachází iniciála G(iž nyní wssichni spolu děkugme) ke svátku Narození Pána Krista. V této iniciále je zobrazen **Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem**. Jedná se o inovaci ikonografie Fabiána Puléře, který se inspiroval grafickým listem Lucase Cranacha *Zákon a Milost*, kde se na pravé straně objevuje Kristus šlapající na skelet a draka. Skelet a drak jsou symboly smrti a hříchu. Zde se tento motiv objevuje vůbec poprvé. Nahé batole zahalené pouze do červeného pláště, stojí s nakročenou nohou na drakovi, kterého probodává vítěznou korouhví. Pod drakem leží skelet.³²⁹[82]

7.4 Teplický graduál, MS 1

Teplický graduál byl objednan teplickými měšťany, majitelem teplického panství Volfem z Vřesovic a jeho manželkou Voršilou z Veitmile roku 1560 pro teplické literátské bratrstvo při chrámu sv. Jana Křtitele.³³⁰ To, že byl graduál určen pro toto literátské bratrstvo, vypovídá celostránková iluminace městského znaku města Teplic na f. 2r.³³¹ Rukopis byl napsán v dílně Jana Táborského z Klokotské Hory. Dokladem objednání je na f. 1r přípis: *Léta tříkrát pět set šedesátého v staré Praze u Jana Táborského Matěj Pecka*

³²⁸ Více k ikonografii officia slavnosti Posvěcení chrámu viz. kap. 6.1.1.

³²⁹ Více k ikonografii Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem viz. kap. 6.2.

³³⁰ To lze usuzovat ze zápisů v městských knihách, které jmenují kostel sv. Jana Křtitele jako kostel věřících vyznání pod obojí. ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 21.

³³¹ ŽIŽKOVÁ 1995, 35.

z Klatov psal a notoval Bud' za to věčně chválen nebeský král.³³² Matěj Pecka z Klatov by měl být jediným písařem tohoto rukopisu. Na výzdobě graduálu se podílel Fabián Pulěř. Jeho podíl dokládá iluminace cechovního znamení malířů na f. 147v, nad níž se nachází přípisová páska s nápisem: *Fabián Pollirar z Ústí nad Labem, Malíř v Stare miestě pražském 1560*. Na f. 131r, kde se nachází historizující iniciála s námětem Seslání Ducha svatého, se nachází Pulěřova spojená iniciála. Z přípisů letopočtů můžeme předpokládat, že se graduál zdobil až do roku 1590, kdy byl Fabián Pulěř dávno mrtev, a tudíž není jediným iluminátorem pracujícím na tomto hudebním rukopise.

7.4.1. Kodikologický popis rukopisu

Teplický graduál je uložen v Regionálním muzeu v Teplicích pod sign. MS 1. Psací podložkou je pergamen. V rukopise najdeme originální foliaci římskými číslicemi a novodobou foliaci tužkou v pravém horním rohu. Jedná se o jeden z mála kompletních, obsahuje zachovaná officia a sekvence o českých mučednících, Mistru Janu Husovi a Jeronýmovi.

Psací plocha je komponována jako jeden sloupec, ohraničený dvěma červenými linkami po stranách. Notových osnov na jednom listu je zpravidla jedenáct, pod každou notovou osnovou je jeden řádek textu. Rozměry desek rukopisu jsou 60 x 38 cm, rozměry folií 57 x 35 cm.

Obsah rukopisu:

/Kyriale/

- Kyrie, Gloria
- Sanctus, Agnus dei

/Graduale/

- Proprium tempore
- Proprium sanctorum
- Commune sanctorum

/Sekvencionář/

³³² Ibidem, 22.

- Prozy o vtělení Pána Krysta
- /Tempore quadragesime/
- Prozy Na Weliku noc
- /Per annum/
- /Proprium sanctorum/
- /Commune sanctorum/
- Doplnky Ordinarium missae - Sanctus

7.4.2. Výzdoba rukopisu

Teplický graduál byl z části iluminován Fabiánem Pulěrem, který je autorem všech iluminací kromě f. 7v, 38v, 147r, 235r.³³³ Celkem rukopis obsahuje 17 figurálních iniciál, 17 ornamentálních iniciál, 2 celostránkové iluminace, 2 iluminace zabírající tři čtvrtiny strany a 7 výjevů pod kolumnou.

Figurální iniciály mají různé velikosti od čtyř notových osnov z jedenácti: 2r, 40v, 67v, 119r, 131r, 134v, 138v, 162r, přes tři notové osnovy z jedenácti: 54v, 71r, 73r, 127v, 150v, 172r, 191r, 199r, 212r. Ornamentální iniciály mají velikost dvou notových osnov, kromě iniciál na f. 147r, 157v, 165v, 167r, 282r, které mají velikost přes tři notové osnovy.

Výzdoba rukopisu začíná již na **f. 1v**, kde se nachází v horní části **erb Volfa z Vřesovic**, ve spodní části **erb jeho manželky Voršily z Veitmile**. V erbů na modrém štítě se nachází zlatý měsíc se vzhůru obrácenými rohy. Druhá polovina 16. století byla pro Teplice velmi příznivou díky této osobnosti Volfa z Vřesovic,³³⁴ který patřil mezi vzdělance doby, byl jmenován hejtmanem Pražského hradu a později také nejvyšším písařem Království v Čechách.[83]

Na foliu **f. 1r** se nachází báseň, tzv. akrostichon Jana Táborského z Klokotské Hory. První písmena každého verše dávají dohromady celé jeho jméno. Verše vypovídají také o objednavatelích a okolnostech objednání: „Knihy nakladne, tyto gsau zgednaly/Lenost

³³³ GRAHAM 2006, 539.

³³⁴ Volf z Vřesovic, který pocházel ze značně rozvětveného rytířského rodu, byl majitelem teplického panství od r. 1543. V tomto roce byl také jmenován královnou Annou podkomořím, od roku 1557 vedl komisi, která měla za úkol napravit zemské zřízení. Byl pravnukem husitského hejtmana Jakoubka z Vřesovic, ale sám byl již katolického vyznání. ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 32.

žádné, zmocnit se nedali,/O to stogiice, yazykem swym...“ Pod básní je umístěn erb Jana Táborského z Klokotské Hory.

Graduál počíná strana **f. 2r**, kde se v iniciále W(ssemohúcy wotze wěczny) nachází výjev **krále Davida před Kristem Trpitem**. Na rozdíl od Žlutického či Lounského graduálu je zde zobrazena celá postava Krista Trpitele, který má v pravé ruce kalich, do které prýští krev, a druhou rukou ukazuje svá zranění. V Čáslavském graduálu má Kristus také v ruce kalich. Král David se nachází klečící na levé straně iniciály, na zemi má své atributy, korunu a harfu. V pravé části se mu zjevuje Kristus Trpitel v růžovém oparu. Za ním se nachází průhled do krajiny. Autorem je nepochybně Fabián Pulér.³³⁵ Pod kolumnou se nachází znak města Teplic s nápisovou páskou: „SSTIT ERB MIESTKY MIESTA TEPLICE“. Znak však neodpovídá heraldice. Jedná se o zelený štít s hlavou Jana Křtitele na modré míse, správně by měla hlava Jana Křtitele ležet na modrém pozadí.³³⁶ Kvalita italského scurta použitého na hlavu Jana Křtitele však odkazuje k práci Fabiána Puléře. Bordura je tvořena barevnými akantovými listy se zlatými kapkami a ptáky.[84]

Výzdobu na **f. 38v** obohatil roku 1590 teplický měšťan a radní Jakub Hyrš **alegorickou postavou malířství**, svým erbem a cechovním znamením malířů. Do nápisové pásky vepsal devizu: SPES MEA CHRISTUS a dolů umístil rám s vysvětlením: LETHA PANIE TYSICEHO PIETISTHO DEWADESATEHO, JAKUB HYRSS STARSSI KNÝNICKY SAUCE SENÁTOR TEPLICKÝ. TUTO ERB SWUY WÝMALOWAL, TAK PAMÁTKY SWE ZANECHAL TIE TAKTO STIASTNĚ DOKONAL Z TOHO BUĎ CHWALEN WIECZNY PAN/KRAL/. Přestože byl vyučen v pražském cechu, působí jeho iluminace neobratným dojmem.³³⁷[85]

Na **f. 40v** se nachází incipit W(ssemohúcy stworziteli wotcze), kde se nachází v uvnitř iniciály námět **Klanění čtyřadvaceti starců apokalyptickému Bohu** (Zj 4, 1-11). Tento typický motiv pro rukopisy Fabiána Puléře vychází z grafického listu Albrechta Dürera. Uprostřed na trůně sedí Hospodin, který je obklopený apokalyptickými starci. Na klíně má knihu se sedmi pečetěmi, o kterou se opírá sedmirohý Beránek. Nad jeho hlavou se vznáší sedm pochodní. V přední části je vyobrazen sv. Jan Evangelista. V borduře, tvořené

³³⁵ Ibidem, 23.

³³⁶ Ibidem, 18.

³³⁷ ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 24.

akantovou rozvilinou, se nacházejí „nebeští hudebníci“, andělé, kteří hrají na trubky. Pod kolumnou je znak sladovnického cechu. [86]

U officia k rorátům na **f. 54v** se nachází v iniciále P(rorok swaty Yzavass prorokowal) iluminace **proroka Izaijáše**. Izaiáš stojí na mírně nakloněném terénu a nad sebou má nápisovou pásku se svým jménem. Bordura je vyzdobena barevnou akantovou rozvilinou, fantastickými květy a zlatými kapkami. Pod kolumnou se nachází znak pekařského cechu.[87]

Na **f. 67v** se v historizující iniciále D(itě mile a diwne narodilo se nám) u officia na „Welikú mssi“, nachází motiv **Narození Krista** (L 2,1-20). Zatímco ve Žlutickém graduálu se nechal Fabián Pulěř inspirovat spíše Albrechtem Dürerem, zde je patrný vliv Bernarda Salomona,³³⁸ který měl vliv také na tvorbu Matouše Ornyse. Vnitřní pole iniciály obsahuje adoraci Krista, kde se naklání Panna Marie a sv. Josef k jesličkám, ve kterých leží malý Ježíšek. Pod kolumnou a v části pravé bordury se zjevuje anděl pastýřům. Tento výjev je zasazený do krajinného nočního panoramatu. V borduře se nachází znak cechu koželuhů, do kterého patřil donátor této strany Augustýn Kozieluh.[88]

Folium **71r** obsahuje v těle iniciály E(y yak przediwne przissel gest) ke svátku Křtu Páně, výjev **Křest Krista v řece Jordán** (Mt 3,13-17; L 3,21-22). Dle výtvarné kvality je tato iluminace dílem spíše Pulěřovy dílny. [89]

Na **f. 73r** „O hromnicích“ se nachází iniciála P(rzygali smě). V těle této iniciály je vyobrazen výjev **Obětování Krista** (L 1,22-44). Panna Marie klečí před oltářem a v pozadí jsou přítomny další čtyři postavy. Tato iluminace také svou výtvarnou kvalitou připomíná spíše dílenskou práci než práci samotného Fabiána Pulěře. Na rozdíl od propracované, tematicky stejné iluminace v Lounském graduálu, zde není jasné, kdo je na výjevu zobrazen. Není zde sv. Josef, který by nesl holoubata na vykoupení Krista.[90]

Ke svátku Zmrtvýchvstání Krista je zobrazena iniciála W(otcze nebesky Syn twuog) na **f. 119r**. V těle historizující iniciály se nachází výjev **Zmrtvýchvstání Krista** (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18), který je inspirován grafickým listem Albrechta Dürera.

³³⁸ To, že měl Bernard Salomon vliv na tvorbu Fabiána Pulěře tvrdí Jana Michlová ve své studii k Teplickému graduálu. ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 24.

Prostředku dominuje zmrtýchvstalý Kristus, který je oděn do červené roušky, stojí na zavřeném sarkofágu, v jedné ruce drží vítěznou korouhvi a tou druhou žehná. Je nakročen vpřed před žlutobílý oblačný opar. Zajímavé je, že na žádné známé iniciále Fabiána Pulěře není Kristus umístěn do bílého oblaku. Fabián Pulěr v každém Zmrtvýchvstání použil bílá oblaka s nádechem růžové. Avšak zpracování Kristova polonahého těla a spících vojáků v popředí, odkazuje na schopnosti Fabiána Pulěře. V borduře se pne lodyha s květy orlíčku.[91]

Na f. 127v se nachází officium k svátku Nanebevstoupení Krista s iniciálou M(užij galileysstij), kde je v těle iniciály vyobrazen námět **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53). Tato kompozice upomíná na grafický list Albrechta Dürera. Uprostřed stojí hora, na které jsou obtisknuty Kristovy šlépěje, které zde však nejsou tak patrné jako na jiných Puléřových iluminacích (Žlutický graduál, Čáslavský graduál). Nad horou vidíme Kristovy nohy. Okolo hory stojí apoštolové, kterých je zde zobrazených pouze devět. Není zde vyobrazena Panna Marie. Inspirací byl pravděpodobně grafický list Bernarda Salomona. Obdobný námět se nachází také v Litomyšlském graduálu, který iluminoval Matouš Ormys z Lindperka.³³⁹[92]

Folium f. 131r ke svátku Seslání Ducha svatého obsahuje iniciálu D(uch páně genž obziwuge). Uvnitř iniciály se nachází výjev **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13), který je signován spojenou iniciálou Fabiána Pulěře a jeho celé jméno je vepsáno do kazetového rámu iniciály vpravo nahoře. Zobrazení a kompozice připomínají Žlutický graduál. Modlíci se Panna Marie sedí uprostřed výjevu, obklopena apoštolů. Všichni mají nad sebou plamínky Ducha svatého. Nad celou scénou se zjevuje Holubice, jakožto symbol Ducha svatého ve zlaté záři. V bordurách jsou zobrazeny naturalistické růže, odkazující k Panně Marii, jakožto růži mezi apoštolů.[93]

Folium f. 134v obsahuje iniciálu P(ožehnana bud' welebna cti) patřící ke svátku Nejsvětější trojice, nese námět **Návštěvy tří andělů u Abrahama v Mamre** (Gn 14,11-20). Pod kolumnou se nachází příběh **Stavby babylonské věže**, který je orámovaný zlatým rámem. V levé části je vyobrazena socha strážce Nimroda. Tento námět odkazuje na grafickou

³³⁹ MICHLOVÁ 2015, 25.

předlohu Bernarda Salomona.³⁴⁰Do bordury z akantu zasahuje postava sv. Václava mezi dvěma anděly, monogram GH snad patřil některému teplickému sladovníkovi.³⁴¹[94]

Iniciála P(an bůh gehož chwały w nebi) na **f. 138v** náleží ke svátku Těla a krve Páně. Předlohou iluminace **Poslední večeře** (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23) byl grafický list č. 24 Albrechta Dürera z Malých pašijí. Na tuto výzdobu navazuje bordura s motivem vinné révy s hrozny, která obsahuje miniaturu cechovního znaku s nápisem: „CECH RZEZNICKY“. Pod kolumnou se nachází námět **Sbírání many** (Ex 16, 1-27), který se v rámci typologického paralelismu vztahuje k Poslední večeři Páně.[95]

Na **f. 143v** se nachází iluminace, která zabírá tři čtvrtiny celého folia, nicméně nepochází z roku 1560, ale byla do rukopisu vmalována v pozdějších letech. Nejedná se tedy o práci Fabiána Pulře. Dolní výjev zobrazuje **Ukřižování Krista** a horní **Předání Desek zákonů Mojžíšových**.

Folium **147r** nese ornamentální iniciálu Z(ziwota matky mé nad gine wsseckv). Pod kolumnou a v části pravé bordury se nachází výjev **Křest Krista v Jordáně** (Mt 3,13-17; L 3,21-22). Tento výjev je orámován zlacenou linkou. Nad Holubicí Ducha svatého se vznáší nápis: „*Hic eos filium ipsum auditi*“. Celý námět se nachází před krajinným pozadím. V žádném jiném rukopise Fabiána Pulře nemám paralelu tohoto tématu pod kolumnou. Většinou se nachází uvnitř těla historizující iniciály. Na levé straně je vyobrazen klečící donátor s erbem s větvkou a žaludy a se jménem na nápisové pásce: „*Johannes Factor Wosstinarz z Nového města Pražského 1560.*“ [96]

Na foliu **147v** je v levé spodní části v borduře mezi listy akantu umístěn znak malířského cechu s nápisovou páskou, na které stojí: „*Fabián Pollirarz z Austí nad Labem malerz w Staré miestie Pražském*“ a spojená iniciála Fabiána Pulře s letopočtem 1560.

Důležité je také folium **f. 157r**, kde se začíná část věnovaná českým mučedníkům. V iniciále R(adugme se vssickni) je vyobrazen mistr **Jan Hus na hranici**. V levé části iniciály je zobrazen Jan Hus připoutaný k plápolající hranici. Je oblečen do bílé košile a na

³⁴⁰ Pro porovnání s grafickými listy ke Starému a Novému zákonu Bernarda Salomona viz. Biblioteque nationale de France. <http://gallica.bnf.fr>. Vyhledáno 16.12.2015.

³⁴¹ ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 25.

hlavě má kacířskou čepici. Výjev je rozšířen o dva pohunky, kteří rozmíchávají oheň. V krajinném pozadí se nachází Zikmund Lucemburský s vojskem.³⁴²[97]

Na **f. 157v** se nachází ornamentální iniciála R(adugme se wssichni) u officia ke svátku Nanebevzetí Panny Marie pod kolumnou jsou zobrazeny tři cechovní znaky – kovářů, bečvářů a zámečnicků. V okrajové borduře je zobrazeno **Nanebevzetí Panny Marie**. Ve spodní části stojí apoštolové vzhlížející k nebesům, kde se vznáší Panna Marie na oblaku nesena k nebi dvěma anděly. Zajímavé je, že je tento námět vyobrazen v borduře a nikoliv v těle iniciály. Je to jediný příklad takového zobrazení v borduře od Fabiána Pulěře.[98]

Iniciála O(kterak hrozně gest místo toto) ke svátku Posvěcení chrámu na **f. 162r** obsahuje námět **snu Jákobova** (Gen 28,10-19). Jákob leží spící v popředí scény, ve druhém kompozičním plánu je žebřík, po kterém šplhají andělé do nebes. Dva přidržují žebřík a dva v hovoru stoupají vzhůru. Na konci žebříku se zjevuje v oblaku Hospodin. V pozadí se rozprostírá fantastická krajina. Takováto kompozice je typická pro námět Jákobova snu v tvorbě Fabiána Pulěře (Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, Žlutický graduál). Typická je také scéna pod kolumnou, kde se objevují **kuželkáři**.³⁴³ [99]

Officium O panně Marii na **f.167r** uvozuje ornamentální iniciála Z(drawa Marya pano swata). Pod kolumnou se nachází miniatura **Mojžíše před hořícím keřem** (Ex 2,23-4,18) orámovaná červenou linkou. Mojžíš je k nám otočený zády, jsou zřetelné jeho svaly na nohách a zádech. Před ním se zjevuje Hospodin s korunou na hlavě v hořícím keři, na levé straně má Mojžíš seřazený ovce. Miniatura je výtvarně velmi kvalitní a vyznačuje známky Pulěřovy práce. [100]

Na foliu **f. 190v** se nachází celostránková iluminace **Zpívajícího literátského bratrstva**. Ve středu kompozice stojí pulpit, na kterém je otevřený graduál. Výjev je umístěn do široké bordury tvořené beschlagwerkem, madailony, kartušemi a festony ve světle hnědých a růžových tónech. Iluminace představuje 21 mužských členů teplického literátského bratrstva, z toho jsou identifikovatelní dva měšťané s monogramy W(áclav) B(erounský) a A(dam) P(ísecký), další dva monogramy ZSP a BWK jsou špatně čitelné. Graduál byl

³⁴² Více k ikonografii oddílu O Českých mučednících a k postavě Jana Husa viz. kap. 6.1 Ikonografie utrakvistických graduálů.

³⁴³ Více k tématu ikonografie officia ke svátku Posvěcení chrámu Božího viz. kap. 6.1.1.

objednán v roce 1560, avšak z dochovaných pramenů víme, že 6. srpna roku 1590 sesadil z pozice primase Václava Berounského tehdejší majitel panství Radslav Vchynský. Datování této iluminace se tedy klade až do roku 1590.³⁴⁴[101]

Folium **f. 191r** s iniciálou P(an Bůh wssemohucy z welike milosti) u „Proz o Wtělení p. Krista v Adwentu“ se váže k počátku liturgického roku. V těle iniciály se nachází výjev **Zvěstování Panně Marii** (L 1,26-38). Za předlohu kompozice zvolil iluminátor grafický list z cyklu Novozákonních biblických ilustrací Bernarda Salomona.³⁴⁵[102]

Iniciála G(yž nyní wssichni spolu děkugme) na **f. 199r** obsahuje námět **Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem**.³⁴⁶ Postava Ježíška stojí na pekelném drakovi a vráží mu vítěznou korouhev do tlamy. Není tu vyobrazen skelet, který symbolizuje smrt, jako je tomu například ve Žlutickém graduálu.[103]

Folio **f. 212r** zdobí iniciála N(už welikonočzní chwalu) s námětem **Noli me tangere** (J 20,11-17). Motiv odkazuje k Velikonočním svátkům a Zmrtvýchvstání Krista. Kristus potkává jako zahradní Mária Magdalenu. Obě postavy jsou malé a nevýrazné ve velkém krajinném plánu za nimi.[104]

7.5 Dvoudílný graduál literátského bratrstva při chrámu sv. Valentina na Starém Městě pražském (tzv. Křížovnický), pars prima VIII A7

Graduál literátského bratrstva při chrámu sv. Valentina na Starém Městě pražském byl dlouhou dobu nazýván odbornou literaturou Křížovnický graduál, či nepřesně jako Týnský graduál, a to na základě mylné provenience rukopisu z majetku literátského bratrstva při chrámu Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském.³⁴⁷ Rukopis byl iluminován několika iluminátory. Psací podložkou je pergamen. Na nejstarší vrstvě se podílel Fabián Pulěř, který je autorem folia se symbolickým rodokmenem Krista.³⁴⁸

³⁴⁴ ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015, 27-28.

³⁴⁵ Viz. pozn. 339.

³⁴⁶ Více o ikonografii Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem viz. kap. 6.2.

³⁴⁷ Tato domněnka má svůj původ v nápisové tabulce v borduře na f. 191r, kde je psáno: Yan Kotwa/Plzensky corfyrst/zprawcze tohoto kuru y u matky Bozij przed/teynem w Starem městě pražském Anno 1592...“ ŠÁROVCOVÁ 2010, 451.

³⁴⁸ Ibidem, 453. – V době vypracovávání diplomové práce nebyl rukopis přístupný.

7.6 Klatovský graduál, MS 1

Klatovský graduál byl objednáán v roce 1560 pro klatovské literátské bratrstvo působící při chrámu Panny Marie v Klatovech a je dnes uložen ve Vlastivědném muzeu Dr. Hostaše v Klatovech. Původní renesanční vazba je zdobená slepotiskem. Psací podložkou je pergamen. Velikost deset je 61 x 39,3cm a velikost folia je 57 x 42cm. Zachoval se zcela neporušený, ale z knižního korpusu bylo v 19. století vyřezáno 35 folií, z nichž je dnes dvojice zlomků součástí fondu Národního muzea v Praze, kam byla darována neznámým sběratelem, který je z graduálu vyřezal.³⁴⁹ Oba zlomky jsou zachovány v dobrém stavu a vložen do skleněné pasparty. Při okrajích folií jsou negativní otisky, a tudíž je zřejmé, že byla původně vložena do rámu či pasparty.³⁵⁰

Na jeho výzdobě se s jistotou podílel Matouš Ormys z Lindperka, což dokládá monogram MO na iluminaci Narození Krista a malíř, kterého charakterizují naivnější postavy protáhlého kánonu. Lze ale předpokládat také podíl Fabiána Puléře.³⁵¹ Napsán byl v dílně Jana Táborského z Klokotské Hory, jak dokládá akrostichon na začátku knižní vazby, který udává jeho celé jméno. Byl napsán rukou Matěje Pecky Klatovského. Pokusím se v této části vytyčit pouze ty iluminace, které nesou známky tvorby Fabiána Puléře či jeho dílny.

Folium **f. 119r**, které je dnes uloženo v knihovně Národního muzea pod sign. **1 Ac 86/2**, obsahuje incipit officia ke svátku Nanebevstoupení Krista.³⁵² V iniciále M(uži Gallileyssti) se nachází námět **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53) inspirovaný stejným námětem na grafických listech Albrechta Dürera.³⁵³ Uprostřed se nachází hora, na níž zanechal stopy Kristus, jehož nohy vidíme v horní části. Apoštolové jsou shromážděni okolo hory a vzhlížejí k nebesům. Zvláštností je, že Panna Marie nestojí v popředí celého výjevu, jak je tomu ve Žlutickém či Lounském graduálu. Takto upozaděnou Pannu Marii však nalezneme v Teplickém graduálu.[105]

Dalším zlomkem, který se dnes nachází ve sbírce Národního muzea, pod sign **1 Ac 86/3**, je **f. 122v** s iniciálou D(uch panie genž obžiwuge) k introitu ke svátku Ducha svatého. Jedná

³⁴⁹ Ibidem, 464.

³⁵⁰ ŠÁROVCOVÁ 2005b, 559.

³⁵¹ ŠÁROVCOVÁ 2010, 465.

³⁵² Tento zlomek rukopisu z Národního muzea kodikologicky přiřadila ke Klatovskému graduálu Martina Šárovcová. ŠÁROVCOVÁ 2010, 465.

³⁵³ Více k vlivům a podnětům Albrechta Dürera viz. kap. 4.1.1.

se o typickou scénu objevující se u tohoto svátku **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13). Panna Marie sedí uprostřed scény obklopena apoštolů. Nad hlavami jim planou plamínky Ducha svatého. Nad celým výjevem se vznáší Holubice svatozáří v oblaku a na zlaceném podkladě, jakožto symbol Ducha svatého. Jeden z apoštolů (pravděpodobně sv. Petr) je k nám otočen zády, takže můžeme vidět jeho chodidlo opírající se o kraj iniciály. Tato iluminace má vysokou výtvarnou kvalitu. To je patrné na propracování drapérií apoštolů, kteří jsou ve svém pohybu velmi dynamičtí, i v jejich různě nakloněných tělech. Iniciálu můžeme porovnat se stejným námětem ve Žlutickém graduálu, kde odpovídá nejen kompozice (včetně opřeného chodidla sv. Petra), tak i barevná škála.[106]

7.7 Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, I G 9

Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, který je dnes uložen ve Státní oblastním archivu v Lounech, kam se dostal v roce 1890 z pozůstalosti sběratele starožitností Donnerbacha.³⁵⁴ byl objednán u Fabiána Pulěře v roce 1561³⁵⁵ a dokončen v roce 1563 (dokončen byl pravděpodobně lokálním umělcem). Rukopis byl napsán v dílně Jana Táborského z Klokotské Hory, na titulním listu je jeho akrostichon. Graduál je heraldicky nesmírně bohatý, díky bezpočtu cechovních znaků nacházejících se na foliích. Byl objednán lounskými měšťany, kteří jsou v graduálu zpodobněni zpravidla nápisem s jejich jménem nebo alespoň monogramem, pro literátské bratrstvo při chrámu sv. Mikuláše v Lounech.³⁵⁶ Objednavateli byli také členové vladyckého rodu Jiřík Rozum a Matěj z Bílejova, jejichž znaky jsou zobrazeny na f. 2v spolu se znakem Jana Táborského z Klokotské Hory.

7.7.1. Kodikologický popis rukopisu

Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory je uložen ve Státním oblastním archivu v Lounech pod signaturou I G 9. Psací podložkou je pergamen. Foliace je původní červená a má podobu písmene (A-Z) a římské číslice (I-XX), novodobá foliace tužkou se nachází v pravém horním rohu.³⁵⁷ Rukopis není bohužel kompletní.³⁵⁸

³⁵⁴ KRATOCHVÍLOVÁ 2003, 422.

³⁵⁵ Datujeme dle přípisů letopočtů na určitých foliích.

³⁵⁶ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 447.

³⁵⁷ Foliace č. 246 se zde vyskytuje dva krát, pravděpodobně chyba.

³⁵⁸ Lounským graduálem se zabývala v roce 2003 Martina Šárovcová ve své studii KRATOCHVÍLOVÁ 2003, 421-431.

Rozměr vazby rukopisu je: 65 x 45 cm a rozměr folií je: 64,9 x 44,9 cm.

Obsah rukopisu:

/Kyriale/

- Kyrie, Gloria
- Sanctus, Agnus dei

/Graduale/

- Proprium tempore
- Proprium sanctorum
- Commune sanctorum

/Sekvencionář/

- Prozy o vtělení Pána Krysta
- /Tempore quadragesime/
- Prozy Na Weliku noc
- /Per annum/
- /Proprium sanctorum/
- /Commune sanctorum/
- Doplňky Ordinarium missae - Sanctus

7.7.2. Výzdoba rukopisu

Graduál je iluminován Fabiánem Pulěrem, vzhledem k přípisům v rukopise roku 1563 byl pravděpodobně dokončen lokálním umělcem nebo pomocníkem z Pulěřovy dílny.³⁵⁹ Rukopis obsahuje 15 figurálních iniciál, 11 ornamentálních iniciál, 7 výjevů pod kolumnou, výzdobu v postranních bordurách a dvě celostránkové iluminace.

³⁵⁹ Fabián Pulěř umírá v roce 1562, a tudíž nemohl tento rukopis dokončit. Lounský graduál je zmiňován také v Pulěřově pozůstalosti, kde odkazuje 40 kop grošů, které mu byli dlužni páni z Loun, dětem své sestry. O tom více v podkapitole 3.2.1. – KRATOCHVÍLOVÁ 2003, 422.

Figurální iniciály mají různou velikost, od čtyř notových osnov z deseti: 2r, 195r, 201v, přes tři notové osnovy z deseti: 90v, 188r, 114v, 217r, 228r, 233r, 239v, 242r, 248r, 274r, 294r, 315r. Všechny ornamentální iniciály mají velikost přes dvě notové osnovy.

Rukopis začíná **f. 1r** s básní Jana Táborského z Klokotské Hory, první písmena této básně dávají dohromady jeho jméno. Pod básní se nachází přípisek roku 1563.

Na **f. 1v** je zobrazen **znak města Loun**. Jedná se o edikulový portál, v němž se nachází na modrém štítě stříbrná hradební věž z kvádrů, ve střední části je vyobrazena otevřená zlatá brána. Za branou vyrůstají dvě osmihranné věže, také stříbrné a kvádrové. Mezi věžemi je zlatý měsíc a zlatá šesticípá hvězda.³⁶⁰ Pod tímto erbem se nacházejí dva další znaky, jeden patří Janu Táborskému z Klokotské Hory (na pásce: I. T. Z KLOKOTSKÉ HORY), a druhý vladykům (na pásce: GIRZIK ROZUM MISTR MATYASS Z BILEIOWA). Ve spodní části vidíme dataci **MD LXIII**.**[107]**

Na **f. 2r** se nachází v iniciále W(ssemohúcý wotze wieczný) u zpěvů ordinaria missae (živě záhloví Kyrie Summu), klečící a modlící se **král David před Bolestným Kristem** zjevujícím se v růžovém oblaku. Akcentována je zde Kristova krev, která z jeho ran vytryskává na Davidovu hlavu. Pod kolumnou v obdélném pozlaceném rámu je umístěn výjev **Mojžíšovy bitvy proti Amalechitským** (Ex 17, 8-16). V pravé části na skalnatém výběžku podpírají Áron, bratr Mojžíše Na skále v pravé části je označen tento námět latinským vpiskem: „Moises púgns. cu Amal Exo. XVII“.³⁶¹ Inspiračním zdrojem byl pro Fabiána Pulěře grafický list vydaný ve Wittenbergu roku 1541.³⁶² **[108]**

Na **f. 82v** se u antifon před roráty nachází ornamentální iniciála A(y anděl páně Marygy panně) a pod kolumnou výjev **Mojžíše před hořícím keřem** (Ex 2,23-4,18). Mojžíš si v tomto výjevu kryje rukou obličej a zouvá si boty. V keři se zjevuje polopostava Hospodina. Přestože je tato iluminace poškozena (především dolní pravá strana folia od otáčení stránek), je zde patrná dynamika hořícího keře a zjevující se postavy Hospodina.**[109]**

³⁶⁰ ČAREK 1985, 235.

³⁶¹ Detailně jsem popsala inovaci této ikonografie Fabiánem Pulěrem v kapitole 6.2 Inovace ikonografie Fabiánem Pulěrem.

³⁶² Jedná se o leták „Wider die leidige Sicherkeit ein Vermanung aus dem XVII cap. Exodi“. KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 449.

Figurální iniciála R(osu dajte shuory nebesa) u incipitu ke svátku O Wtělení Pána Krista v Adwentu na **f. 90v** obsahuje výjev **Rouno Gedeonovo** (Sd 6,37-40). Klečící Gedeon v antické zbroji hledí vzhůru na zjevujícího se Hospodina v oblačném oparu symbolizující rosu. V pozadí se odehrává scéna, kde Gedeon mluví se svými vojáky. Zde využil Fabián Pulěř typologického paralelismu, jelikož rosa seslaná Hospodinem na beráncí rouno je ikonografický symbol Panny Marie proniknuté Duchem svatým. V kooperaci je s **kmenem Jesse** (M 1,1-16, L 3,23-38), symbolickým rodokmenem Kristových předků, který se nachází pod kolumnou a v pravé postranní borduře.[110]

U officia na **f. 114v O obětování Krista** (L 1,22-44) v iniciále P(rziyali sme Bože milostrdenství twé), kde je tento námět zobrazen, přináší Panna Marie se sv. Josefem zabaleného Ježíška a podávají ho knězi v chrámu. Sv. Josef dle předpisů přináší obětní dary, dvě hrdličky či holoubata.[111]

Další figurální iniciálou na **f. 188r** je iniciála M(užii Galileysstíi) k introitu svátku **Nanebevstoupení Krista** (Mk 16,19; L 24,50-53). Dle mého názoru bylo toto folium iluminováno později, po smrti Fabiána Pulěře. Výjev Nanebevstoupení nemá tak kvalitní výtvarné zpracování, jako u většiny Pulěřových rukopisů u kompozice postav apoštolů s Pannou Marií. Tento malíř si netroufl na postavy otočené zády k divákovi, jak to dělal pravidelně Fabián Pulěř. V bordurách jsou zobrazeny zdobené kandelábry místo obrazů typologického paralelismu, jak je tomu například již v graduálu metropolitního chrámu sv. Víta či ve Žlutickém graduálu. Z toho soudím, že se jedná o práci lokálního umělce či dílenského pracovníka, který dodělával rukopis po Pulěřově smrti.[112]

Na **f. 194v** se nachází zdobená ornamentální iniciála Z(awitay dusse swaty) u antifon o Duchu svatém. Pod kolumnou je vyobrazen sv. Václav, znak donátora a jeho portrét. Nápisová páska není vyplněna.

Na ně navazuje **f. 195r** s incipitem officia D(uch panie genž obžiwuge) ke svátku sv. Ducha kde se nachází námět **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13). Panna Marie sedí uprostřed scény obklopena apoštolů a nad nimi se vznáší holubice jako symbol Ducha svatého. Apoštolové se modlí s Pannou Marií a mají nad hlavami plaménky. Celá tato iniciála je zlacena a obklopena naturalistickými růžemi, typickými pro Pannu Marii.

Pohyby draperie a otočené postavy dvou apoštolů zády k divákovi, ukazují znalost italského mantegnovského scurta. Tato iniciála je signována Fabiánem Pulěrem, jeho značka se nachází v pravém rohu i s přípisem roku 1561. Pod kolumnou a ve spodní části postranní bordury se nachází výjev reagující na tureckou expanzi do Evropy (taktéž jako Mojžíšova bitva s Amalechitskými). Námětem je **Filip křtící služebníka etiopské královny** (Sk 8, 26-40).³⁶³ Tradiční červený kočár s koňmi stojí na levé straně, zatímco uprostřed se odehrává křest muže černé pleti stojícího ve vodě. Po pravé straně je zobrazena skála, na které se pne strom přecházející do bordury a za ním průhled do krajiny. Tento námět se poprvé objevuje v kontextu české knižní malby ve sborníku teologických a moralistických spisů, Jenském kodexu, mezi časovými obrazy.³⁶⁴[113]

Na **f. 201v** se nachází v iniciále P(oziehnaná buď welebná) u svátku Nejsvětější Trojice. Zde je zobrazen starozákonní výjev z typologického paralelismu, **Návštěva tří andělů u Abrahama v Mamre** (Gn 14,11-20). Nepříliš obvyklý námět se nachází také v Teplickém graduálu. Abraham se sepjatýma rukama pokleká v historizující iniciále před třemi anděly. Pokračování příběhu se poté odehrává pod kolumnou, kde Abraham přináší mísu s jídlem v krajinném prospektu. V pozadí je zobrazena jeho žena Sára ve žlutých šatech. V borduře se objevuje námět Lota a jeho dcer prchajícího z hořící Sodomy, dále pokračování příběhu, Lot opilý vínem. Scéna Lota a jeho dcer navazuje na scény Abrahama s anděly v Mamre, jelikož se tito andělé z Mamre vydali po návštěvě za Lotem do Sodomy. Toto folium objednali starší soukeničtí mistři (STARSI VSSICHNI MISTRZI SOUKENICI), jejichž znak se sv. Jiřím bojujícím s drakem se nachází na levé straně bordurové výzdoby.[114]

Zajímavou je iluminace na **f. 217r** v historizující iniciále Z(života matky mé) k officiu O Swatém Janu Krztiteli. Nachází se zde námět **Jana Křtitele kázajícího v lese**, inspiračním zdrojem zde byl nepochybně dřevořez Lucase Cranacha st. z roku 1516.[115]

Na **f. 228r** se nachází v historizující iniciále R(adugme se wssichni) u svátku Nanebewzetí panny Mariye pouhý průhled do krajiny s domy.

³⁶³ Více o této inovaci ikonografie Fabiánem Pulěrem v kapitole 6.2.

³⁶⁴ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 450. – Otázkou Jenského kodexu a jeho ikonografie se zabývá ve svém komentáři Milada Studničková. STUDNIČKOVÁ 2009.

Na **f. 233r** se nachází v historizující iniciále O(kterak velmi hrozne gest místo toto) u svátku Posvěcení chrámu Božího zobrazuje starozákonní námět **Jákobova snu** (Gen 28,10-19), jelikož Jákob nazval místo, kde se mu zdál, místem Božím. Jákobovi se zdálo o žebříku nebeském, po kterém vystupují do nebes čtyři andělé. V popředí vidíme spícího Jákoba, za nímž je zobrazen pokosem žebřík. Na tomto žebříku jsou vyobrazeni dva andělé v hovoru, další dva jim žebřík drží. V oblaku se zjevuje Hospodin. [116]

Dalším iluminovaným foliem je **f. 239v** s figurální iniciálou R(adugme se wssichni) ke svátku Všech svatých zobrazen motiv **vítězného Beránka**. Beránek se zjevuje v mlžném oblaku na pahorku s vítěznou korouhví a je obklopen svatými.[117]

Na **f. 242r** se nachází ve figurální iniciále Z(dráwas María páno) ke zpěvům o Panně Marii, **Panna Maria s Ježíškem jako assumpta** stojící na srpečku měsíce.[118]

Folium **248r** je uvedeno menší iniciálou M(niet sau gistie prziliss učiněn) k písni O apoštolech. Tato iniciála je rozdělena na dvě pole, v každém z nich se nachází jeden apoštol. V levé části je to **sv. Petr** a v pravé části **sv. Pavel** se svými atributy. [119]

Na **f. 274v** se nachází celostranná iluminace, na které je zobrazen **sv. Václav**. Postava sv. Václava je oblečena v brnění, plášť a knížecí čapku. V rukách drží praporec se svatováclavskou orlicí a štít taktéž s tímto znakem. Pod touto postavou se ve zlatém rámcí objevuje průhled do krajiny s postavou držící znak cechu koželuhů. Není jisté, zda tato iluminace je dílem Fabiána Puléře či nikoliv. Při bližším pohledu zjistíme, že se jedná o dosti zběžnou malbu, která má velice málo společného s celostrannými iluminacemi Kaňkovského graduálu. Na zlatém rámcí, který rámuje celý tento výjev, je patrná snaha o zachycení perspektivy, kterou zjevně neměl tento iluminátor zvládnout. Pravděpodobně je tato malba prací pokračujícího lokálního umělce. [120]

Prozy o vtělení Pána v Adventu na **f.274r** jsou doprovázeny figurální iniciálou P(an Bůh wssemohúcý z veliké milosti) obsahující výjev **Zvěstování Panně Marii** (L 1,26-38). Panna Marie sedí na stoličce a čte si v knize ležící na pulpitu. Přistupuje k ní anděl, který má v ruce žezlo omotané nápisovou páskou „AVE MARIA GRACIA PLENA“. Shora přilétá k Panně Marii holubice, jako symbol Ducha svatého. Pod kolumnou se nachází výjev doplňující Zvěstování Panně Marii a to Inkarnace Krista. K Panně Marii v naději,

kteřá klečí na skalnatém útesu v pravé části kompozice je vysílán paprsek s Holubicí Ducha svatého a nahým Ježíškem – homunkulem – s drobným křížkem jako poukaz na Kristovu inkarnaci. Motiv inkarnace Krista byl převzat z grafického listu Lucase Cranacha *Zákon a Milost* z doby po roce 1529, který se vázal k Lutherovu reformačnímu hnutí.³⁶⁵[121]

Velmi důležitým foliem je **f. 294r** iluminovaný incipit v oddílu sekvencionáře, kde se nachází sekvence k Božímu hodu vánočnímu. Při incipitu G(yž nyní wssichni spolu děkugme panu Bohu) je do růžového rámu vložena scéna **Ježíška jako vítěze nad smrtí a hříchem**. Tento motiv pochází z grafického listu Lucase Cranacha *Zákon a Milost*, kde po pravé straně stojí Kristus šlapající na draka a kostlivce. Vyjadřuje tím svoje vítězství nad hříchem a smrtí.³⁶⁶ V borduře složené z akantových listů se objevuje droleriový výjev dvou malých andílků lovících opici.[122]

Folium **317v** je lemováno v borduře vinnou révou, která je zakončena v horním rohu podobiznou donátora. Tento donátor patřil k cechu bednářů, jelikož pod kolumnou jsou vyobrazeni dva bednáři držící znak tohoto cechu.

V iniciále folia **318r** na den Slavný Welikonocžný je alternován námět Zmrtvýchvstání Krista příchodem **Tří Marií ke Kristovu hrobu**. V iniciále vidíme tři Marie, které nesou masti a přicházejí ke Kristovu hrobu, aby pomazaly jeho tělo. Na zavřeném sarkofágu sedí anděl, který jim oznamuje, že Kristus tam již není.[123]

7.8 Zlomky Kaňkovského graduálu, 1 Ac 109

Zlomky Kaňkovského graduálu jsou součástí sbírky rukopisů Národní muzea, skládající se ze dvou folií. Na prvním listu je vyobrazeno na versu upálení mistra Jana Husa, na rectu poprava havířů u Křivoklátu. Na druhém listu je na rectu zobrazeno stínání havířů u Poděbrad a na versu konec české písně o sv. Prokopu. Smlouva byla sepsána mezi Fabiánem Pulěrem a konšely z Kaňku u Kutné Hory 13. února (první pondělí postní) roku 1559.

³⁶⁵ KRATOCHVÍLOVÁ 2005a, 452.

³⁶⁶ Více k tomuto téma v kapitole 6.2 zabývající se inovacemi ikonografie Fabiánem Pulěrem.

Právě vyobrazení popravky kutnohorských havířů přivedla Alenu Petráňovou ke studii a připsání těchto fragmentů Kaňkovskému graduálu. Tento námět popravky kutnohorských havířů totiž zařazuje dílo do oblasti, kde se držela tradice o kutnohorských „mučednících“, a to do oblasti Kutné Hory, Kaňku či Poděbrad.³⁶⁷ Při podrobnějším studiu lze vyloučit Poděbrady, nositele této tradice lze hledat především v Kutné Hoře a sousedním Kaňku, kde tato tradice v 16. století žila nejsilněji. V pramenech o kutnohorských graduálech se nacházejí důležité zmínky o nákladném Kaňkovském graduálu, který byl psán na pergameni, bohatě iluminován Fabiánem Puléřem a náležel k tomu nejvzácnějšímu, co kostel po léta uchovával, co nechtěli ani roku 1615 konšelé vydat Vilému z Vřesovic. Z pramenů také bezpečně víme, že v něm malíř zachytil také výjev upálení mistra Jana Husa, které je zmiňováno již ve smlouvě. Konšelé přislíbili za graduál 70 kop grošů, z nichž měl dostat ihned 15 kop a o sv. Vítu 5 kop. Již za měsíc žádal konšely o 40 dalších kop, jelikož přidělal ještě devět slov nad smlouvu, za co mu měli vyplatit 20 kop i s figurou mistra Jana Husa.³⁶⁸ Problematické vyjednávání a zajímavou spojitost mezi kaňkovskými konšely a Fabiánem Puléřem jsem podrobně popsala v kapitole 3.2.2.

Z Kaňkovského graduálu se dochovaly bohužel jen zlomky. Pravděpodobně byl zničen „*surovým mincmistrem Vilémem z Vřesovic z náboženského fanatismu*,“³⁶⁹ který jej vymáhal po kaňkovských konšelech roku 1615. Vilém z Vřesovic byl nejvyšším mincmistrem království českého a již před bitvou na Bílé Hoře zabavoval v obcích různé české památky, které poté ničil.³⁷⁰ Zmiňuje se o něm i Alena Petráňová ve své studii, kde poukazuje právě na to, že konšelé odmítli graduál vydat. Až po uvěznění Vilémem z Vřesovic se ho rozhodli vzdát.³⁷¹

Folium **1 Ac 109 1** o rozměrech 49,5 x 28,0 cm, psací podložkou je pergamen, na kterém je ze strany versa zobrazeno upálení mistra Jana Husa, na rectu stínání kutnohorských havířů u Křivoklátu. Příběh kutnohorských „mučedníků“ je spíše známý z Tylova dramatu *Kutnohorští havíři*, než z odborné historické literatury.³⁷² V roce 1496 v kutnohorských stříbrných dolech povstali havíři a král Vladislav Jagellonský je za to nechal zatknout.

³⁶⁷ Od 16. století byl příběh námětem četných vyobrazení, např. *Poprava kutnohorských havířů z Okresního muzea v Kutné Hoře*. PETRÁŇOVÁ 1962, 14.

³⁶⁸ KROPÁČEK 1952, 79.

³⁶⁹ WINTER 1909, 186.

³⁷⁰ ŠIMEK 1891, 461.

³⁷¹ PETRÁŇOVÁ 1962, 17.

³⁷² *Ibidem*, 14.

Deset z nich popravili v Poděbradech a tři z nich odvezli tajně na Křivoklát. Na Křivoklátě popravili dva z nich, Holého Želma a Ondřeje Němce. Vítu Krchavému, jak se jmenoval třetí havíř, se podařilo omráčit kata kamenem a uprchnout. Brzy však vyšlo najevo, že havíře odsoudili dle nepravdivých obvinění, která měla jen zamaskovat podvody důlních úředníků, kteří okrádali krále.³⁷³ Na foliu s popravou kutnohorských havířů u Křivoklátu vidíme v prvním plánu Víta Krchavého v náprahu chystajícího se hodit po katovi dalším kamenem. Kat si kryje rukama obličej po prvním zásahu a klesá k zemi, z temena hlavy mu teče krev. Na zemi leží dva popravení havíři, jejichž hlavy leží useknuté vedle nich. Ve druhém perspektivním plánu stojí shluk postav, které přihlížejí scéně. V pozadí je zobrazen hrad Křivoklát, který byl pravděpodobně malován se snahou o reálné vyobrazení. [124]

Celostranná iluminace s výjevem upálení mistra Jana Husa je velice propracovaným dílem. V popředí se nachází hranice, na které je přivázaný mistr Jan Hus. Jedná se o základní typ, jehož motivem je umírající postava Jana Husa na hranici. Jan Hus je zde podán jako heroický typ, štíhlý muž s dlouhými vlasy a vousy, v obličejí má rysy utrpení, které právě prožívá. Tento typ je známý již v 15. století, avšak od 16. století je velmi častý, patrně pro možnosti tvůrčí invence umělce.³⁷⁴ Po stranách i v pozadí jsou rozmístěny zástupy lidí. Po levé straně je akcentován císař Zikmund sedící na koni, obklopený uherskou kohortou a kardinály a okolo přívrženci katolické církve. Naopak na pravé straně se shromáždili Husovi přívrženci. Výjev je také rozdělen na tři perspektivní plány. Nad celou scénou upálení se vznáší anděl s mučednickou korunou, která bude později nasazena na hlavu Jana Husa a nad ním se v obleku zjevuje Kristus Trpitel [125]

Na druhém foliu značky **1 Ac 109 2**, o rozměrech 49,5 x 28,0 cm, psací podložkou je pergamen, se na rectu nachází poprava havířů u Poděbrad. Dvě těla již leží na zemi a kat se právě chystá setnout třetího. Za nimi klečí sedm dalších havířů v bílých košilích připravených k popravě, které hlídá druhý kat. V druhém plánu vidíme postavy mužů v módních oděvech sedících na koních, kteří počítají na prstech. Mohlo by se tedy jednat o důlní úředníky, kteří okrádali krále. V pozadí se nachází také spousta dalších postav mužů přihlížejících popravě a za nimi spěchá v pohybu postava posla na koni s dopisem o nevině havířů. Za celou scénou se v krajinném plánu rozprostírá město Poděbrady, které na rozdíl od Křivoklátu, můžeme považovat za ideální krajinomalbu. Každá postava má

³⁷³ SVITÁKOVÁ 2012, 34-35.

³⁷⁴ KROPÁČEK 1962, 23.

svůj osobitý charakter.³⁷⁵ Zajímavé jsou také nápisové pásky u všech havířů³⁷⁶, díky nimž je můžeme identifikovat, a dokonce i u katů. U postav na koních chybí v nápisových páskách text se jmény.³⁷⁷ [126] Na aversu je zaznamenán konec české písně o sv. Prokopu i s notací.[127]

Jiří Kropáček se zabývá ve své studii z roku 1962³⁷⁸ připsáním těchto folií z Národního Muzea Fabiánu Pulěřovi. Jelikož tento fragment není označen ani datem ani monogramem malíře, zabýval se stylovým rozbořením těchto děl. Jak jsem již zdůraznila v předchozích odstavcích, je známo, že Kaňkovský graduál si objednali v roce 1559 kaňkovští radní u Fabiána Pulěře. Kropáček si pokládá otázku, zda je toto dílo skutečně dílem samotného Fabiána Pulěře nebo někoho z jeho dílny. Již na první pohled je však zřejmé, že se jedná o nesmírně výtvarně kvalitní miniatury. V těchto miniaturách je totiž nápadné využití scurta, perspektivní zkratky typické především pro italizující mantegnovské umění, například při pohledu na zakloněnou hlavu mistra Jana Husa, či na setnuté hlavy havířů u Křivoklátu.³⁷⁹ Perspektivním řazením se projevuje snaha o vitální podání děje, zdůrazňuje vždy první plán s těžištěm děje. Zatímco je první plán vždy ovládnut světelnou barevností, pozadí je charakteristické svou „*manýristickou koloristickou tendencí*.“³⁸⁰ To nepochybně souvisí s dozníváním vlivu krajinomalby podunajské školy. Krajina je tvárně stejně důkladně jako figurativní scény v popředí.

Díky aspektům perspektivní zkratky, podunajské krajinomalby, propracovanosti figur a modelace plastického tvaru světlem a stínem, připsal Jiří Kropáček tyto dvě folia Fabiánu Pulěřovi jakožto tvůrčímu dovednému umělci se znalostí lidského těla a se zvyklostmi kompozic vrcholné renesance a již manýristické tvorby.

7.9 Trojice iluminací ze Sbírkky grafiky a kresby v NG v Praze, K 4294, 4295, 4296

³⁷⁵ SVITÁKOVÁ 2012, 35.

³⁷⁶ Čitelná jsou tato jména havířů: Cerny, Mladek, Duchek, Wiktorin, Kuzel a jména katů Sochor Kat, Kat Rotauch.

³⁷⁷ PETRÁŇOVÁ 1962, 16.

³⁷⁸ KROPÁČEK 1962, 19-26.

³⁷⁹ Ibidem, 23. – S touto perspektivní italizující zkratkou se setkáváme v dílech Fabiána Pulěře. Např.

f. 249v ve Žlutickém graduálu je podobné zobrazení mistra Jana Husa na hranici, i přes značné poškození je patrné zpracování perspektivní zkratky těla.

³⁸⁰ Ibidem, 24.

Tato trojice iluminací se nachází ve Sbírce grafiky a kresby NG v Praze pod sign. K 4294, K 4295, K 4296 a je ukázkou vyřezávání folií spojených s rekatolizací či sběratelstvím 19. století. Není známo, zda byly zrovna tyto iniciály vyříznuty v první vlně ničení nebo až v těch dalších. Alena Petráňová přiřadila dvě z nich (K 4294, K 4296) ke Kaňkovskému graduálu, který měl velice zajímavý osud.³⁸¹ Zmínky o jeho zabavení jsou totiž z roku 1615, kdy nejvyšší mincmistr Vilém z Vřesovic napadl kaňkovské konšely kvůli nevydání zdobeného českého graduálu. Nakonec, díky uvěznění některých konšelů, mu dílo vydali. Nejpravděpodobněji by tedy tento graduál měl zaniknout za rekatolizačního „řádění“ Viléma Vřesovce.³⁸² Zachovala se ale ještě zmínka z roku 1673, ve které starší na Kaňku byli nuceni prodat český graduál, aby měli čím přispět na opravu kostela.³⁸³ Nedomnívám se, že Vilém z Vřesovic z graduálu pouze vyřízl náměty s upálením mistra Jana Husa a popravou kutnohorských havířů (viz. 7.9 Zlomky Kaňkovského graduálu), a poté by navrátil zpět takto upravený graduál na Kaňk a tudíž by ho mohli konšelé v roce 1673 prodat ještě i s iniciálou W se scénou Zmrtvýchvstáním Krista a iniciálou W se scénou Klanění se apokalyptickému Bohu.³⁸⁴ Je totiž více než nepravděpodobné, že by si tyto celostranné, nám zachované, iluminace ponechal a nezničil je. Není tedy úplně jasné, zda rukopis, o kterém jsou zmínky v archivu v roce 1673, byl opravdu Kaňkovský graduál.

Trojice iniciál je velice kvalitní, dvě z nich (K 4294, K 4296) jsou signované Fabiánem Pulěrem a jistě jsou jeho dílem, třetí iniciála (K 4295) je pravděpodobně dílem Pulěrových dílny. Zmínku o těchto fragmentech najdeme také v katalogu k výstavě v Národní galerii v Praze v rámci Grafických kabinetů s názvem *Pagina aurata – Iluminované fragmenty středověkých rukopisů*.³⁸⁵ Do Národní galerie (v té době Státní galerie) byly zakoupeny společně 11. dubna roku 1923 Ministerstvem školství a národní osvěty od knihkupce a sběratele umění Rudolfa Ryšavého.

³⁸¹ Ibidem, 18. – Osudy Kaňkovského graduálu jsem již popsala v kapitole 7.9.

³⁸² LEMINGER 1926, 200.

³⁸³ PETRÁŇOVÁ 1891, 17.

³⁸⁴ Třetí iniciála P se scénou Poslední večeře není signována Fabiánem Pulěrem ani datována přípisem, Alena Petráňová jí ve své práci vůbec nezmiňuje. Vzhledem ke kvalitě této iluminace musím konstatovat, že bude pravděpodobněji dílem dílny než přímo Fabiána Pulěře.

³⁸⁵ Jediné, co se zde dočteme je: „Vývojově nepřilíš progresivní produkce 16. století, jejímž východiskem dlouho zůstává pozdně gotická tradice, soustředěná zejména na výzdobu česky psaných utrakvistických kancionálů a graduálů, je zastoupena čtyřmi fragmenty s malovanými iniciálami z pražské dílny Fabiána Pulěře a jeho následovníka...“ BRIXOVÁ 2010, 23.

Všechny tři jsou datovány Pavlem Brodským na inventárních kartách rokem 1559, avšak tuto dataci mají připisnou pouze dvě z nich (K 4294, K 4296).

7.9.1. Figurální iniciála W s výjevem Zmrtvýchvstání Krista, K 4294

Iniciála W, pergamen o rozměrech 18,0 x 18,3 cm, ve které se nachází **Zmrtvýchvstání Krista** (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18) je signována značkou Fabiána Puléře a datována rokem 1559, který je připsaný vedle jeho značky. Celá iluminace je zlacena. Toto Zmrtvýchvstání se zvláště neliší od jiných Puléřových iniciál s tímto námětem, jelikož vychází z grafické předlohy Albrechta Dürera.³⁸⁶ Zmrtvýchvstalý Kristus stojí na uzavřeném sarkofágu, jednou rukou žehná a ve druhé drží vítěznou korouhev. Okolo leží spící vojáci, kteří již nejsou uzavřeni v iniciále, ale vystupují i mimo ní. Toto je typické pro pozdější tvorbu Fabiána Puléře. V graduálu metropolitního chrámu sv. Víta jsou postavy v iniciále ještě plně uzavřeny.

Iniciála K 4294 ze sbírky grafiky a kresby NG v Praze se kvalitou blíží k iniciále W ve Žlutickém graduálu, která sice není zlacena, ale postava Krista je jen stranově otočena. V popředí celého výjevu se nachází spící voják, který má položenou hlavu s helmou na sarkofágu, čímž Fabián Puléř pozměnil předlohu Albrechta Dürera, kde má voják s hlavou položenou na sarkofágu helmu sundanou a každému vojáku je vidět do obličeje. U Fabiána Puléře vojákovi do obličeje nevidíme.[128]

7.9.2. Figurální iniciála P s výjevem Poslední večeře Páně, K 4295

Figurální iniciála P s námětem **Poslední večeře Páně** (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23), pergamen o rozměrech 18,3 x 18,5 cm, není signována značkou Fabiána Puléře, ani nemá přípis s datací rokem 1559, avšak na inventární kartě ji Pavel Brodský datuje rokem 1559 a připisuje Fabiánu Puléřovi dle dalších dvou iluminací. Uvnitř iniciály P sedí u kulatého stolu dvanáct apoštolů s Ježíšem při poslední večeři. Práce pochází zajisté z Puléřovy dílny, v popředí sedí Jidáš, otáčející se celou svou postavou k divákovi a ukazující měšec s penězi, což je typ, který nemáme v žádném Puléřově rukopise dochovaný.[129]

³⁸⁶ Vliv Albrechta Dürera na tyto tři iniciály jsem popsala v kapitole 4.1.1.

7.9.3. Figurální iniciála W s výjevem Klanění se apokalyptickému Bohu, K 4296

Figurální iniciála W, pergamen o rozměrech 18,5 x 18,5 cm, je pravděpodobně nejkvalitnější iniciálou z tohoto souboru, je signovaná Pulérovou značkou a datovaná rokem 1559. Námětem je **Klanění se apokalyptickému Bohu** (Zj 4, 1-11). Uprostřed výjevu je zobrazen apokalyptický Bůh s tiárou na hlavě obklopený znaky čtyř evangelistů a sedmi pochodněmi. Na klíně má knihu se sedmi pečetěmi, o kterou se opírá apokalyptický sedmírohý Beránek. Bůh na trůně je obklopen čtyřicetmi apokalyptickými starci s harfami. Sv. Jan klečí a modlí se v popředí výjevu. Hlavní inspirací byl grafický list č. 3 Albrechta Dürera. Na tomto grafickém listu je dokonce i postava letící ke sv. Janovi, stejně jako je tomu na této iluminaci.³⁸⁷ Zajímavé jsou především velice světlá barevnost celé iluminace, její propracovanost a použití zlacení, které pokrývá přibližně tři čtvrtě celé iniciály. V porovnání s iniciálou se stejným námětem v Čáslavském graduálu, se tato jeví mnohem propracovanější a kvalitnější. Vzhledem k signatuře Fabiána Puléře zde není pochyb, že jde přímo o jeho práci.[130]

7.10 Českobrodský graduál, XVII. B. 20

Českobrodský graduál, který je dnes uložen ve sbírce Národní knihovny v Praze, jsem zařadila do tohoto katalogu z důvodu zmínek některých badatelů o původu iluminací v dílně Fabiána Puléře.³⁸⁸ Rukopis byl objedнан v roce 1557 pro literátské bratrstvo při chrámu sv. Gotharda v Českém Brodě.³⁸⁹ Výzdoba byla pravděpodobně dokončena později, až na jednu výjimku (kde je přípisek roku 1570), roku 1559.

7.10.1. Kodikologický popis rukopisu

Českobrodský graduál je uložen v Národní knihovně České republiky pod sign. XVII B 20. Psací podložkou je pergamen. Rukopis obsahuje nedůslednou původní foliaci (na f. 2-357) sestávající z písmene abecedy (A-Z) a římské číslice (I-XX) s občasnými chybami. Rukopis bohužel není kompletní. Chybí některá folia za f.: 5, 103, 151, 255, 272, 312, 366, 442, 443, 455. Tři listy scházejí za f. 298. Folium f. 456 má část vyříznutu.

³⁸⁷ Viz. kapitola 4.1.1.

³⁸⁸ KONRÁD 1893, 193. – CHYTL 1892, 607.

³⁸⁹ GRAHAM 2010, 403.

Velikost vazby je: 59 x 37 cm a velikost folií je: 55,5 x 34,5 cm. Vazba není původní, dřevěné desky mají moderní kožený potah.

Psací plocha je komponována jako jeden sloupec, ohraničený dvěma červenými linkami po stranách. Notových osnov na listu je zpravidla devět a pod každou z notových osnov je jeden řádek textu.

Obsah rukopisu:

/Kyriale/

- Kyrie, Gloria
- Sanctus, Agnus dei

/Graduale/

- Proprium tempore
- Proprium sanctorum
- Commune sanctorum

/Sekvencionář/

- Prozy o vtělení Pána Krysta
- */Tempore quadragesime/*
- Prozy Na Weliku noc
- */Per annum/*
- */Proprium sanctorum/*
- */Commune sanctorum/*
- Doplňky Ordinarium missae - Sanctus

7.10.2. Výzdoba rukopisu

Rukopis byl pravděpodobně iluminován v dílně Fabiána Pulěře, nicméně žádná z iniciál neodpovídá výtvarné kvalitě, jakou měl Fabián Pulěř. Bude tedy pravděpodobně iluminován některým z jeho pomocníků v dílně. Je možné uvažovat také o možnosti jiné dílny, pracující ve stejné době jako dílna Fabiána Pulěře. Graduál obsahuje 6 figurálních iniciál, 9 ornamentálních, 1 celostránkovou iluminaci, 13 výjevů pod kolumnou a výzdobu v postranních bordurách.

Figurální iniciály mají různou velikost tří notových osnov z devíti: 2r, 69r, 138r, 234r, 264r, 279r. Ornamentální iniciály mají zpravidla velikost dvou notových osnov z devíti.

Na titulním listu je vyobrazen znak města Českého Brodu. V modrém poli se nachází v zdobné architektuře stříbrná hradba s otevřenou bránou a věží, po stranách věže jsou dva štíty, kde v jednom ve zlatém poli černá dvojhlavá orlice a v druhém v červeném poli stříbrný český lev. Nad tímto znak je v kartuši napsán text: *Insignia civitatis Brodae Bohemicalis*.

Na f. 2r se nachází iniciála u Kyrie Summum W(ssemohucy wotze), v jejímž těle je vyobrazen námět **Krále Davida klečícího před Hospodinem**. V hudebních rukopisech utrakvistické provenience je místo starozákonního Hospodina vyobrazován Kristus Trpitel v mlžném oblaku. Jediný rukopis u Fabiána Puléře, kde se v oblaku nachází Hospodin, a ne Kristus Trpitel je Graduál metropolitního chrámu sv. Víta, který je provenienčně katolický.[128]

Folium 69r obsahuje iniciálu W(ssemohúcy stvorziteli) ke zpěvu Sanctus Summum. U tohoto svátku bývá zobrazován námět Klanění se apokalyptickému Bohu. Zde je však zobrazen **Bůh Otec v oblacích s tíarou na hlavě obklopený anděly**. Jedná se o jednu z velmi kvalitních iniciál v tomto graduálu. Pod ním se rozprostírá průhled do krajiny. Pod kolumnou se nachází ve zlatém rámu portrét donátorů Jana Chotouňského z Chotouně a jeho syna.[129]

Na f. 105v jsou pod kolumnou zobrazeni **tři klečící donátoři**, identifikovatelní jako Adam, Jan a Matěj. Ve spodní části iluminace se nacházejí iniciály IS a letopočet 1570. Monogram IS označuje patrně Jakuba Sklenáře, který byl patrně autorem této strany.³⁹⁰

Officium „O wtělení Pána Krista v Adwentu“ na f. 111v uvozuje ornamentální iniciála R(osu dayte shury nebesa). Pod kolumnou se nachází ve zlatém rámu námět **Rouno**

³⁹⁰ Vyhledáno na stránkách digitální knihovny www.manuscriptorium.com dne 17.12.2015.

Gedeonovo (Sd 6,37-40). Gedeon klečí ve zlaté zbroji před rounem, na které padá rosa. Za Gedeonem je průhled do fantastické krajiny.[130]

Na foliu **138r** se nachází iniciála D(itie narodilo se) ke svátku Narození Páně, kterým se počíná Adventní období. V těle iniciály je vyobrazeno **Narození Krista** (L 2,1-20), Panna Marie adoruje malého Ježíška v jeslích a sv. Josef přináší svíčku, které kryje rukou plamen, aby nezhasl. Je zde patrný vliv grafických listů Bernarda Salomona. Pod kolumnou je zobrazen donátor s rodinou, kterého identifikujeme dle nápisové pásky Jan Košťál a rokem 1557. Na pravé straně klečí jeho manželka Dorota, za ní jejich dcera Anna. Na straně levé klečí Jan a za ním jejich pět synů.[131]

Na **f. 148r** se nachází zajímavá iluminace pod kolumnou. Jedná se o vinopalnickou pec, nad kterou je napsáno jména **Mareš vinopal**. V okolí je umístěna krajina.

Folium **234v** se nachází iniciála W(stal ysem z mrtvých) ke svátku Zmrtvýchvstání Krista. V ploše iniciály se nachází námět **Zmrtvýchvstání Krista** (Mt 28,1-10; Mk 16,1-8; L 24,1-9; J 20,1-18), uprostřed výjevu stojí Kristus, v levé ruce drží vítěznou korouhev a pravou rukou žehná. Pod sarkofágem spí tři vojáci. V pozadí scény je průhled do krajiny. Je zde patrná snaha o italské mantegnovské scurto, které však není zvládnuto tak dobře, jak je tomu v miniaturách Fabiána Pulře.[132]

Na **f. 264r** je vyobrazena iniciála D(uch panie naplnil gest), kde se nachází tradiční námět **Seslání Ducha svatého** (Sk 2,1-13). Uprostřed výjevu sedí Panna Marie obklopena apoštoly. Apoštolové jsou v kompozici spíše upozaděni, Pannu Marii neobklopují, ale stojí za ní. Nad hlavami se vznáší Holubice Ducha svatého. Pod kolumnou klečí donátor, v nápisové pásce je napsáno Duchek kopiník. V borduře se nacházejí naturalistické růže, jako symbol Panny Marie. Iniciála je zlacena.[133]

Výjev **Poslední večeře Páně** (Mt 26,17-30; Mk 14,12-26; L 22,7-23) se nachází v ploše iniciály N(akrmil gest ge) na **f. 279r** ke svátku Těla Kristova. Námět stále ještě vychází z grafického listu Albrechta Dürera, nicméně u této iluminace je již pravděpodobně převzatý z jiného rukopisu Fabiána Pulře. Pod kolumnou se nachází znak řeznického cechu a vyobrazení porážky vola, podobně jako je tomu ve Žlutickém graduálu (f. 184v).[134]

Folium **293r** obsahuje ornamentální iniciálu Z(ziwota matky mé), ta náleží k počátku officií o svatých na f. 292v, ke svátku sv. Jana Křtitele. Pod kolumnou se nachází výjev **křtu Krista v Jordáně** (Mt 3,13-17; L 3,21-22). Kristus stojí v řece, sv. Jan Křtitel ho polévá vodou. Nad nimi se vznáší Holubice Ducha svatého a v oblaku se zjevuje Bůh Otec. Na pravém břehu je zobrazen klečící donátor, nad kterým je nápisová páska se jménem Jan Ledeczky a rokem 1557.[135]

Na **f. 323v** se nachází ornamentální iniciála Z(dráva swatá rodiczko) ke svátku Panny Marie. Pod kolumnou je vyobrazena **orba**, v pozadí je průhled do krajiny se vsí. V pravé části se nad postavou oráče nachází nápisová páska, která ale není doplněna.

U próz „O Narození Pana Krista“ na **f. 386v** se vyskytuje ornamentální iniciála G(yž nyní wssichni spolu). Pod kolumnou je vyobrazeno **zpracování kožešin**, vedle je znak kožešnického cechu.

Na foliu **f. 506r** se nachází iniciála W(otze wssemohucy) u zpěvů Patrem Summum. Pod kolumnou je vyobrazena **výroba mečů**, kde dva mečíři brousí meč. Vedle tohoto výjevu se nachází znak mečířů se jménem Vávra mečíř.

8 ZÁVĚR

Hudební rukopisy 2. pol. 16. století jsou stále ještě nezmapovanou problematikou, která se však dostává v posledních letech do popředí badatelských zájmů nejen uměnovědných, ale také muzikologických. Kromě vlasteneckých historiků umění, kteří nahlíželi na tyto rukopisy z pozitivistického hlediska, jsou utrakvistické hudební renesanční rukopisy brány jako něco anachronického a přežilého, co nemá v době knihtisku valnou výtvarnou kvalitu. Tento názor je především spojený s formálně analytickou metodou využívající jednostranné náhledy a s nepochopením měšťanské předbělohorské společnosti. Stejně tak bylo nahlíženo i na iluminátory, kteří tyto rukopisy vytvářeli. Práce ukazuje na příkladech inovací ikonografie Fabiánem Pulěrem a přiblížení literátských bratrstev jako objednavatelů těchto rukopisů hodnocení v pozitivnějším světle. Fabián Pulěř, jako osobnost iluminované produkce 2. pol. 16. století vytváří nové ikonografické struktury přejímané především z recepce utrakvistické ikonografie. Literátská bratrstva nejsou jen společností pěstující chrámový zpěv, ale především strukturou společensky důležitých měšťanů, kteří vnímají potřebu sebeprezentace; kulturou, která komunikuje s německou reformací.

Cílem práce bylo kriticky zhodnotit a zmapovat život a dílo Fabiána Pulěře. O tomto iluminátorovi se zachovaly zmínky v archivních pramenech a díky pozitivistickým badatelům, kteří kladli důraz na výzkum archivních pramenů, máme tyto zmínky dobře zaznamenány. Fabián Pulěř vlastnil na Sterém Městě pražském dílnu, ve které s ním pracovali další iluminátoři (pravděpodobně jeho učedníci). Tato skutečnost je patrná z rukopisů vyšlých z jeho dílny, kde můžeme rozeznat několik rukou dle kolísání výtvarné kvality. Za zásadní považuji rozbor vlivů a podnětů, které měly vliv na tvorbu Fabiána Pulěře. Tento rozbor zřetelně ukazuje k tomu, že se Fabián Pulěř vydal na tovaryšskou cestu, při které navštívil Německo a Podunají. Cesta po Itálii je, z hlediska zprostředkování mantegnovského scurta skrze Albrechta Dürera, nejistá.

Ikonografii utrakvistických iluminovaných rukopisů považuji za zásadní z hlediska vývoje iluminovaných knih, přímé souvislosti s textem, i utrakvistické liturgie. Rozbor ikonografické složky ukazuje důraz Fabiána Pulěře na typologický paralelismus, recepci protestanské ikonografie a specifickou výzdobu bordur vycházející z pozdně gotických akantových listů, středověkých droherií a římské grotesky.

Hledisko anachronismu a historismu v díle Fabiána Puléře je zajímavou badatelskou otázkou. V části zabývající se touto tematikou jsem kladla důraz na samotný pojem anachronismu, který je v současných dějinách umění velice zdůrazňován. V souvislosti se sociologickými a historickými souvislostmi předbělohorské měšťanské společnosti jsem došla k názoru, že anachronismus v díle Fabiána Puléře je záměrný a vychází z tradicionalistického programového nahlížení na literátská bratrstva.

Souborný katalog iluminovaných rukopisů vzešlých z dílny Fabiána Puléře má za úkol zpřehlednit jeho dílo a odkazuje k tezím řešených v předchozích kapitolách. Fabián Puléř jistě patří mezi významné umělce dané doby, který vnímal vlivy a podněty okolního uměleckého projevu a byl schopen je projektovat ve svých vlastních dílech.

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BAUM 1884 - Antonín BAUM: Drobné příspěvky k životu některých umělců, někdy v Praze usdlých. In: Památky archeologické a místopisné XII., 1884, 37-42.

BARTLOVÁ 2002 – Milena BARTLOVÁ: Jan Hus ve výtvarné tradici 15 – 17. století. In: Dějiny a současnost 4/2002, 2002, 7-12

BARTLOVÁ 2010 – Milena BARTLOVÁ: Kat. heslo VI/5, Monogramista H. E. – Hans Elfeldar, Kristus bolestný z Kutné Hory. In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (eds.): Umění české reformace. Praha 2010

BARTLOVÁ 2013 – Milena Bartlová: Husitské umění nebo umění doby husitské. In: Petr Hlaváček (ed.): O felix Bohemia! Studie k dějinám české reformace. Praha 2013

BARTLOVÁ 2015 – Milena BARTLOVÁ: Iconography of Jan Hus. In: František Šmahel, Ota Pavlíček (eds.), *A Companion to to Jan Hus*. Leiden – Boston 2015

BOHATCOVÁ 1989 – Mirjam BOHATCOVÁ: Knižní dřevořez v Čechách a na Moravě od 70. let 15. století do 1620. In: Rudolf Chadraba, Josef Krása (eds.): Dějiny českého výtvarného umění I/2. Praha 1989

BOHATEC 1970 - Miroslav BOHATEC: Skryté poklady – čtení pro bibliofily. Praha 1970

BRAUER 1983 – Barbara BRAUER: The Třeboň Resurrection: retrospection and innovation. In: Umění XXXI., 1983, 150-158

BRIXOVÁ 2010 – Michaela BRIXOVÁ: Pagina aurata. Iluminované fragmenty středověkých rukopisů. Katalog ke Grafickým kabinetům Národní galerie v Praze. Praha 2010

BRODSKÝ 2008 – Petr BRODSKÝ: Žlutický kancionál 1558-2008: 450 let Žlutického kancionálu. Sokolov 2008

BUBEN 1994 – MilaN BUBEN: Encyklopedie heraldiky. Praha 1994

CAMILLE 1992 – Michael CAMILLE: Image on the edge: the margins of medieval art. Cambridge 1992

ČAREK 1985 – Jiří ČAREK: Městské znaky v českých zemích. Praha 1985

ČERMÁK 1908 – Kliment ČERMÁK: O časlavských kancionálech. In: Památky archeologické a místopisné XXIII., 1908, 1-56

GOLDSCHMIDT 1950 – Ernst GOLDSCHMIDT: The printed book of the renaissance. Cambridge 1950

GRAHAM 2006 – Barry Frederic Hunter GRAHAM: Bohemia and Moravian graduale 1420-1620. Brepols 2006

- GRAHAM 2000 - Barry Frederic Hunter GRAHAM: Three more Jan Táborský Graduals. In: Studie o rukopisech XXXIII, 2000, 229-245
- HORYNA 2006 – Martin HORYNA: Vícehlasá hudby v Čechách v 15. a 16. století a její interpreti. In: Hudební věda XLIII 2, 2006, 117-129
- HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 – Kateřina HORNÍČKOVÁ/Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace. Praha 2010
- HORNÍČKOVÁ 2010a – Kateřina HORNÍČKOVÁ: Město jako komunikační prostor. Utrakvismus, obrazy a reprezentace. In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (eds.): Umění české reformace. Praha 2010
- HORNÍČKOVÁ 2010b – Kateřina HORNÍČKOVÁ: Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvismu. In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (eds.): Umění české reformace. Praha 2010
- HÜTT 1973 – Wolfgang HÜTT: Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution. Leipzig 1973
- CHAMONIKOLA 2005 – Kaliopi CHAMONIKOLA: Lucas Cranach a české země. Praha 2005
- CHYTIL 1906 - Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582. Praha 1906
- KMETZ 2006 – John KMETZ: Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts. Cambridge 2006
- KABOURKOVÁ 2013 - Jana KABOURKOVÁ: Litoměřický graduál z roku 1517 (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2013
- KONRÁD 1893 - Karel KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev. Praha 1893
- KOSTÍLKOVÁ 1995 – Marie KOSTÍLKOVÁ: Rukopisy knihovny metropolitní kapituly u sv. Víta, XIX. Kongres mezinárodní asociace bibliofilů. Praha 1995
- KOTKOVÁ 2005 – Olga KOTKOVÁ: Lucas Cranach a české země. Praha 2005
- KOUBA 1983 – Jan KOUBA: Od husitství do Bílé Hory (1420-1620). In: Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby, 1983, 81-137
- KRČÁLOVÁ 1984 –
- KRÁSA 1984 – Josef KRÁSA: Knižní malířství. In: Jaromír Homolka (ed.): Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1984
- KRÁSA 1988 – Josef KRÁSA: K potřebě mezioborového studia chorálních knih českého středověku. In: Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby, 1988, 5-13

- KRÁSA 1990 – Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13./16. století. Praha 1990
- KRATOCHVÍLOVÁ 2003 – Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Lounský graduál Jana Táborského. In: Gotické umění a jeho historické souvislosti 2, 2003, Č420-430
- KRATOCHVÍLOVÁ 2005a - Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Recepte a transformace protestantské ikonografie, Lounský graduál Jana Táborského. In: Umění LIII., 2005, .444-462.
- KRATOCHVÍLOVÁ 2005b – Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Kodikologické puzzle rukopisů, Habent sua fata libelli. In: Umění LIII., 2005, 551-565.
- KREN 2005 – Thomas KREN: Italian illuminated manuscripts in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2005
- KROPÁČEK 1952 - Jiří KROPÁČEK: České kancionály XVI. století a iluminátor Fabián Pulěř (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 1952
- KROPÁČEK 1962 – Jiří KROPÁČEK: Poznámky k Pulěřově výzdobě Kaňkovského graduálu. In: Časopis Národního muzea. Oddíl věd společenských CXXXI/2, 1962, 19-26.
- KUBÍK 2004 – Viktor KUBÍK: Na okraj vývoje funkce výzdoby bordur, aneb kuželkáři v českých středověkých kancionálech. In: Gotické umění a jeho historické souvislosti. Ústecký sborník historicky. 2004, 305-326
- KUBÍK 2008 – Viktor KUBÍK: Na okraj k problému datace pozdněgotických rukopisů. In: Vojtěch Novotný (ed.): Všechno je milost, Sborník k počtě 80. narozenin L. Armburster. Praha 2008
- KUBÍK 2013 – Viktor KUBÍK: Typologie iniciál a základy systému výzdoby středověkých rukopisů II. Gotické rukopisy a počátky renesanční iluminace. In: Studie o rukopisech XLIII., 2013, 29-205.
- LEMINGER 1926 – Emanuel LEMINGER: Umělecké řemeslo v Kutné Hoře. Praha 1926
- MALINOVSKÝ 2002 – Antonín František MALINOVSKÝ: Heraldika českých renesančních graduálů Litoměřického, Rakovnického a Žlutického. Praha 2002
- MAŇAS 2008 – Vladimír MAŇAS: Hudební aktivity náboženských korporací na Moravě v raném novověku (dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity). Brno 2008
- METZGER 2010 – Christof METZGER: Daniel Hopfer: Ein Augsburger Meister der Renaissance. München 2010
- MIELKE 1988 – Hans MIELKE: Albrecht Altdorfer. Berlin 1988
- NAGEL/WOOD 2010 – Aegander NAGEL/Christopher WOOD: Anachronic renaissance Yale 2010

NODL 2010 – Martin NODL: Česká reformace. In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (eds.): Umění české reformace. Praha 2010

PÁTKOVÁ 2000a – Hana PÁTKOVÁ: Bratrstvie ke cti Božie, poznámky ke kultovní činnosti bratrstev a cechů ve středověkých Čechách. Praha 2000

PÁTKOVÁ 2000b – Hana PÁTKOVÁ: Pražská bratrstva mezi husitstvím a reformací. In: Václav Ledvinka, Jiří Pešek (eds.): Od středověkých bratrstev k moderním spolkům. Documeta Pragensia 18, 2000, 13-18

PEŠINA 1942 – Jaroslav PEŠINA: Albrecht Altdorfer. In: PRAMENY, sbírka dobrého umění, nepag., 1942

PETRÁŇOVÁ 1962 – Alena PETRÁŇOVÁ: Zlomek Kaňkovského graduálu v knihovně Národního muzea v Praze. In: Časopis Národního muzea, oddíl věd společenských CXXXI/2, 1962, 14-18

PREISS 1986 – Pavel PREISS: Italští umělci v Praze: renesance, manýrismus, baroko. Praha 1986

RATAJ 2002 – Tomáš RATAJ: České země ve stínu půlměsíce. Obraz Turka v raně novověké literatuře v českých zemích. Praha 2002

ROŚCIESZEWSKA 2014 – Danuta ROŚCIESZEWSKA: Grafika niemiecka XV. i XVI. wieku/German prints of the 15th and 16th centuries. Poznaň 2014

ROYT 2001 – Jan ROYT: Ikonografie Mistra Jana Husa v 15.–18. století. In: Husitský Tábor (supplementum 1). Sborník husitského muzea v Táboře, 2001, 405-451

ROYT 2002 – Jan ROYT: Utravistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století. In: Dalibor Prix (ed.): Pro Arte. Sborník k poctě I. Hlobila. Praha 2002

ROYT 2006 - Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006

ROYT 2013 – Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013

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

RULÍŠEK 2006 – Hynek RULÍŠEK: Postavy/atriuty/symboly. Praha 2006

SOUČKOVÁ 2010 – Ema SOUČKOVÁ: Žlutický kancionál (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Kralovy). Praha 2010

STAVĚLOVÁ 2008 – Daniela STAVĚLOVÁ: Tance a slavnosti 16. – 18. století. Praha 2008

STEJSKAL/VOIT 1991 – Karel STEJSKAL/Petr VOIT: Iluminované rukopisy doby husitské. Praha 1991

- STUDNIČKOVÁ 2009 – Milada STUDNIČKOVÁ: Jenský kodex. Praha 2009
- SUAREZ 2013 – Michael SUAREZ: The Book: a global history. Oxford 2013
- SVITÁKOVÁ 2012 – Kristina SVITÁKOVÁ: Pražský iluminátor Fabián Pulér (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2012
- ŠÁROVCOVÁ 2007 - Martina ŠÁROVCOVÁ: Mezi anachronismem a historismem, Nové pohledy na české renesanční knižní malířství. In: Umění LV., 2007, 274-285.
- ŠÁROVCOVÁ 2010 – Martina ŠÁROVCOVÁ: Cantate Domino canticum novum. Iluminované hudební rukopisy české reformace. In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk (eds.): Umění české reformace. Praha 2010
- ŠÁROVCOVÁ 2011 – Martina ŠÁROVCOVÁ: Ikonografie česky psaných utrakvistických rukopisů (disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2011
- ŠIMEK 1891 - Josef ŠIMEK: Zpráva o Kaňkovském graduale. In: Památky archeologické a místopisné XV., 1891, 461-464
- ŠMAHEL 2002 – František ŠMAHEL: Mezi středověkem a renesancí. Praha 2002
- ŠMAHEL 2011 – František ŠMAHEL: Mučedníci a bojovníci v husitském nebi. In: Klára Benešová, Jan Chlíbec (eds.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala. Praha 2011
- ŠRONĚK 1997 – Michal ŠRONĚK: Sochařství a malířství v Praze 1550-1650. In: Eliška Fučíková (ed.): Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy I.. Praha 1997
- TEIGE 1890 - Josef TEIGE: Malíř Polirár. In: Památky archeologické a místopisné XV, 1890, 166-167
- VACKOVÁ 1968 – Jarmila VACKOVÁ: Podoba a příčiny anachronismu. In: Umění XVI., 1968, 379-393.
- VACKOVÁ 1989 - Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620. In: Jíří Dvorský (ed.): Dějiny českého výtvarného umění. Praha 1989
- VOIT 2013 – Petr VOIT: Český knihtisk mezi gotikou a renesancí I. Severinsko-kosořská dynastie 1488-1557. Praha 2013
- WINTER 1909 - Zikmund WINTER: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách. Praha 1909
- WOCEL 1859 – Jan Erazim WOCEL: Miniatury české XVI. století. In: Památky archeologické a místopisné III, 1859, 241-251.

ZÍBRT 1889 – Čeněk ZÍBRT: Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk. Praha 1889

ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015 – Jitka ŽIŽKOVÁ/Jana MICHLOVÁ: České zpěvníky teplického literátského bratrstva ze 16. století: katalog výstavy k počtě Mistra Jana Husa. Teplice 2015

ŽIŽKOVÁ 1995 – Jitka ŽIŽKOVÁ: Kancionál literátského bratrstva v Teplicích. In: Zprávy a studie Regionálního muzea v Teplicích, 1995, 32-45

Slovník světové kresby a grafiky – Slovník světové kresby a grafiky. Z něm. orig. přeložila Anita Pelánová, hesla českých umělců doplnil Jiří Šerých. Praha 1997

Biblické citace – BIBLE, překlad 21. století, 2009.

Seznam citovaných pramenů:

2154 Registra výp. Úřadu šestipanského, Archiv hl. m. Prahy

101 Kniha obligací a smluv, Archiv hl. m. Prahy

1238 Manuál radní věcí nesporných 1562-1563, Archiv hl. m. Prahy

1235 Manuál radní věcí nesporných 1561-1563, Archiv hl. m. Prahy

535 Kniha městských práv, Archiv hl. m. Prahy

991 Kniha nálezů radních 1562-1572, Archiv hl. m. Prahy

Cechovní kniha z let 1560-1571, Archiv Národní galerie v Praze

II. kniha městská, Archiv města Ústí nad Labem

10 SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. **Zmrtvýchvstání Krista**, Graduál metropolitního chrámu sv. Víta P 10, 1551. Foto: Archiv Pražského hradu x **Zmrtvýchvstání Krista**, Velké pašije, list č. 12, 1511. Foto: wga.hu, vyhledáno 20.12.2015
2. **Nanebevstoupení Krista**, Graduál metropolitního chrámu sv. Víta P 10, 1551. Foto: Archiv Pražského hradu x **Nanebevstoupení Krista**, Malé pašije, list č. 34, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 20.12.2015
3. **Seslání Ducha svatého**, Graduál metropolitního chrámu sv. Víta P 10, 1551. Foto: Archiv Pražského hradu x **Seslání Ducha svatého**, Malé pašije, list č. 35, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 20.12.2015
4. **Poslední večeře Páně**, Graduál metropolitního chrámu sv. Víta P 10, 1551. Foto: Archiv Pražského hradu x **Poslední večeře Páně**, Velké pašije, list č. 9, 1511. Foto: wha.hu, vyhledáno 23.12.2015
5. **Zjevení sv. Jana**, Graduál metropolitního chrámu sv. Víta P 10, 1551, Archiv Pražského hradu x **Zjevení sv. Jana**, Apokalypsa, list č. 10, 1497-1498. Foto: wha.hu, vyhledáno 23.12.2015
6. **Nanebevstoupení Krista**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Nanebevstoupení Krista**, Malé pašije, list č. 34, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 23.12.2015
7. **Klanění se apokalyptickému Bohu**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Klanění se apokalyptickému Bohu**, Apokalypsa, list č. 3, 1497-1498. Foto: wga.hu, vyhledáno 23.12.2015
8. **Seslání Ducha svatého**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Seslání Ducha svatého**, Malé pašije, list č. 35, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 23.12.2015
9. **Svatá Trojice typu Gnadenstuhl**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Adorace svaté Trojice**, 1511. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien
10. **Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Lucas Cranach st.**, titulní list Biblia:Die gantze heilige Schrifft: Deutsch, 1551. Foto: MünchenerDigitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek

11. **Kristus v předpekli**, Čáslavský graduál Mus. Hs. 15503, 1557. Foto: Österreichische Nationalbibliothek x **Kristus v předpekli**, Velké pašije, list č. 11, 1511. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
12. **Klanění se apokalyptickému Bohu**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Klanění se apokalyptickému Bohu**, Apokalypsa, list č. 3, 1497-1498. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
13. **Zmrtvýchvstání Krista**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Zmrtvýchvstání Krista**, Velké pašije, list č. 13, 1511. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
14. **Seslání Ducha svatého**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Seslání Ducha svatého**, Malé pašije, list č. 35, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
15. **Svatá Trojice**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Svatá Trojice**, grafický list, 1511. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien
16. **Nanebevstoupení Krista**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Nanebevstoupení Krista**, Malé pašije, list č. 34, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
17. **Poslední večeře Páně**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Poslední večeře Páně**, Velké pašije, list č. 9, 1511. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
18. **Smrt Panny Marie**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Smrt Panny Marie**, Život Panny Marie, list č. 17, 1511. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
19. **Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem**, Žlutický graduál TR I 27, 1557-1558. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Lucas Cranach st.**, titulní list Biblia: Die gantze heilige Schrifft: Deudsch, 1551. Foto: MünchenerDigitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek
20. **Nanebevstoupení Krista**, Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, 1561-1563. Foto: SOkA Louny x **Nanebevstoupení Krista**, Malé pašije, list č. 34, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
21. **Seslání Ducha svatého**, Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, 1561-1563. Foto: SOkA Louny x **Seslání Ducha svatého**, Malé pašije, list č. 35, 1510. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015

22. **Oslava Beránka**, Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory, 1561-1563. Foto: SOkA Louny x **Oslava Beránka**, Apokalypsa, list č. 13 1497-1498. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
23. Písně chval božských, **Pavel Severin z Kapí Hory**, Praha 1541 x Missale secundum ritum sanctem, Melchior Lotter sen., Leipzig 1522. Reprodukce z: VOIT 2013, 168
24. Stránkové rámy, **Pavel Severin z Kapí Hory**, Praha 1541. Reprodukce z: VOIT 2013, 175
25. **David klečící s lyrou před Bohem v oblaku**, Schmalzing Georg (přetiskl Pavel Severin z Kapí Hory), Praha 1536. Reprodukce z: VOIT 2013, 175
26. **Vzorníky ornamentů Daniela Hopfera s groteskními kandelábry**. Reprodukce z METZGER 2010, 25 x bordurová výzdoba f. 57r **Čáslavský graduál**, f. 242r **Lounský graduál**
27. **Heinrich Aldegrever: Postava vojáka**, 1535, grafický list. Reprodukce z: ROŚCIESZEWSKA 2014, 19 x **Fabián Pulěř: postavy bednářů**, 1561. Foto: SOkA Louny
28. **Lucas Cranach st.: Ilustrace k Lutherovu německému překladu Bible**, *Biblia Das ist: Die gantze heilige Schrifft: Deudsch*, Wittenberg 1551. Foto: MünchenerDigitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek
29. **Fabián Pulěř: Žlutický graduál**, f. 185r, 1557-1558, pergamen, Památník národního písemnictví. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 25.12.2015 x **Albrecht Altdorfer: Kristus na Hoře Olivetské**, 1518, olej, deska, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien
30. **Fabián Pulěř: Žlutický graduál**, iniciála na f. 185r, 1557-1558, pergamen, Památník národního písemnictví. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Albrecht Altdorfer: Zmrtvýchvstání Krista**, olej, deska, 1518, Kunsthistorisches Museum Wien. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien
31. **Fabián Pulěř: Žlutický graduál**, iniciála na f. 185r, 1557-1558, pergamen, Památník národního písemnictví. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015 x **Albrecht Altdorfer, Ukřižování**, olej, deska, 1526, Staatliche Museen Berlin. Foto: wga.hu, vyhledáno 25.12.2015
32. **Fabián Pulěř: Zlomky Kaňkovského graduálu**, detaily vlivu mantegnovského scurta, pergamen, Národní muzeum, 1559-1561. Foto: Národní muzeum v Praze

33. **Andrea Mantegna: Kristus v zahradě Getsemanské**, tempera, deska, 1459, National Gallery London. Foto: wga.hu, vyhledáno 28.12.2015
34. **Matteo da Milano**: Bordurvá výzdoba misálu pro rodinu Orsini, 1. pol. 16. stol., The British Library. Foto: The British Library
35. **Dekorativní výzdoba rámu vyřiznutá z rukopisu Lva X.**, 1513-1521, The British Library. Foto: The British Library
36. **Dekorativní výzdoba vyřiznutá z rukopisu Klementa VII.**, 1523-1524, The British Library. Foto: The British Library
37. **Litoměřický graduál**, f. 154v, výzdoba bodláčím u svátku Zmrtvýchvstání Krista, po roce 1517, Lovosice, SOA, sign. IV C 1. Foto: SOkA Lovosice x **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, f. 134r, výzdoba bodláčím u svátku Zmrtvýchvstání Krista, 1551, Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
38. **Litoměřický graduál**, f. 26r, Andělské postavy nebeských hudebníků v bordurách, po roce 1517, Lovosice, SOA, sign. IV C 1. Foto: SOkA Lovosice x **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, f. 18r, Andělské postavy nebeských hudebníků, 1551, Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
39. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 29v, Zápis o objednání graduálu, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
40. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 29v, Vyobrazení Pulče a Jana Táborského, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
41. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 18r, Klanění se apokalyptickému Bohu, nebeští hudebníci, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
42. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 30r, sv. Řehoř, král David před Bohem Otcem, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
43. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 53v, Křest Krista v Jordáně, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu

44. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 134r, Zmrtvýchvstání Krista, pod kolumnou přechod Izraelitů přes Mrtvé moře, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
45. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 151r, Nanebevstoupení Krista, pod kolumnou Eliáš na ohnivém voze, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
46. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 154r, Seslání Ducha Svatého, pod kolumnou Filip křtí služebníka etiopské královny, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
47. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 160v, Poslední večeře Páně, pod kolumnou Sběrání many, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
48. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 189r, Assumpta, pod kolumnou Zjevení sv. Jana, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
49. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 197v, Sv. Petr a Pavel, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
50. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 244v, Očišťování Panny Marie v chrámu, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
51. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 244v, Nanebevstoupení Panny Marie, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
52. **Graduál metropolitního chrámu sv. Víta**, fol. 268r, Sv. Petr a Pavel, 1551. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, sign. P 10. Foto: Archiv Pražského hradu
53. **Čáslavský graduál**, titulní list f. 1v, Znak města Čáslavi s rokem 1557, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
54. **Čáslavský graduál**, f. 57r Klanění se apokalyptickému Bohu, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
55. **Čáslavský graduál**, f. 80r, Rouno Gedeonovo, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

56. **Čáslavský graduál**, f. 95r, nápis Fabiána Pulře, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
57. **Čáslavský graduál**, f. 165r, Tři Marie u Kristova hrobu, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
58. **Čáslavský graduál**, f. 180v, Nanebevstoupení Krista, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
59. **Čáslavský graduál**, f. 186r, Soslání Ducha svatého, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
60. **Čáslavský graduál**, f.191r, Svatá Trojice typu Gnadenstuhl, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
61. **Čáslavský graduál**, f. 222r, Posvěcení chrámu, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
62. **Čáslavský graduál**, f.294r, Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
63. **Čáslavský graduál**, f.316v, Kristus v Předpeklí, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
64. **Čáslavský graduál**, f. 444v, akrostichon Jana Táborského z Klokotské Hory, 1557. Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs. 15503. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
65. **Žlutický graduál**, fol. 1r, Znak pánů Henricha staršího a Henricha mladšího, purkrabat v sv. říše římské v Míšni, hrabat z Hartensteina a pánů z Plavna a z Gerova, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
66. **Žlutický graduál**, fol. 2r, Znak kněžny a paní Markéty, rozené hraběnky ze Salmu, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015

67. **Žlutický graduál**, Znak s dvanácti poli, fol. 2v, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
68. **Žlutický graduál**, fol. 3r, Znak města Žlutic, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
69. **Žlutický graduál**, fol. 4v, Král David před Kristem Trpítelem, pod kolumnou Mojžíšova bitva s Amalechitskými, v pravém rámu Sv. Václav, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
70. **Žlutický graduál**, fol. 66r, Klanění se apokalyptickému Bohu, pod kolumnou rodina donátora s andělem hrajícím na varhany, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
71. **Žlutický graduál**, fol. 184v, Porážka vola, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
72. **Žlutický graduál**, fol. 185r, Zmrtvýchvstání Krista, v pravém rámu Samson se lvem, pod kolumnou příběh Jonáše, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
73. **Žlutický graduál**, fol. 206r, Nanebevstoupení Krista, pod kolumnou Eliáš na voze ohnivém, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
74. **Žlutický graduál**, fol. 215r, Seslání Ducha svatého, pod kolumnou Filip křtící služebníka etiopské královny, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
75. **Žlutický graduál**, fol. 224r, Svatá Trojice typu Pietas Domini, pod kolumnou donátor, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
76. **Žlutický graduál**, fol. 230v, Poslední večeře Páně, pod kolumnou Sbíráni many 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
77. **Žlutický graduál**, fol. 249v, Poničené folium s vyobrazením Upálení mistra Jana Husa, pod kolumnou postava s vavřínovým věncem na hlavě, 1557-1558. Praha,

- Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
78. **Žlutický graduál**, fol.26r, Smrt Panny Marie, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
79. **Žlutický graduál**, fol. 268v, Sv. Šimon a Juda, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
80. **Žlutický graduál**, fol. 271v, Posvěcení chrámu, pod kolumnou Jákobův sen, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
81. **Žlutický graduál**, fol. 307r, Zvěstování Panně Marii, pod kolumnou klečící donátor, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
82. **Žlutický graduál**, fol. 325r, Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem, 1557-1558. Praha, Památník národního písemnictví, sign. TR I 27. Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
83. **Teplický graduál**, fol. 1v, Erb Volfa z Vřesovic a jeho manželky Voršily z Veitmile, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015.
84. **Teplický graduál**, fol. 1r, Král David před Kristem Trpitem, pod kolumnou znak města Teplic, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015.
85. **Teplický graduál**, fol. 38v, Alegorie malířství (z roku 1590), 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015.
86. **Teplický graduál**, fol.40v, Klanění se apokalyptickému Bohu, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015.
87. **Teplický graduál**, fol.54v, Prorok Izaiáš, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015.
88. **Teplický graduál**, fol. 67v, Narození Krista, pod kolumnou Zvěstování pastýřům 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015

89. **Teplický graduál**, fol. 71r, Křest Krista v řece Jordán, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
90. **Teplický graduál**, fol. 73r, Obětování Krista v chrámu 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
91. **Teplický graduál**, fol. 119r, Zmrtvýchvstání Krista, pod kolumnou sv. Václav, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
92. **Teplický graduál**, fol. 127v, Nanebevstoupení Krista, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
93. **Teplický graduál**, fol. 131r, Soslání Ducha svatého, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
94. **Teplický graduál**, fol. 134v, Návštěva tří andělů u Abrahama v Mamre, pod kolumnou Stavba babylonské věže, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
95. **Teplický graduál**, fol. 138v, Poslední večeře Páně, pod kolumnou Sbíráání many, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
96. **Teplický graduál**, fol. 147r, ornamentální iniciála, pod kolumnou a v pravé části rámce Křest Krista v řece Jordán, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
97. **Teplický graduál**, fol. 157r, Upálení Mistra Jana Husa na hranici, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
98. **Teplický graduál**, fol. 157v, ornamentální iniciála, v levé borduře Nanebevzetí Panny Mari, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
99. **Teplický graduál**, fol. 162r, Jákobův sen, pod kolumnou kuželkáři, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
100. **Teplický graduál**, fol.167r, pod kolumnou Mojžíš před hořícím keřem, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015

101. **Teplický graduál**, fol. 190v, Zpívající literátské bratrstvo (z roku 1590), 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
102. **Teplický graduál**, fol. 191r, Zvěstování Panně Marii, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
103. **Teplický graduál**, fol. 199r, Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
104. **Teplický graduál**, fol. 212r, Noli me tangere, 1560-1590, Regionální muzeum v Teplicích, sign. MS 1. Reprodukce z: ŽIŽKOVÁ/MICHLOVÁ 2015
105. **Klatovský graduál**, fol. 119r, Nanebevstoupení Krista, 1560. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše v Klatovech (toto folium majetkem Národního muzea v Praze), sign. CS KL 1 (MS 1),(1 A c 86/2). Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
106. **Klatovský graduál**, fol. 122v, Seslání Ducha svatého, 1560. Vlastivědné muzeum dr. Hostaše v Klatovech (toto folium majetkem Národního muzea v Praze), sign. CS KL 1 (MS 1),(1 A c 86/3). Foto: manuscriptorium.com, vyhledáno 28.12.2015
107. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 1v ,Znak města Loun, 1561-1563. Louny, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
108. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 2r , Král David před Kristem Trpitem, pod kolumnou bitva Izraelitů s Amalechitskými, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
109. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 82v, Mojžíš před hořícím keřem, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
110. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 90v, Rouno Gedeonovo, pod kolumnou Kmen Jesse, 1561-1563, Louny, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
111. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 114v, Obětování Krista v chrámu, 1561-1563, Louny, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
112. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 188r, Nanebevstoupení Krista, 1561-1563, Louny, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny

113. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 195r, Seslání Ducha svatého, pod kolumnou Filip křtící služebníka etiopské královny, 1561-1563. Louny, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
114. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 201v, Návštěva tří andělů u Abrahama v Mamre, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
115. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 217r, Jan Křtitel kázající v lese, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
116. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 233r, Jákobův sen, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
117. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 239v, Oslava Beránka, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
118. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 242r, Panna Maria s Ježíškem jako assumpta, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
119. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 248r, Sv. Petr a Pavel, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
120. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 274v, Svatý Václav, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
121. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 274r, Zvěstování Panně Marii, pod kolumnou Inkarnace Krista, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
122. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 294r, Ježíšek jako vítěz nad smrtí a hříchem, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
123. **Lounský graduál Jana Táborského z Klokotské Hory**, fol. 318r, Tři Marie u Kristova hrobu, 1561-1563, Státní okresní archiv, sign. I G 8c. Foto: SOkA Louny
124. **Kaňkovský graduál**, Poprava havířů u hradu Křivoklátu, 1559-1561. Praha, Národní muzeum, sign. 1 Ac 109 1. Foto: Knihovna Národního Muzea v Praze
125. **Kaňkovský graduál**, Upálení Mistra Jana Husa, 1559-1561. Praha, Národní muzeum, sign. 1 Ac 109 1. Foto: Knihovna Národního Muzea v Praze
126. **Kaňkovský graduál**, Poprava havířů u Poděbrad, 1559-1561. Praha, Národní muzeum, sign. 1 Ac 109 2. Foto: Knihovna Národního Muzea v Praze

127. **Kaňkovský graduál**, Píseň o sv. Prokopovi, 1559-1561. Praha, Národní muzeum, sign. 1 Ac 109 2. Foto: Knihovna Národního Muzea v Praze
128. **Českobrodský graduál**, fol. 2r, Král David klečí před Hospodinem, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
129. **Českobrodský graduál**, fol. 69r, Bůh Otec v oblaku s tíarou na hlavě, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
130. **Českobrodský graduál**, fol. 111v, Rouno Gedeonovo, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
131. **Českobrodský graduál**, fol. 111v, Rouno Gedeonovo, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
132. **Českobrodský graduál**, fol. 234r, Zmrtvýchvstání Krista, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
133. **Českobrodský graduál**, fol. 264r, Seslání Ducha svatého, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
134. **Českobrodský graduál**, fol. 279r, Poslední večeře páně, pod kolumnou porážka vola a znak řeznického cechu, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20
135. **Českobrodský graduál**, fol.293r, Křest Krista v řece Jordán, 1557-1559. Praha, Národní knihovna, sign. XVII B 20

11 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA