

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Ivana Čihánková

České výšivky z doby vlády

Lucemburků

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Dr. Karel Otavský

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem *České výšivky z doby vlády Lucemburků* napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 1. 6. 2011

Ivana Čihánková

Bibliografická citace

České výšivky z doby vlády Lucemburků [rukopis] : bakalářská práce/ Ivana Čihánková ; vedoucí práce : Dr. Karel Otavský. -- Praha, 2011. -- 76 s.

Anotace

Ve druhé polovině 14. století a na počátku 15. století bylo české vyšivačství na velmi vysoké úrovni, výšivky vytvořené ve vyšivačských dílnách objednávali velmoži, církevní hodnostáři i měšťané pro chrámy na celém území, kterému Lucemburkové vládli.

Cílem předkládané bakalářské práce je popsat období a prostředí, v němž výšivky vznikaly, technické postupy a materiály tehdy používané a propojení výšivek s ostatními uměleckými obory doby.

První část práce pojednává o významu a využití výšivek v době vlády Lucemburků a uvádí dochované informace o vyšivačích a technice výšivek. Druhá část obsahuje popisy osmnácti výšivek dochovaných u nás i v zahraničí, rozbor jejich ikonografie a souvislosti s dalšími uměleckými díly, především s deskovou a knižní malbou.

Klíčová slova

Gotické umění – umělecká řemesla – výšivky – české gotické výšivky.

Abstract

The title of the dissertation: Bohemian Embroideries from the Period of the House of Luxembourg

In the second half of the 14th century and at the beginning of the 15th century Bohemian embroidery was on a very high level, embroideries made in the Bohemian workshops were ordered by kings, noble families, church dignitaries and burghers for the churches and cathedrals on the whole territory under the rule of the House of Luxembourg.

The aim of the offered bachelor dissertation is to describe the period and environment in which the embroideries were created, techniques and materials then used and connections of the embroideries with the other branches of art in the period.

The first part of the dissertation deals with significance and use of embroidery under the Luxembourg rule and presents nowadays known information about embroiderers and embroidery techniques. The other part contains the descriptions of seventeen embroideries

which preserved in this country and abroad, analysis of their iconography and historical links with other works of art, especially with panel painting and manuscript illuminations.

Keywords

Gothic art – applied arts – embroidery – Bohemian Gothic embroidery.

Počet znaků (včetně mezer): 105 000

Poděkování

Děkuji panu Dr. Karlu Otavskému, vedoucímu mé práce, za vedení, trpělivou pomoc a cenné rady při jejím sepisování.

Obsah

Úvod	8
1. Význam vyšíváctví v době vlády Lucemburků.....	9
2. Vyšíváči a vyšíváčská technika	11
2.1 Vyšíváči	11
2.2 Vyšíváčská technika	13
3. Výšivky dochované v českých zemích	15
3.1 Pretexta z biskupské rukavice, zvané svatovojtěšská.....	15
3.2 Čtyři parury z chrámu svatého Víta	16
3.3 Dorzální kříž kasule z biskupského chrámu svatého Petra a Pavla v Brně.....	17
3.4 Dorzální kříž a pektorální pás kasule z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech.....	22
3.5 Dorzální kříž a pektorální pás kasule, zvané rožmberská.....	24
3.6 Antependium třeboňské	25
3.7 Dorzální kříž kasule z benediktinského kláštera v Broumově.....	31
4. Výšivky dochované v zahraničí.....	35
4.1 Antependium z kostela Panny Marie v Pirně.....	35
4.2 Dorzální kříž a pektorální pás kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně.....	37
4.3 Dorzální kříž kasule z Louvre.....	38
4.4 Dorzální kříž kasule z kostela svatého Petra a Pavla ve Zhořelci	40
4.5 Výšivky z konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu	42
4.5.1 Dorzální kříž kasule.....	44
4.5.2 Pět pretext z dalmatiky	45

4.6 Výšivky z kostela Panny Marie v Gdaňsku.....	47
4.6.1 Dorzální kříž a pektorální pás kasule M84.....	48
4.6.2 Kappa a pektorální pásy pluviálu M24.....	49
4.7 Výšivky z dómu v Brandenburgu.....	51
4.7.1 Kappa pluviálu P13	51
4.7.2 Pektorální pásy pluviálu P13 a výšivky z pluviálu P14	53
Závěr	56
Seznam literatury	58
Seznam vyobrazení.....	61
Obrazová příloha.....	64

Úvod

Doba vlády Lucemburků byla v českých zemích obdobím výjimečného rozvoje umění, včetně uměleckých řemesel. Milena Zeminová¹ v knize *Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích* píše: „Když se ve čtrnáctém století Praha stala na několik desetiletí sídlem římského císaře a významným střediskem kulturního i uměleckého dění v Evropě, dosáhla také textilní kultura v českých zemích mimořádné úrovně. Na jedné straně se na ní podílel dovoz luxusních hedvábných látek, jejichž nová výrobní střediska se rychle rozvíjela v Itálii, na druhé straně ji doplňovalo vynikající domácí vyšíváctví, pracující ve službách církve.“

Z této doby se u nás a v okolních zemích dochovalo několik desítek výšivek, především kasulových křížů a pretext liturgických rouch, které se vyznačují vysokou výtvarnou i řemeslnou úrovní. Cílem předkládané bakalářské práce, která se zabývá výšivkami zhotovenými v českých zemích ve druhé polovině 14. století a na počátku 15. století, je popsat období a prostředí, v němž výšivky vznikaly, technické postupy a materiály používané tehdejšími vyšívači a propojení výšivek s ostatními uměleckými obory doby, zvláště s výtvarným uměním.

Výšivkám ze 14. století a počátku 15. století se z českých historiků umění věnovali především Zoroslava Drobná, Milena Zeminová, Emanuel Poche, Albert Kutal, Josef Cibulka a František Matouš, ze zahraničních pak německé badatelky Leonie von Wilckens(ová) a Evelin Wetter(ová), která popsala české výšivky exportované do Tridentu, Brandenburgu a Gdaňska – jejich články a publikace byly základními informačními zdroji této bakalářské práce.

První část práce pojednává o významu a využití výšivek v době vlády Lucemburků a uvádí dochované informace o vyšívačích a technice výšivek. Druhá část obsahuje popisy sedmnácti výšivek dochovaných u nás i v zahraničí, rozborů jejich ikonografie a souvislosti s dalšími uměleckými díly, především s deskovou a knižní malbou. Výšivky jsou v kapitolách 3 a 4 seřazeny od nejstarších k nejmladším.

¹ZEMINOVÁ 1999, 153.

1. Význam vyšíváctví v době vlády Lucemburků

Emanuel Poche² v části o uměleckém řemesle katalogu *České umění gotické 1350–1420* píše, že doba vlády Lucemburků znamená dobu nejvyššího uměleckého vypětí i v oborech uměleckořemeslné výroby. Výroba, dříve soustředěná v dílnách klášterů a venkovských knížecích leníků, se městskou organizací laicizuje a tím, že se ocitá v rukou školených řemeslníků, nabývá na kvalitě a zároveň se specializuje: „*Po boku domácí práce vznešených paní, které doma vyšívaly chrámové textilie, vystupují nyní do popředí technicky i výtvarně školení vyšívači či krumpléři, kteří pozvedají mechanickou textilní produkci, importovanou především z Itálie, ale i ze severozápadu z Flander, či rodící se výrobu domácího soukenictví na pozici díla skutečně uměleckého.*“³

Milena Zeminová⁴ v textu nazvaném *K problematice textilního umění doby Karlovy* popisuje druhy textilií, které se tehdy v chrámových pokladech nacházely. Liturgické úkony si ve 14. století vyžadovaly značného počtu rouch. K hlavním náležely zvoncovité kasule, dalmatiky a *subtile* tvaru tuniky s rukávy a velké polokruhové pluvíály zvané *cappy*. Rovněž velké množství tkanin bylo určeno k výzdobě oltářů a kostelního interiéru. Na oltářní mensy se kladly pokrývky zvané *mensalia* nebo *mappae*, čelní stěny oltářů kryla *antependia*, nazývaná *pallae altaris*. Dále tu byly praporce a různá nebesa, přehozy na hroby světců nebo tkaniny zavěšované za ně, zvané *dorsalia*. Nepochybně zcela mimořádný význam měly závěsy zvané *cortinae*, které ve sváteční dny zdobily kostelní interiér – zavěšovaly se mezi pilíře kostela, kolem oltářů atd.

Většinu drahocenných tkanin získávaly kostely, jak bylo tehdy obecným zvykem, donacemi. Obec dárců byla velmi široká, zahrnovala členy domácí panovnické rodiny, jejichž podíl můžeme sledovat v inventářích hluboko do 13. století. K dárcům náležela dále domácí i cizí šlechta a panovníci. Početně jsou zastoupeni také vysocí i nižší církevní hodnostáři. Rovněž některé stanovy kapituly vedly k soustavnému zvyšování počtu parament. Týkaly se především nově zvolených kanovníků, kteří byli povinni nejpozději do tří měsíců ode dne své volby pořídit hedvábný pluvíál.⁵

²POCHE 1970, 321.

³Tamtéž, 322.

⁴ZEMINOVÁ 1982, 303.

⁵Tamtéž, 305.

V inventářích jsou uvedeny také dary Karla IV., sice nepříliš početné, v tomto ohledu byly jeho manželky štědřejší, zato však opravdu královské. Roku 1355 věnoval pro pražského arcibiskupa infuli a kasuli s humerálem. Infule byla spíše dílem zlatnickým, protože byla z ryzího zlata, posázená mnoha drahokamy, perlami, gemami a moniliemi. Kasule a humerál byly z plavého sametu, bohatě zdobené perlami, na roucho byly vyšity motivy lvů a orlic (inventář II. – 1355, č. 180, 244, 283)⁶. Humerál byl nadto zdoben osmi zlatými moniliemi a gemami. Na konci 60. let daroval císař Karel kostelu další kasuli a to z černého sametu se zlatými kříži s perlami (inventář VI. – 1387, č. 151)⁷. Daru nad jiné vzácného se dostalo svatovítskému chrámu až po císařově smrti, kdy sem bylo uloženo jeho korunovační roucho (inventář VI – 1387, č. 235)⁷ – plášť tvaru pluviálu, dalmatika a *subtile*.⁸

Emanuel Poche⁹ pojednání o českém vyšivačství v době Lucemburků uzavírá slovy: *„Výtvarná stránka dochovaných děl ukazuje stejnou slohovou pokročilost a intenzitu výtvarného napětí a úsilí, jaká byla obecným znakem té doby. Užité umění v době lucemburské pronikavě obohatilo svůj program, vytríbilo a zdokonalilo výrobní technologii a po stránce tvůrčí se postavilo jako rovnoprávný člen do řady ostatních oborů umění. Aplikací recentních výtvarných prostředků z architektury, plastiky i malířství do své výtvarné mluvy dohnalo své slohové zpoždění za těmito obory a přispělo k mimořádné jednotě vrcholně gotického uměleckého projevu v českých zemích.“*

⁶Pozn. Inventář chrámu sv. Víta – ŠITTLER/PODLAHA 1903 – inventář II – 1355 – XVII/č. 180, 244, 283.

⁷Pozn. Tamtéž – inventář VI – 1387 – XXXIV/č. 151, XXXVIII/č. 235.

⁸ZEMINOVÁ 1982, 309.

⁹POCHE 1970, 324.

2. Vyšivači a vyšivačská technika

Figurální výšivky, vznikaly hlavně v dílnách městských řemeslně školených vyšivačů, kteří usilovali o to, aby se svými pracemi co nejtěsněji přiblížili soudobým dílům malířským. Opírali se při tom o kreslené předlohy malířů, na nichž pak hustými tzv. rozeklanými stehy „malovali“ tváře i roucha postav na pozadí krytém zlatými nitěmi. Českým vyšivačům se podařilo skutečně mistrovsky zvládnout zákonitosti soudobé malby a jejich výkon je souměřitelný s malířovou předlohou. Tak jako vliv českého malířského umění vyzařoval, zvláště na konci čtrnáctého století, za hranicemi země, ovlivňovalo i české vyšivačství některé okolní oblasti, a podobně jako jiné umělecké předměty se i české výšivky vyvážely do více či méně vzdálených míst.¹⁰ Liturgická roucha si objednávali biskupové, probošti, panovníci i měšťané, jsou různých druhů, odrážejí konkrétní styl i úroveň práce jednotlivých dílen – od vynikající práce a individuálního přístupu umělce u rozsáhlého cyklu vytvořeného pro Trident, až po sériovou produkci určenou pro Gdaňsk.¹¹

Během husitských válek byla velká část českých uměleckých děl lucemburské doby zničena, některé kusy byly pak převezeny do zahraničí. K dalším převozům uměleckých děl došlo později, až do první a druhé světové války – jako to bylo se ztracenou tridentskou pretextou se scénami ze života svatého Vigilia nebo s výšivkami z gdaňského Městského muzea, které se ztratily. Skoro všechny výšivky v muzeích pocházejí z nákupů z 19. století nebo ze sbírek sběratelů, které také vznikaly v té době. Ale i vývoj liturgických oděvů – kdy od 16. století už kasule neměly zvonovitý tvar, ale pod rameny se stále zkracovaly, přispěl ke zničení výšivek. Pretexty se totiž ustříhávaly a přitom bylo mnoho starších kasulí a dalších mešních rouch poškozeno. Tomuto barbarství můžeme připsat mnoho výšivek, kdy svatí mají ustříženy nohy nebo jsou dokonce přeseknuti vpůli.¹²

2.1 Vyšivači

Informace o vyšivačích z Prahy jsou velmi kusé. Můžeme předpokládat, že vyšivačské dílny byly organizovány podle podobných pravidel jako malířské dílny, a stejně jako u malířů se šířily umělecké slohy a vlivy z centra na periferii.

¹⁰ZEMINOVÁ 1999, 153.

¹¹WETTER 2001, 26.

¹²Tamtéž, 18.

Nemáme žádné písemné zprávy o tom, kolik vyšivačů mohlo kolem roku 1400 pracovat ve vyšivačské dílně. Sice známe jednotlivé vyšivače hedvábím v Praze jménem, ale prameny neříkají nic podrobnějšího o podmínkách vzniku a organizaci práce v dílnách.¹³ V knize *Základy starého místopisu Pražského* uvádí W. W. Tomek domy, které vlastnilo několik „fibulator, sidenarius, krumpěř, krumplěř nebo seideneter“, například Heinricus, Thomas, Claus, Simon. Od 70. let 14. století do 30. let 15. století nacházíme v záznamech o majitelích domů 21 vyšivačů, 98 malířů a 71 zlatníků – pokud nás udiví, že je vyšivačů o tolik méně, než ostatních, je to zřejmě způsobeno tím, že jde jen o vlastníky domů.¹⁴

Na počátku sedmdesátých let čtrnáctého století se pražskými měšťany stali vyšivači Frice a Ješek, ten koupil dům v Hybernské a později i ve Štěpánské ulici. Velmi zámožný byl také císařův vyšivač Kunc či Kuncman, majitel tří pražských domů. Další Kunc je roku 1406 v městských knihách označen jako císařovnin krejčí, snad byl mezi oběma příbuzenský vztah. O krumplířovi Jiřím (Georgius), žijícím na Ovocném trhu, se dovídáme, že pocházel z Uher.¹⁵ V pražských záznamech jsou jenom muži, z jiných měst však víme, že se tomuto povolání věnovaly i ženy – například v Kutné Hoře jsou v 15. a 16. století jmenovány i vyšivačky.¹⁶ Ženy nejsou vedeny v záznamech proto, že nesměly vlastnit dílnu a dům, jen pokud byly vdovy. Vyšivači potřebovali ke své práci další řemeslníky – soukeníky (tkali plátna), malíře, výrobce jehel, soukače nití (nit'aře), zlatotepce (vyráběli zlaté nitě).¹⁷

Jak píše Milena Zeminová,¹⁸ můžeme předpokládat, že Praha stejně jako v jiných uměleckých oborech soustředovala většinu vyšivačských dílen, protože významných zakázek pro kostely a kláštery, z nichž mnohé se těšily přízni panovníka a vysokého kléru, bylo dostatek. Stačí si přečíst inventář chrámu svatého Víta z roku 1378, abychom si o rozsahu českého vyšivačství té doby i o vysoké kultuře tehdejšího textilního umění udělali představu. Bohatstvím výšivek se jistě mohly chlubit i kostely mimopražské (Olomouc, Brno).

¹³WETTER 2001, 62.

¹⁴TOMEK 1872, 245.

¹⁵WINTER 1906, 137.

¹⁶LEMINGER 1926, 270.

¹⁷WETTER 2001, 117.

¹⁸ZEMINOVÁ 1980, 23.

V břevnovském klášteře postavil ve 14. století opat Pavel Bavor z Nečtin dům pro krejčí a jiné umělecké řemeslníky (*domus sartorum et aliorum artificium*). O povaze, druzích a kvalitách předmětů zde vytvořených však dnes nevíme nic bližšího.¹⁹ Máme informace o vyšivačkách z kláštera klarisek v Českém Krumlově, protože od nich ve 2. polovině 15. století získala několik výšivek pražská svatovítská kapitula. Roku 1486 zhotovily krumlovské řeholnice na náklad pražského metropolitního chrámu vyšivaný kříž ke kasuli za 7 kop a 20 denárů. Není vyloučeno, že se krumlovské řeholnice vyšivačstvím zabývaly už v předchozím století. Vyšivačská tradice se v některých kláštorech udržovala po dlouhá desetiletí, někdy i několik set let.²⁰

2.2 Vyšivačská technika

Milena Zeminová v knize *Dějiny uměleckého řemesla* o středověkém vyšivačství v západní Evropě píše: „*Práce městského vyšivačství charakterizují velké polokruhové pluviály, bohatě vyšívané krycí výšivkou hedvábím a zlatem, s pestrými figurami nebo figurálními skupinami na zlatém pozadí, a vyšívaná antependia s řadou postav pod lomenými oblouky. Zdá se, že světové proslulosti dosáhlo toto odvětví umělecké činnosti ve 14. století v Anglii a Itálii, neboť seznamy soudobých inventářů označují často tyto vynikající středověké výšivky názvy opus anglicanum a opus florentinum. Jejich techniku i námětový repertoár ovládali v té době nepochybně i vyšivači jiných evropských zemí.*“²¹

Úzká spolupráce mezi malíři a vyšivači byla nezbytnou podmínkou. Na natažené plátno se nejprve namaloval obrys uhlem, obtáhl se perem a inkoustem, pak se tkanina vymyla vodou a kresba se vystínovala štětcem. Za své specifické malířské kvality výšivky vděčí způsobu kladení hedvábných stehů, které sledují vyšívané rysy obličejů nebo záhyby drapérií. Různé odstíny barev odrážejí dopadající světlo podle směru vedení jehly, takže i jednobarevné plochy vykazují strukturu, která se barevně mění a podtrhuje zobrazenou postavu. Zásadní roli hrají samozřejmě i drahocenné materiály – k tvorbě výšivek se používaly zlaté nitě, barevné hedvábí, perly, kameje, stříbrné i zlaté fibule, ze vzácných kamenů pak granáty, almandiny a ametysty. Perlami byla vyšívána písmena, krátké citáty, jména světců i celé obrazové výjevy.²²

¹⁹ČECHURA/Ryantová 1993, 204.

²⁰ZEMINOVÁ 1980, 25.

²¹ZEMINOVÁ 1965, 60.

²²WETTER 2001, 7.

„Výšivky se zhotovovaly obvykle na podkladu z dvojího plátna, horní vrstva bývala jemnější. U pozdějších prací byly figury vyšívány samostatně, v kontuře pak obstrženy a přeneseny na podklad celku. K méně obvyklým technickým postupům patřilo překrytí horní vrstvy plátna hedvábnou tkaninou. Patrně šlo o to, celkově zpevnit výšivku a zjemnit povrch podkladu, k němuž pak husté drobné stehy mohly přilnout s maximální těsností.“²³

Základem výšivky byla hrubší nit a na ní bylo vyšíváno ještě jemnou nití. Figury byly vyšity jemnými hedvábnými barevnými nitěmi, podklad dvojitou zlatou nití, složenou z jedné světlé hedvábné niti a kolem ní obtočené pevně utažené tenké zlaté nitě. Většina výšivek byla vyšívána rozštěpeným neboli rozeklaným stehem, zvaným také anglický, kdy každý steh propichoval nit přesně v bodě předchozího stehu.²⁴ Další typickou technikou byly stehy vytvářející síť (podobající se dnům proutěných košů), u nichž byly body, kde se nitě kříží, upevněny dalšími stehy.²⁵

²³ZEMINOVÁ 1980, 25.

²⁴DROBNÁ 1950, 18.

²⁵WETTER 2001, 73.

3. Výšivky dochované v českých zemích

3.1 Pretexta z biskupské rukavice, zvané svatovojtěšská [1]

Doba vzniku: Kolem roku 1350.

Místo uložení: Stará Boleslav, bazilika svatého Václava.

Rozměry: Výška – 6,2 cm; šířka – 28 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

K nejstarším českým výšivkám patří pretexta na manžetě pletené pontifikální rukavice,²⁶ tradicí připisované českému patronu svatému Vojtěchovi, dnes v bazilice svatého Václava ve Staré Boleslavi. Ze slavníkovské Libice se výšivka dostala do Staré Boleslavi, odkud byla za saské okupace roku 1632 odvezena s ostatním pokladem na několik let do ciziny. Na zlatém pozadí jsou do tří kvadrilobů, vzájemně spojených medailóny, umístěny polopostavy Krista, sv. Petra a Pavla. Figury jsou vyšity hedvábnými nitěmi po anglickém způsobu rozštěpenými, podklad pak zlatými nitěmi, na plocho položenými.²⁷

M. Zeminová²⁸ dále píše, že „*ve srovnání s antependiem z Pirny se u rukavice setkáváme s méně zdatným autorem návrhu i méně dovedným vyšívačem. Expresivní stařecké tváře světců s poměrně hmotnými tělesnými objemy napovídají, že jejich předlohy byly přejaty z nějakého rukopisu nepřiliš vzdáleného iluminacím Pasionálu abatyše Kunhuty. Výšivka vznikla patrně v některé klášterní dílně ve druhé čtvrti čtrnáctého století s úmyslem rozmnožit osobní památky po světcích, v Čechách tak populárním.*“ Poche²⁹ v katalogu publikace *České umění gotické 1350-1420* uvádí, že výšivka vznikla kolem roku 1350.

Bibliografie:

DROBNÁ 1950, s. 16; POCHE 1970, s. 347; POCHE 1984, s. 451; ŠÁMAL 1938, s. 6; ŠITTLER/PODLAHA 1895; ZEMINOVÁ 1999, s. 161.

²⁶ZEMINOVÁ 1999, 161.

²⁷DROBNÁ 1950, 16.

²⁸ZEMINOVÁ 1999, 161.

²⁹POCHE 1970, 347.

3.2 Čtyři parury z chrámu svatého Víta [2]

Doba vzniku: Kolem poloviny 14. století.

Místo uložení: Praha, poklad dómu svatého Víta, inventární číslo K127.

Rozměry: Výška – 22 cm, šířka – 39 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě, perly, drahé kameny.

V pokladu chrámu svatého Víta se z výšivek ze 14. století zachovaly čtyři parury (pretexty) z bohoslužebného roucha. Jejich popisy najdeme ve všech souborných pracích zabývajících se českými gotickými výšivkami. Šittler a Podlaha³⁰ uvádějí, že na každé paruře jsou zobrazeny tři polopostavy – dvakrát je ústřední postavou Kristus – mezi sv. Václavem a sv. Zikmundem nebo sv. Vítem, a mezi sv. Vojtěchem a dalším biskupem (možná sv. Prokopem nebo sv. Cyrilem) a dvakrát Panna Maria s Ježíškem – mezi sv. Kateřinou a sv. Anežkou a mezi sv. Markétou a sv. Barborou. (Šámal³¹ uvádí, že druhou postavou vedle sv. Václava je sv. Ludmila, a světice vedle sv. Kateřiny je sv. Voršila, Drobná³² a Poche³³ píše, že postava na pretextě se sv. Václavem je sv. Vít).

Jak uvádí Drobná,³⁴ výšivky z perel, kvůli tomu, že vytvářejí dojem bohatství, byly jedním z nejoblíbenějších materiálů pro vyšívání liturgických textilií. Šaty postav jsou vyšity perličkami a barevně (hnědě nebo zeleně) podšívány. Tváře a ruce jsou vyšity hedvábnou nití soustředným stehem (tj. stehy stáčenými do kotouče podle tvaru lidského těla, tím se obraz stává mnohem plastičtější). Pozadí má za základ zlatým dracoun a je pokryto hustým listovým ornamentem z perliček. Na obvodu je rámeček z dubové vlnovky, vyšité perlami na modrém pozadí. Koruny, mitry i pluviály světců jsou ozdobeny drahokamy přírodních tvarů v kovových lůžkách. Šittler a Podlaha³⁵ se domnívají, že toto významné dílo gotické „malby jehlou“ nese zřetelné znaky doby Karla IV. a kladou její vznik do poloviny 14. století. Tradice je pokládala za výtvar první manželky Karla IV. Blanky.

Otázkou druhu bohoslužebných rouch nebo jiných chrámových textilií, na nichž byly

³⁰ŠITTLER/PODLAHA 1903, 302.

³¹ŠÁMAL 1938, 17.

³²DROBNÁ 1950, 16.

³³POCHE 1978, 730.

³⁴DROBNÁ 1950, 16.

³⁵ŠITTLER/PODLAHA 1903, 303.

původně pretexty našity se zabývalo mnoho autorů už od poloviny minulého století. Kanovník Franz Bock³⁶, znalec a sběratel liturgických památek, je nejprve považoval za parury dalmatiky a tunicely, vsazované na roucho vpředu na prsou a vzadu na zádech mezi svislé pruhy. Pak svůj názor změnil a označil je za tuhé límcovité pretexty středověkých humerálů. Ferdinand Lehner³⁷ se domníval, že výšivky původně sloužily k slavnostní výzdobě oltářní predely. Emanuel Poche³⁸ v katalogu publikace *České umění gotické 1350-1420* označuje svatovítské parury za aplikace na dolním okraji oltářního ubrusu, tzv. mappy. Vzhledem k tomu, že se žádná z těchto perlových pretext nezachovala na svém původním místě, je jejich přesná specifikace nesnadná. Bohužel je nelze spojit se žádným záznamem ve svatovítských kostelních inventářích.

Bibliografie:

BOCK 1859, 239-240; DROBNÁ 1950, s. 16; LEHNER 1891, s. 239; POCHE 1970, 347; POCHE 1978, s. 730; POCHE 1984, s. 451; ŠÁMAL 1938, s. 17; ŠITTLER/PODLAHA 1895, s. 7; ŠITTLER/PODLAHA 1903, s. 302-303; ZEMINOVÁ 1999, s. 162.

3.3 Dorzální kříž kasule z biskupského chrámu svatého Petra a Pavla v Brně [3]

Doba vzniku: Kolem roku 1380.

Místo uložení: Brno, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 22 622.

Rozměry: výška – 112,5 cm, šířka – 72 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Dorzální kříž z Brna patří k nejcennějším vrcholně gotickým výšivkám ve střední Evropě. Nejrozsáhlejší pojednání o něm napsal v roce 1948 Martin Hájek. Podle jeho popisu je „*vyšíváný kříž zbytkem starší vyšívané gotické kasule, přistřižený a přizpůsobený formě kasule nové. Zobrazená scéna je Ukřižování. Skoro celou plochu výšivky zaujímá kříž s Kristem, pod křížem stojí skupina tří Marií a svatého Jana. Pod pravým ramenem Kristovým letící anděl zachycuje krev z rány v Kristově boku. Kříž byl korunován hnízdem, v němž seděl pelikán. Výšivka je dole zkrácena, takže chybějí nohy postav. Je zkrácena i nahoře, kde byl odříznut pelikán, zbylo jen hnízdo a konce pelikánových nohou.*“³⁹

³⁶BOCK 1859, 239-240.

³⁷LEHNER 1891, 239.

³⁸POCHE 1970, 347.

³⁹HÁJEK 1948, 15.

Za podklad výšivky slouží silné lněné plátno, přes ně je položeno druhé, jemnější. K vyšívání postav je užito tenké hedvábné niti, k vyšití pozadí silnější zlacené niti. Barevné části jsou provedeny velmi jemným, téměř mikroskopickým rozeklaným stehem. Zlaté pozadí je provedeno příložným stehem, to jest, skládá se z dlouhých stehů kladených vedle sebe. Vzorkování pozadí tvoří drobné stehy barevného hedvábí, zachycující zesponu zlatou nit a přitahující ji k podkladu. Kříž, původně ypsilonový, byl pozdější úpravou změněn na latinský. Tím, že šikmá břevna byla spuštěna do vodorovné polohy, vznikly mezery v horní polovině příčného břevna, které byly vyplněny zlatým brokátlem, podle zbytku vzoru asi renesančním.⁴⁰

Kasuli daroval biskupskému chrámu sv. Petra a Pavla v Brně markrabě Jošt, synovec Karla IV. (Jošt byl na svou dobu vysoce vzdělaný, miloval umění a vědy, také byl velkým sběratelem knih a uměleckých děl.)⁴¹ Přestože dosud nebylo v brněnských městských knihách zjištěno nic o možných brněnských vyšívacích, domnívá se Zeminová,⁴² že považovat brněnské výšivky za pražský import by zřejmě situaci příliš zjednodušovalo. Není vyloučeno, že se moravští vyšíváči zdržovali jinde, snad při dvoře moravských markrabat. Podle záznamů v olomouckém inventáři věnoval markrabě Jošt biskupskému chrámu sv. Václava mimo jiné i čtyři kasule zdobené drahocennými vyšívanými kříži.

Von Wilckensová⁴³ stejně jako další autoři připomíná podobnost mezi výšivkou a freskou Ukřižování v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně. Podle této fresky i podle pokročilého stylu Kristovy roušky, která už je bližší stylu rukopisů z doby Václava IV. se domnívá, že kasule vznikla na konci 14. století. Podobně soudí i Poche,⁴⁴ podle něhož kříž vznikl kolem roku 1390.

Hájek se velmi důkladně věnoval hledání souvislostí mezi výšivkou a dalšími uměleckými díly oné doby, především malbami. Píše, že zredukovaná Ukřižování, jak jsou známa z theodorikovské doby a z pozdějšího knižního malířství krásného stylu, se omezují na postavu Ukřižovaného a po stranách stojícího svatého Jana a Marii. U brněnské kasule však nejde o tento jednoduchý typ, nýbrž o redukci velké scény s množstvím postav

⁴⁰ HÁJEK 1948, 16.

⁴¹ POCHE 1978, 735.

⁴² ZEMINOVÁ 1999, 163.

⁴³ WILCKENS 1973, 202.

⁴⁴ POCHE 1970, 350.

na nejmenší možnou plochu. Je dokonce možné, že bylo použito jako předlohy celé skupiny z velkého tabulového obrazu s velkým počtem figur. Je totiž zajímavé, že osy pohledů svatého Jana a Maří Magdaleny jdou přesně týmž směrem a setkávají se v místě mimo pás, asi tam, kde by stál kříž posunutý o něco doprava.⁴⁵

„Postavy skupiny pod křížem jsou seřazeny přísně symetricky. Uprostřed Marie podpírána z obou stran svatým Janem a druhou Marií, nad nimi svatá Maří Magdalena, lomící ruce nad hlavou s gestem zoufalství. Již toto řazení samo je náznakem pro datování. U všech Ukřižování theodorikovské doby a pozdějších dob by stála Marie Magdalena nebo kterákoli jiná postava stojící za přední skupinou postav, přibližně ve stejné rovině, takže by byla před ní stojícími postavami alespoň částečně zakryta, jak je tomu např. u kasule broumovské. Zde však je podle staršího způsobu Maří Magdalena postavena značně výše, aby byla viditelná.“⁴⁶

Hájek, jako ostatní autoři, připomíná podobnost postav pod křížem se skupinou tří Marií na fresce Ukřižování na čelní stěně oltářní mensy v kapli svaté Kateřiny na Karlštejně. Hlavní souvislost mezi oběma díly vidí ve fyziognomii znázorněných postav. Dále píše, že draperie postav na brněnské kasuli jeví výrazné znaky spojující je s některými plastikami moravského původu, vzniklými mezi lety 1350 a 1370. Na prudce esovitě prohnutých tělech se roucha řasí způsobem charakteristickým právě pro tuto skupinu plastik. Řada na sebe řazených horizontálních záhybů, vedených od jedné strany prsou k druhé, se na boku láme a spadá v prudkém pohybu horizontálně k zemi. Závěrem tohoto vývoje moravské plastiky je Madona v bočním choru chrámu svatého Jakuba v Jihlavě, datovaná obvykle do doby okolo roku 1370. Této práci stojí Madona z dorzálního kříže nejbliže. I postava Janova a její roucho spojuje podle Hájka brněnskou kasuli s lety sedmdesátými.⁴⁷

Datací brněnského kříže se zabýval i Albert Kutal⁴⁸ v článku *Česká kasule ve Zhořelci*, kde také píše, že slohová příbuznost spojuje postavy stojící pod křížem s českou plastikou v době od 1350 do 1370, zejména s Madonou v kostele sv. Jakuba v Jihlavě. Sv. Jan je podle něho po stránce typologické blízký téže postavě na antependiu z Narbonne, a zároveň vykazuje jisté shodné rysy s Kristem, rozdělujícím chleby na nástěnné malbě

⁴⁵HÁJEK 1948, 18.

⁴⁶Tamtéž, 18.

⁴⁷Tamtéž, 19.

⁴⁸KUTAL 1952, 167.

v křížové chodbě kláštera v Emauzích – Kristova tvář se velmi blíží theodorikovským Ukřižováním, kdežto jeho tělo připomíná české sochařské krucifixy z doby před polovinou 14. století.

Podle Kutala lze tyto úvahy ještě podepřít poukazem na to, že „*také ženské tváře vyrůstají – podobně jako hlava Kristova – z teodorikovské, případně z předteodorikovské vrstvy českého malířství (V tabulovém malířství lze nalézt obličej podobně konstruované např. už na Morganových deskách. Rovněž typ Janova obličej, k jehož utvoření přispěla patrně Francie, má své předpoklady v Theodorikovi (Ukřižování, Pět bratři) a jeho okruhu. V okruhu Třeboňského mistra se uplatňuje značně přetvořen, ač i tu existuje (pastýři z Adorace na Hluboké), zřetelně pak zase vystupuje v Janovi z kapucínského cyklu v Národní galerii*“.⁴⁹ O postavě Maří Magdaleny Hájek píše, že zřejmě závisí na francouzských předlohách, kde rovněž lze zjistit obdobné gesto na figuře svaté Maří Magdaleny na Ukřižování v Bargellu ve Florencii – tento obraz vychází zřejmě z prací Simone Martiniho.⁵⁰

Dále oba autoři rozebírají postavu Krista. Podle Hájka „*je nutno přihlédnout též k druhé skupině, to jest ke Kristu na kříži. Kristova postava sama je však velmi komplikovaná. Její základní schéma vychází zřejmě ze schématu užitého na Ukřižování Kaufmannově nebo na vratislavské Trojici. Celá postava však není ani zdaleka tak nehmotná a elegantní jako např. na Kaufmannově Ukřižování. Je pevnější a sraženější. Kristova tvář, obličej staršího muže stažený křečí, je sice v mnohém příbuzná tváři Krista z kaple svaté Kateřiny, je však mnohem bližší Ukřižováním theodorikovským. Vše toto je podáno s velkým zřetelem k naturalistickému detailu. Tyto rysy ukazují k staršímu uměleckému okruhu, to jest k naturalistickým křížům vzniklým většinou před polovinou století. Proti nim jsou však naturalistické rysy značně zušlechtěny a přiblíženy stylu Kaufmannova Ukřižování a Trojice vratislavské, některé detaily pak, jako např. obličej a hmotnost postavy, jsou ovlivněny theodorikovským uměním*“.⁵¹

Kutal⁵² se domnívá, že realismus mistra brněnské kasule je jiný než realismus mistra Theodorika, s nímž má jinak mnoho společného. Jde tu zejména o postavu Kristovu,

⁴⁹KUTAL 1952, 168.

⁵⁰HÁJEK 1948, 20.

⁵¹Tamtéž, 22-23.

⁵²KUTAL 1952, 168.

podobná hlava s nízkým čelem a krátkou bradou se u Theodorika objevuje nejednou. Je však v Čechách obvyklá i mimo přímý theodorikovský okruh – např. na okně s Ukřižováním v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně, kánonovém listu misálu probošta Mikuláše nebo Ukřižování v *Orationale Arnesti*. Zvláště blízko má však brněnský Kristus k Ukřižovanému na kánonovém listě Olomouckého misálu č. 12⁵³ ze svatojakubské knihovny v Brně, který bývá datován do doby kolem roku 1370.

Jedním z významných prvků pro dataci je drapérie Kristovy roušky. Hájek⁵⁴ píše, že rouška je stylově nejmladším prvkem na postavě Ukřižovaného. U naturalistických krucifixů se skládá rouška ze silně rytmizovaných lineárních záhybů sevřených pevným systémem, kdežto u brněnské kasule je rouška řešena rozdílně, vypadá dokonce pokročileji než všechny ostatní drapérie. Není to rytmizovaný soubor lineárních záhybů, ale pohybem rozevlátá hmota látky vycházející z uzlu na levém boku a končící v téměř barokně rozevlátých koncích roušky. Podobně řešené roušky se vyskytují na pracích z okruhu Mistra Třeboňského oltáře nebo na rouchu pastýře na Adoraci dítěte z Hluboké.

Kutal⁵⁵ připomíná, že „*vlažící konce roušky jsou právě v třetí čtvrtině 14. století dosti časté (kánonové listy v Orationale Arnesti a misálu probošta Mikuláše, ostatkový kříž svatovítského pokladu) a uzel na boku se sice v českém malířství objevuje až ve vrstvě tzv. Třeboňského mistra, je to však starý motiv, který se na sochařských krucifixech vyskytuje často už od 13. století.*“

A nakonec se Hájek⁵⁶ zabývá významem hnízda s pelikánem, které podle něho úzce váže brněnské dílo se západoevropskou tradicí. Hnízdo s pelikánem jako závěr kříže se v českém malířství této doby vůbec nevyskytuje – poprvé ho v Čechách najdeme na takzvaném třeboňském antependiu z konce sedmdesátých let. Hnízdo s pelikánem je prvek ryze francouzský, ve francouzské heraldice 15. století se vyskytuje velmi často ve znacích členů královské rodiny nebo šlechty. V umění se vyskytuje již mnohem dříve. Ze třetí čtvrtiny 14. století lze uvést alespoň Ukřižování z Narbonne. Hájek⁵⁷ z uvedených

⁵³DOSTÁL 1928, 11.

⁵⁴HÁJEK 1948, 24.

⁵⁵KUTAL 1952, 169.

⁵⁶HÁJEK 1948, 25.

⁵⁷Tamtéž, 26.

souvislostí vyvozuje, že brněnský kasulový kříž vznikl na počátku sedmdesátých let 14. století. Kotal⁵⁸ sice Hájkovy vývody beze zbytku nepřijímá, píše však, že „není závažného důvodu, proč by vznik kříže bylo třeba posunout za osmé desítky“.

Bibliografie:

HÁJEK 1948, s. 15-27; Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände. Wien 1887, s. 32; Kunstgewerbliche Objecte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst. Brno 1885, s. 9; KOTAL 1952, s. 163-172; J. LEISCHING: Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn. Wien 1913, tab. XLIX; POCHE 1970, s. 350; POCHE 1978, s. 735; POCHE 1984, s. 453; ŠÁMAL 1938, s. 22; WILCKENS 1973, s. 199-203; ZEMINOVÁ 1999, s. 165.

3.4 Dorzální kříž a pektorální pás kasule z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech [4]

Doba vzniku: Kolem roku 1380.

Místo uložení: Rokycany, kostel Panny Marie Sněžné.

Rozměry dorzálního kříže: Výška – 106 cm, šířka – 65-67 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Kasule z tmavomodrého květovaného hedvábí z konce XVIII. století s gotickým dorzálním křížem vidlicovitého (jako jeden z mála si zachoval původní ypsilonový tvar) tvaru a pektorálním pruhem pochází z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech. Při posledním restaurování v roce 1972 byly výšivky přišity na novou látku.⁵⁹ Kasule byla poprvé vystavena roku 1895 na výstavě v Praze.⁶⁰

V dolní části dorzálního kříže se v architekturním rámu nachází scéna Zvěstování Panny Marie, které je jako plastická ilustrace slov Bible: „Pane, ať se mi stane podle slova tvého.“ (Zajímavým detailem je ještě nenarozené dítě vyšité v mandorle na břiše Panny Marie, které najdeme také na kříži kasule z Louvru.)⁶¹ Na klenbu rámu k ní sestupuje na paprsku holubice Ducha svatého. V horních částech vidlicovitého kříže a po stranách

⁵⁸KOTAL 1952, 170.

⁵⁹WILCKENS 1964, 33-34.

⁶⁰ŠITTLER/PODLAHA 1895, 8.

⁶¹POCHE 1976, 36.

příčného břevna vidíme Pannu Marii v oválné aureole na podkladě vířících sluncí, nese v náručí Ježíška a je obklopena dvěma anděly vznášejícími se ve vzduchu, každý je ozdoben velkými perutěmi s pavími oky.⁶²

Kasule má také pektorální pás sešitý z různých k sobě nepatřících starých výšivek ze stejné doby jako výšivka na dorzálním kříži. Jsou mezi nimi dva klečící andělé se spojenýma rukama, na dolní části stojící světice a úplně dole část polofigury v gotické architektuře – Drobná⁶³ považuje tuto postavu za sv. Dorotu, Poche⁶⁴ ji označuje za „neznámou světici“. Další kousky výšivek spojují pektorální pás s dorzálním křížem – nad levým ramenem se nachází část perutě anděla s kouskem drapérie a nad pravým ramenem Panna Maria s dítětem a podle Pocheho sv. Alžběta. (I Z. Winter tuto postavu považuje za sv. Alžbětu, protože má na sobě zelený královský šat lemovaný hermelínem a drží v rukou košík.)⁶⁵

Výšivka je provedena hedvábnými nitěmi na plátně, rozštěpeným stehem, podklad je vyšíván zlatými nitěmi přidržovanými fixační nití. Šámal⁶⁶ a Poche⁶⁷ i Drobná⁶⁸ uvádějí, že kříž byl zhotoven kolem roku 1380. Podle Pocheho⁶⁹ jsou náměty výšivek spojeny s existencí augustiniánského kláštera, který roku 1362 u rokycanského kostela založil arcibiskup Arnošt z Pardubic a který byl zničen za husitských válek. Výšivka je po stránce formy dílem pražského původu, inspirované dolnorýnským malířstvím.

Zeminová⁷⁰ dodává, že „výšivka oslavuje Pannu Marii jako dovršitelku vykoupení v duchu novoaugustinianismu, který tehdy šířily kanonie regulovaných augustiniánů. Tato zajímavá výšivka na nevelké ploše kříže spojuje v málo obvyklé podobě Zvěstování, Nanebevzetí a Korunování. Podle slohových znaků díla je třeba malíře výjevů hledat v okruhu umělců, soustředěných na iluminované výzdobě rukopisů krále Václava IV.“

⁶²WILCKENS 1964, 36-37.

⁶³Tamtéž, 18.

⁶⁴POCHE 1970, 331.

⁶⁵WINTER 1906, 305.

⁶⁶ŠÁMAL 1938, 17.

⁶⁷POCHE 1978, 728.

⁶⁸DROBNÁ 1950, 18.

⁶⁹POCHE 1978, 729.

⁷⁰ZEMINOVÁ 1999, 164.

Na to, že figurální sloh výšivky nese stopy vlivu mistra Willehalma, upozornil už J. Krása⁷¹ v knize o rukopisech krále Václava IV.

Bibliografie:

DROBNÁ 1950, s. 18; KRÁSA 1971, s. 54; PODLAHA 1900, s. 54-55; POCHE 1970, s. 331; POCHE 1976, s. 36; POCHE 1978, s. 728; POCHE 1984, s. 454; ŠÁMAL 1938, s. 17; ŠITTLER/PODLAHA 1895, s. 8; WILCKENS 1964, s. 33-51; WINTER 1906, s. 305; ZEMINOVÁ 1999, s. 164.

3.5 Dorzální kříž a pektorální pás kasule, zvané rožmberská [5]

Doba vzniku: Kolem roku 1380.

Místo uložení: České Budějovice, Jihočeské muzeum, inventární číslo DC 83.

Rozměry dorzálního kříže: Výška – 108 cm, šířka – 74 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě.

Kasule rožmberská je ozdobena dorzálním křížem, na němž jsou vyšity čtyři alianční erby Rožmberků a Beránek Boží. Beránek se podobá tomu z třeboňského antependia. Na první pohled se sice styl kasule a antependia liší, ale provedení Beránka, technika a barvy jsou podobné. Náprsní (pektorální) pás nese erb Rožmberků a trojlaločný list vinné révy.⁷² Šámal⁷³ v *Katalogu výstavy církevních výšivek* z roku 1938 uvádí, že výšivka pochází z Třeboně a vznikla okolo roku 1380.

I další autoři zaznamenávají podobnost výšivky na kasuli s antependiem z Třeboně. František Matouš⁷⁴ hledal doklady v pramenech třeboňského kláštera řádu regulovaných kanovníků sv. Augustina, založeného roku 1367 Rožmberky. Matouš studoval obě rožmberské výšivky ve vzájemném vztahu a nevyklučoval možnost, že snad původně náležely k jednomu velkému aparátu o mnoha kusech. Kvůli podobnosti erbů na obou výšivkách dospěl k závěru o totožnosti objednavatelů obou kusů. Podle jeho mínění to byli Jan z Rožmberka a jeho žena Eliška z Halsu, oba velcí příznivci třeboňského kláštera, jehož kostel si zvolili za místo posledního odpočinku. Zeminová⁷⁵ v pojednání o Třeboňském

⁷¹KRÁSA 1971, 54.

⁷²DROBNÁ 1950, 19.

⁷³ŠÁMAL 1938, 15.

⁷⁴MATOUŠ 1931, 36.

⁷⁵ZEMINOVÁ 1974, 125.

antependiu píše, že znaky na obou výšivkách se barevně liší. Na kasuli je bílé břevno v modrém, na antependiu v černém poli – páni z Halsu měli štít modrý, členěný stříbrným břevnem. Matouš se domníval, že při restauraci erbů antependia bylo použito látky, „která byla nejbližší po ruce“ – černé látky místo modré.

Poche v *Dějínách českého výtvarného umění I/2*⁷⁶ i v katalogu výstavy *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*⁷⁷ píše, že znaky patří Joštovi z Rožberka a Anežce z Walsee a domnívá se, že kříž byl součástí paramentů, k nimž patřily i pretexty Třeboňského antependia – to podle něho podporuje názor, že pretexty antependia tvořily původně výzdobu humerálů.

Bibliografie:

DROBNÁ 1950, s. 19; MATOUŠ 1931, s. 33-40; POCHE 1978, s. 755; POCHE 1984, s. 484; ŠÁMAL 1938, s. 15; ZEMINOVÁ 1974, s. 120-128.

3.6 Antependium třeboňské [6]

Doba vzniku: Mezi 1380-1390.

Místo uložení: Praha, Národní muzeum, oddělení historické archeologie, inventární číslo 60 756.

Rozměry: Výška – 120-122 cm, šířka – 60 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Výšivku zakoupil roku 1930 československý stát z aukce Figdorovy sbírky ve Vídni a umístil ji do Národního muzea. Nejrozsáhlejší pojednání o výšivce zveřejnila roku 1974 Milena Zeminová v *Časopise Národního muzea*. Podle jejího popisu⁷⁸ má výšivka tvar protáhlého obdélníka (60 x 122 cm), sešitého z devíti samostatných polí, řazených pod sebe do tří horizontálních řad po třech polích. Osm polí tvoří jednotný celek, vyznačující se shodností techniky, kompozice, ikonografického obsahu i doby vzniku. Zbývající deváté pole – střední v dolní řadě – je podstatně mladší a zcela odlišné.

Ve čtyřech rohových polích se opakují rožberské alianční znaky. První a čtvrté bílé pole nese červenou pětilistou růži se zlatým terčem uprostřed. Druhé a třetí černé pole je

⁷⁶POCHE 1984, 484.

⁷⁷POCHE 1978, 755.

⁷⁸ZEMINOVÁ 1974, 118.

děleno bílým vodorovným břevnem. Středou dvou dalších polí tvoří polopostavy Panny Marie s dítětem a Bolestného Krista v hrobě. Zbývající dvě pole mají uprostřed kruhové medailóny s Beránkem Božím a pelikánem s mlád'aty. Tyto středové motivy obklopují dvojice stojících nebo sedících biblických postav obklopených zvlněnými nápisovými páskami s texty. Postavy osmi starozákonních proroků doprovázejí alianční znaky. Jsou to: Izaiáš a Mojžíš, Daniel a Zachariáš, Malachiáš a Jeremiáš, Šalamoun a David. Novozákonními protějšky jsou jim čtyři apoštolové: Jan a Petr (v poli s Madonou), Pavel a Jakub starší (v poli s pelikánem) a čtyři evangelisté – Matouš a Jan (s Kristem bolestným), Lukáš a Marek (s Beránkem Božím).⁷⁹

Už před více než sto lety seznámil veřejnost s touto výšivkou Karl Lind,⁸⁰ který zaznamenal i jméno jejího tehdejšího majitele Franze Kocha, ředitele důlních skladů ve Vídni – odkud se do jeho sbírky výšivka dostala, není známo, ani to, zda ji přímo od něho později získal A. Figdor. Za předpokládané donátory označil Lind po určení aliančních znaků Jošta z Rožmberka (zemřel 1369), nejvyššího komorníka českého království, a jeho manželku Anežku z Wallsee (zemřela 1402). Výšivka byla poprvé vystavena na Světové výstavě ve Vídni roku 1873.

Josef Cibulka⁸¹ roku 1930 zveřejnil v časopise *Umění* zprávu o výšivce a o jejím získání. V textu poprvé uvádí názor, že výšivka pochází z Třeboně, za jejího donátora považoval Petra II. z Rožmberka, kanovníka pražské kapituly a probošta královské kaple Všech svatých, syna Petra I. Dále se výšivce věnoval František Matouš⁸² v textu *Rožmberská kasule z konce 14. století*. Pro potvrzení jejího treboňského původu hledal Matouš doklady v pramenech treboňského kláštera řádu kanovníků sv. Augustina. Bohužel nové prozkoumání treboňských inventářů jeho domněnku nepotvrdilo, jak uvádí M. Zeminová,⁸³ která měla možnost všechny dochované treboňské inventáře pročíst.

Matouš se snažil u obou výšivek určit donátora – jak už bylo uvedeno, domníval se, že to byli Jan z Rožmberka a Eliška z Halsu. Tento názor opakuje i Drobná,⁸⁴ která dodává, že

⁷⁹ZEMINOVÁ 1974, 119.

⁸⁰LIND 1871, XXV.

⁸¹CIBULKA 1930, 187.

⁸²MATOUŠ 1931, 38.

⁸³ZEMINOVÁ 1974, 121.

⁸⁴DROBNÁ 1950, 22.

je nutno si všimnout, že antependium bylo vytvořeno na příkaz manželky Jana z Rožmberka ve vyšivací dílně. Už to není vlastní dílo donátorky, jako v předešlých dobách.

Emanuel Poche⁸⁵ se domnívá, že pretexty třeboňského antependia nejsou zbytkem výzdoby čtyř stejných dalmatik, protože takový případ soupravy parament liturgie 14. století neznala (nacházíme je až v baroku) – gotické ornáty byly soupravou rouch pro biskupa, nikoli oděním pro celebranta a asistenty. Uvedené pretexty by tedy mohly být zbytkem výzdoby zadní horní strany humerálu. Podle Pocheho není ani vyloučeno, že jde o výzdobu procesních nebes užívaných hlavně o svátku Božího těla.

Leonie von Wilckensová⁸⁶ se v textu *Das geschickte Antependium von Třeboň* věnuje také ikonologickým úvahám. Eucharistickou tematiku citátů na nápisových páskách spojuje s teologickými zásadami spjatými s tzv. roudnickou reformou, podle níž byl augustiniánský klášter v Třeboni založen a spravován, a se symbolikou oltáře, pro jehož výzdobu byl závěs určen. Podle jejího názoru ideový program výšivky zdůrazňuje dva základní principy katolické liturgie – utrpení a oběť Kristovu a eucharistii. V Čechách se tehdy rozvinula úcta ke svátosti oltářní, k jejímž horlivým ctitelům náleželi i Rožmberkové.⁸⁷ Z jejich iniciativy se v Českém Krumlově každoročně pořádaly okázalé slavnosti spojené s procesím, v němž církevní hodnostáři nesli a shromážděnému lidu ukazovali ostatky svatých. Ctižádostiví Rožmberkové tu nepochybně následovali příkladu královské Prahy.

Zeminová⁸⁸ dále pokračuje rozbořem tvaru a velikosti výšivky. Měla-li výšivka původně krýt čelní stěnu oltáře, pak překvapí její neobvykle malé rozměry, víme, že velikost antependií zhruba odpovídala rozměrům oltáře, přesněji řečeno délce mensy a výšce její podpory, zvané *stipes*. Vyšivaná antependia ze 14. století, zachovaná v zemích střední a jižní Evropy, odpovídají těmto předpokladům, jsou vesměs velmi rozměrná. Ani skladebný rozvrh této jihočeské výšivky neodpovídá běžným kompozičním schémátům středověkých antependií, která, pokud víme, byla vždycky symetrická. Zdá se tedy pravděpodobné, že dnešní sestava polí nevznikla ve 14. století, ale patrně mnohem později.

⁸⁵POCHE 1984, 494.

⁸⁶WILCKENS 1967, 260.

⁸⁷Tamtéž, 261-262.

⁸⁸ZEMINOVÁ 1974, 128.

L. von Wilckensová⁸⁹ se pokusila časově určit vsazení odlišného pole do výšivky, a to do 30. let 15. století, po jeho domnělém poškození za husitských bouří. Zeminová⁹⁰ však soudí, že známá historická fakta nenasvědčují tomu, že husité třeboňský klášter vůbec napadli. Kromě toho lze těžko uvěřit, že iniciátoři opravy, jež by bylo nepochybně třeba hledat mezi členy třeboňské kanonie, by tak hrubě zasáhli do jednotné povahy celku tím, že by k vyplnění chybějícího pole zvolili náhodně postavy dvou světic, které k ideovému programu ostatních polí nemají žádný vztah. Navíc má toto pole podstatně menší rozměry než osm ostatních, a bylo ho proto při všívání do celku nutno nastavit v širší asi 1 cm žlutou tkaninou. Zdá se tedy, že výšivku se světicemi nelze vůbec klást do přímého vztahu k ostatním osmi polím, že je na nich zcela nezávislá a že k nim byla připojena mnohem později.

Konečně lze poukázat také na charakter bordur, které rámuji všechna starší pole. U známých vyšíváních i kovových antependií to bývají útvary homogenní, mají podobu hladkých lišt nebo širokých rámců ornamentálně bohatě členěných. U rožmberské výšivky jsou bordury zdvojené, protože každé z polí mělo na všech stranách vlastní ozdobný rámeček, který vyplňuje ornament připomínající zvlněnou překládanou pásku řídce vyšitou zlatými nitěmi. Z těchto skutečností lze vyvodit, že výšivka nikdy jako oltářní závěs nesloužila.⁹¹

Poslední restaurování roku 1967 vneslo vyjasnění i do otázky týkající se osob donátorů: *„Když byly z druhého a třetího pole aliančního znaku sejmuty kusy černého a bílého strojového sametu, objevily se pod nimi zřetelné stopy velmi starých, ručně tkaných látek, barevně shodných s novějšími. Druhé a třetí pole erbu bylo tedy původně skutečně černé, středem dělené břevnem bílým. Pak ovšem znak nelze dále spojovat se jménem Elišky z Halsu, neboť páni z Halsu měli štít modrý, členěný břevnem stříbrným, jak je také zobrazen – s licencí stříbrné v bílou – na zmíněném kasulovém kříži, pocházejícím z třeboňského kláštera. Ani osobu Petra II. z Rožmberka jako pražského kanovníka není možno uvádět do vztahu s tímto erbem, protože pražské arcibiskupství mělo sice znak černý, jenž však nesl břevno zlaté.“*⁹²

⁸⁹WILCKENS 1967, 261.

⁹⁰ZEMINOVÁ 1974, 129.

⁹¹Tamtéž, 129.

⁹²Tamtéž, 135-136.

Zdá se proto, že skutečnými nositeli znaku, zobrazeného na těchto výšivkách, byli příslušníci hornorakouské rodiny pánů z Wallsee. Anežka z Wallsee se roku 1357 provdala za Jošta, vládce domu rožmberského, nejvyššího komorníka království českého. Kronikář a člen vyšebrodského kláštera Jakub z Nových Hradů připomíná, že Anežka darovala tamnímu klášteru drahocennou kasuli s dalmatikami a albami, bohatě zdobené perlami, a kromě toho ještě jiné skvosty. Proto ji Zeminová⁹³ považuje za donátorku oněch osmi výšivek a z předložených informací usuzuje, že byly původně pretextami liturgických rouch – sloužily k ozdobě slavnostních dalmatik věnovaných Anežkou z Wallsee některému kostelu nebo klášteru na rožmberském panství.

Zeminová⁹⁴ souhlasí s von Wilckensovou v tom, že výběr biblických textů na všech osmi vyšívaných pretextách zdůrazňuje dva základní pojmy katolické liturgie – utrpení a oběť Kristovu a eucharistii. Na mnoha místech v Písmu je Kristus přirovnáván k Beránku Božímu, který nesl hříchy světa. Také pelikán křísící svá mláďata vlastní krví se stal symbolem trpícího Krista, objevujícím se často nad Ukřižováním. V tomto spojení se s pelikánem setkáváme např. na vyšívaném kasulové kříži s Ukřižováním z Uměleckoprůmyslového muzea v Brně.

Způsob řemeslného provedení výšivek tzv. třeboňského antependia představuje obvyklou vyšívačskou techniku té doby. Na figurálních částech se husté řady štěpených neboli rozeklaných stehů šitých tenkým hedvábím, řadí k sobě tak, že jejich směr sleduje oblíny a poklesy plastických tvarů. Na oděvech se nejčastěji objevuje žlutá, obvykle v odstínu barvy slámy, jež se ve stínech mění v polotóny hnědé. Modrá roucha (na pěti postavách) modelují záhyby čtyřmi odstíny různé intenzity od šedomodré k tmavě fialově modré. Nejvýraznějšími kontrasty se vyznačují oděvy oranžové, v jejichž záhybech se tvoří stíny vínově nebo fialově červené.⁹⁵

V poslední části rozboru se Zeminová⁹⁶ věnuje určení doby vzniku výšivek na základě jejich srovnání s dalšími uměleckými díly oné doby. Píše, že výtvarná povaha výšivky napovídá, že se jedná o projev slohově dost složitý, vyjadřující přechod a proměny od měkkého slohu, jak se ustálil v Čechách ve všech malířských druzích na počátku 60. let

⁹³ZEMINOVÁ 1974, 136.

⁹⁴Tamtéž, 138.

⁹⁵Tamtéž, 139.

⁹⁶Tamtéž, 140.

14. století, ke snahám označovaným často výstižně termínem regotizace, které se staly jednou z významných složek díla Mistra třeboňského oltáře. Od většiny dobových miniatur odlišuje výšivky propracovaný systém drapérií i snaha o individualizaci tváří, knižnímu malířství jsou pak blízké typovou kodifikací postav, a to především postav proroků.

„Nejde tu už o vyjádření klenutých objemů, typických pro starší vrstvu, naopak objemy se jakoby rozplynuly, rozmělnily v ploše. S nimi nápadně kontrastuje pevně plasticky členěný, téměř atletický Kristův akt, prozrazující svým smyslem pro jasnou výstavbu tvarů zřetelnou lekci italského racionalismu. Tento typ Krista je odvozen ze starší vrstvy českého malířství. Jeho východiskem byl patrně Bolestný Kristus diptychu z Karlsruhe z doby před rokem 1360, s tímž sklonem hlavy k pravému rameni, modelací hrudníku i gestem složených rukou. Kristův korpus na výšivce, pod jehož povrchem cítíme pevnou vazbu kostí, kloubů a svalů, napovídá, že umělcova představa se už patrně mohla opřít o značnou zrakovou zkušenost a že pozorování skutečnosti bylo nedílnou součástí jeho umění.“⁹⁷

U zbývajících postav lze sledovat snahy o postupující osamostatnění drapérie, jež přestávala bezprostředně záviset na tvarech a pohybu těla. Jedním z faktorů tohoto obratu v českém malířství té doby byly patrně obnovené styky se západním uměním, zvláště francouzským. V některých případech se roucha řasí ještě do poměrně hustých řas (Matouš, Zachariáš), jinde se skladba šatu zjednodušuje (Daniel, Malachiáš, Jeremiáš). Objevují se také některé motivy napovídající něco z příštích výtvarných formulací. Můžeme uvést kaskádu záhybů spadající s levého ramene Jeremiášova nebo smyčku vzniklou přeložením Mariina pláště nad její levicí, na níž sedí Ježíšek, která je zvláště častá v malbách okruhu Mistra třeboňského oltáře i později, dále pak pravidelný útvar vějířovitě se rozbíhajících záhybů na koleně sedících postav, který se v dalších letech proměnil v motiv „českého kolena“.⁹⁸

„Pokud jde o tváře postav, vládne tu dál ideál obyčejnosti a nehezčnosti, který se v českém umění udržoval už několik desetiletí a nevyhnul se ani zjevu Madony a malého Ježíška. Vyznačuje jej také zdrženlivý klid, vzdálený výraznějším rysům žánrovitosti a exprese, s nimiž se dosti často setkáváme u starozákonních postav zvláště v bordurách rukopisů. Přitom úsilí vytvořit hlavy individuálně odlišné je tu zcela zřetelné, přestože

⁹⁷ZEMINOVÁ 1974, 141.

⁹⁸Tamtéž, 146.

*v mnoha případech zůstalo u obměn jednoho nepřiliš výrazného typu s krátkým tupým nosem, jemuž různá úprava vlasů a vousů, případně obměny v malebných pokrývkách hlavy měly propůjčit proměnlivé znaky věku i psychické individualizace.*⁹⁹

Poche¹⁰⁰ nachází na výšivkách kasule z Rokycan a Třeboňského antependia zřetelný vliv maleb mistra Theodorika, jehož styl je charakterizován novým chápáním lidského těla, záhyby šatu jsou velmi prosté, takže tvary těla jsou zřetelné a velmi plastické. Theodorik vytvořil typické tváře, prosté, trochu hrubé s velkým nosem a výraznými očima, na výšivkách Třeboňského antependia mají tyto charakteristiky proroci Starého zákona a evangelisté. Charakteristické je také užívání barev, jako základní barva se hodně používá olivová zeleň a osvětlené části výjevu jsou v různých barvách, které se liší od základní barvy oděvu, tyto varianty barev způsobují, že tvary jsou jemné a skrze oděv vystupuje reliéf těla.

Zeminová¹⁰¹ na základě uvedeného rozboru dochází k závěru, že výšivky tzv. Třeboňského antependia jsou dílem přechodného slohu, v němž ustupovaly italismy a ohlašoval se obrat k nové gotizaci. Souhlasí s ostatními badateli v zařazení výšivek do rozmezí let 1380-1390.

Bibliografie:

CIBULKA 1930, s. 184-188; DROBNÁ 1950, s. 22; LIND 1871, s. XXV-XXVII; MATOUŠ 1931, s. 38-40; POCHE 1970, s. 335; POCHE 1978, s. 725-726; POCHE 1984, s. 494-495; ŠÁMAL 1938, s. 15; WILCKENS 1967, s. 259-265; ZEMINOVÁ 1974, s. 118-148; ZEMINOVÁ 1999, s. 167.

3.7 Dorzální kříž kasule z benediktinského kláštera v Broumově [7]

Doba vzniku: Kolem roku 1390.

Místo uložení: Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 52 901.

Rozměry: Výška – 106 cm, šířka – 68-70 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě, perly, drahé kameny.

⁹⁹ZEMINOVÁ 1974, 147.

¹⁰⁰POCHE 1970, 335.

¹⁰¹ZEMINOVÁ 1974, 147.

Z. Drobná¹⁰² v knize *Les trésors de la broderie religieuse en Tchécoslovaquie* uvádí, že kasulový kříž tzv. broumovské kasule (od roku 1949 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze) byl zkrácen, aby odpovídal délce barokní kasule, a skupina postav pod Ukřižovaným byla přitom posunuta blíže ke Kristovým nohám, vidlicový tvar horních břevnen však zůstal zachován. Po každé straně Krista je postava anděla, ten vlevo nese kalich na krev, a ten vpravo kadidelnici. Na koncích tří větví kříže jsou tři skupiny, evangelisté se svými atributy – sv. Matouš s andělem, sv. Marek se lvem, sv. Lukáš s býkem. Pod křížem stojí sv. Jan s druhou Marií, Panna Maria za křížem vzhlíží ke Kristu. Za nimi stojí Marie Magdaléna, která také obrací soucitnou tvář k trpícímu Spasiteli. Výšivka je jemná práce anglického typu, užívající stehy ve vrstvách, základ je proveden zlatou nití. Ve svatozářích svatých pod křížem vyšívavač použil perly a drahokamy.

Všichni historikové, kteří o výšivce psali, se shodují, že i když byla tato kasule uložena v klášteře v Broumově, jedná se bez pochyby o práci, která původně byla určena pro hlavní klášter českých benediktinů – Břevnov. Roku 1420 byl břevnovský klášter vypálen husity a krátce předtím se jeho opat s částí konventu a nejvýznamnějšími uměleckými předměty, k nimž patřila jistě i kasule s Ukřižováním, uchýlil do Broumova.

Kasulový kříž náleží do období prudkého rozvoje Břevnova ve 14. století, které v první třetině století výrazně ovlivnila osobnost uměnilovného opata Pavla Bavora z Nečtin. Už na přelomu století, v prvních letech své dlouhé vlády, pořídil pro břevnovský klášter rozsáhlý soubor liturgických předmětů a parament, které kupoval i za hranicemi.¹⁰³ Podle Zeminové¹⁰⁴ však vynikající úroveň vyšívání kříže broumovské kasule vede k domněnce, že byl spíše dílem některého pražského vyšívavače než produktem klášterní dílny, kterou opat založil. Malíř povoláný ke zhotovení předlohy byl těsně svázán s okruhem pražského dvorského malířství, v tomto případě s Mistrem třeboňského oltáře.

Z břevnovského inventáře z roku 1390 vyplývá, že výšivky patřily k drahocennostem a zdobily pouze nevelkou část parament. Jen jedna z kasulí břevnovského pokladu, zelené barvy, zapsaná mezi vzácnými kusy na jednom z předních míst seznamu,¹⁰⁵ měla kříž s Ukřižováním. Tento zápis se s velkou pravděpodobností vztahuje k dodnes zachovanému

¹⁰²DROBNÁ 1950, 20.

¹⁰³Pozn. viz RBM III, 1202-1204.

¹⁰⁴ZEMINOVÁ 1980, 23.

¹⁰⁵EMLER 1888, 282.

vyšívanému kříži broumovské kasule. Ze záznamů se dovídáme, že roucho s vyšitým Ukřížováním patřilo vzdělanému konventuálu Alšovi. Jak píše Zeminová,¹⁰⁶ s jeho jménem se setkáváme v souvislosti s literární prací Jana z Holešova, věnovanou Štědrému dni. Jan při jejím sepisování čerpal z Alšových vědomostí.

Nejpodrobnější rozbor broumovské kasule a jejího vztahu k soudobému českému malířství podává Albert Kutal v textu *Česká kasule ve Zhořelci* uveřejněném roku 1952 v *Časopise společnosti přátel starožitností*. Kutal¹⁰⁷ se domnívá, že broumovskému Ukřížování jsou v českém malířství druhé poloviny 14. století nejbližší díla z okruhu Mistra třeboňského oltáře – např. Ukřížování ze sv. Barbory: „*Jako v Broumově je i na svatobarborském Ukřížování citová atmosféra ztlumena do polohy zdrženlivé melancholie, již chybí jakýkoliv náznak bolestné křeče. Dokonalý klid vyrovnaní je zde ještě podtržen téměř vodorovným rozpětím Kristových paží, což je rys v českém malířství od doby Theodorikovy obvyklý. Sledujeme-li podrobněji průběh obrysu Kristova těla, jeho vnitřní členění, všimneme-li si typu tváře, rozložení a úpravy vlasů, útvaru, vousů s dvěma vybihajícími špičkami brady, uspořádání bederní roušky, všude se tu setkáváme s obdobami tak přesvědčujícími, že lze stěží pochybovat o tom, že tvůrce předlohy broumovského Ukřížování vyrostl ze školského, ne-li dílenského okruhu Mistra třeboňského oltáře.*“

Některé rozdílné rysy – protáhlost broumovského Krista, zřetelnější probrání jeho pravého boku, vlající rouška bez uzlu, na konci jakoby useknutá, úzká trnová koruna – je možno podle Kutala vysvětlit poukazem na Ukřížování z Vyššího Brodu, které patří do téže výtvarné oblasti. Na něm také najdeme dva anděly, z nichž jeden – podobně jako v Broumově – zachycuje do kalichu krev, prýšticí z Kristova boku, a druhý nese kaditelnici.¹⁰⁸

U paty broumovského kříže se nacházejí čtyři truchlící postavy, v proporcích menší než Kristus. Tři přední téměř zakrývají Maří Magdalenu, z níž je vidět jen hlavu, obrácenou ke Kristu. Srovnáme-li tyto tři postavy s jim odpovídající skupinou na svatobarborském Ukřížování, vynikne zřetelně, že tu jde vlastně o variaci na jedno téma, s tím rozdílem ovšem, že v Broumově je přizpůsobeno odlišnému formátu a z něho vyplývající kompozici. „*Zejména v postavě Panny Marie je základní skladební schéma i pojetí zcela shodné, její*

¹⁰⁶ZEMINOVÁ 1999, 163.

¹⁰⁷KUTAL 1952, 168.

¹⁰⁸Tamtéž, 168.

*poměrně velké ruce na útlém předloktí jsou zřetelně jednoho rodu (Motiv bezvládně visících rukou Mariiných nalezneme v českém malířství už u Vyšebrodského mistra, ve formě svatobarborskému Ukřižování velmi podobné pak na menze oltáře v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně. Byl asi prostřednictvím Rakouska (Ukřižování Verdunského oltáře) převzat z Itálie (Giottovo Ukřižování v Padově).*¹⁰⁹

Z těchto úvah vyplývá, že broumovská kasule sice velmi těsně souvisí s okruhem Mistra třeboňského oltáře, je však slohově zřetelně mladší. Zejména skupina pod křížem, v podání draperie nepokročilejší, se blíží už nejstarším pracím krásného slohu a také postava Kristova vykazuje ne jeden velmi pokročilý rys (patří k nim i znatelně probraný pravý Kristův bok, který je pravidlem až v době po roce 1400). Svatobarborské Ukřižování, s nímž výšivku váže nejvíce spojitostí, vzniklo patrně v 80. letech. Pak je první polovina 90. let pro vznik broumovské kasule nejpravděpodobnější.¹¹⁰

Bibliografie:

DROBNÁ 1950, s. 20; EMLER 1888, s. 282; KUTAL 1952, s. 166-170; POCHE 1984, s. 455; ZEMINOVÁ 1980, s. 23; ZEMINOVÁ 1999, s. 163.

¹⁰⁹KUTAL 1952, 169.

¹¹⁰Tamtéž, 169.

4. Výšivky dochované v zahraničí

4.1 Antependium z kostela Panny Marie v Pirně [8]

Doba vzniku: Před rokem 1350.

Místo uložení: Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Kunsthandwerk, inventární číslo 37 417, vystaveno na zámku Albrechtsburg.

Rozměry: Výška – 95 cm, šířka – 335 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Před rok 1350 kladou čeští medievalisté (například Pešina¹¹¹) nejrozměrnější českou zachovanou figurální výšivku – oltářní závěs, známý jako antependium z Pirny, dnes v majetku Staatliche Kunstsammlungen v Drážďanech. Výšivka, zhotovená pro tamní dominikánský klášter, zobrazuje Korunování Panny Marie s apoštoly (sv. Filip, Petr, Jan Evangelista, Jakub Starší, Pavel a Jan Křtitel) a českými patrony (sv. Václav, Vojtěch, Prokop a Vít) pod lomenými oblouky arkád.

Emanuel Poche¹¹² v *Dějínách českého výtvarného umění I/2* píše, že i když figurální hedvábná rozeklaná výšivka s použitím kladeného zlatého dracounu na pozadí přichází většinou až v druhé půli 14. století, už antependium z Pirny je takovou výšivkou. „*Název antependium je dodatečným označením, neboť 14. století nezná oltářní antependia, nýbrž jen pally (závěsné retably) a mappy (ubrusy). Kompozice závěsu z Pirny je italská, výšivka však už plně česká. Byzantinizující typ sv. Václava a forma arkád i kompozice Korunování vychází z benediktinského pojetí břevnovských klášterních dílen a rovněž traktování rouch ostatních postav v závěsu odpovídá české malířské škole. Kromě toho souvisí s medailóny v lupenovité borduře závěsu v typologii postav i způsobu výšivky s jiným dílem, nesporně českého původu, s bordurou pontifikální rukavice v pokladu staroboleslavském.*“

Leonie von Wilckensová¹¹³ v pojednání o Třeboňském antependiu připomíná, že na antependiích ze západní Evropy nacházíme až do konce 14. století nejvíce obrazů Panny Marie, více než Ukřižování, a korunovaná Panna Maria je nejčastějším námětem i ve vyšivačství. Tento obraz nacházíme i na různých anglických kněžských oděvech, díla

¹¹¹PEŠINA 1984, 355.

¹¹²POCHE 1984, 482.

¹¹³WILCKENS 1967, 263.

opus anglicanum byla tehdy vyvážena do celé Evropy, a byla tak známa i českým vyšívačům.

Milena Zeminová¹¹⁴ k této výšivce v textu *České gotické výšivky a jejich objednavatelé* poznamenává, že chybí-li dnes české deskové malbě před vystoupením Mistra Vyšebrodského oltáře rozměrnější dílo, zastupuje tento slohový stupeň dokonale tato nejrozměrnější a zároveň jedna z nejkrásnějších českých výšivek. K otázce donátora uvádí, že je překvapivé, že závěs z Pirny při své rozměrnosti původně jistě velmi nákladný, byl zřejmě darem nešlechtice. Napovídaly by tomu vyšité znaky, jejichž barevnost se vymyká z rámce kodifikovaných heraldických barev. Dva žlutozelení ptáci sedící proti sobě na černém pařezu s kořeny a osekanými větvemi před stříbrným pozadím reprezentovali patrně objednavatele z řad zámožných měšťanů, snad královských úředníků nebo nižších kleriků. Bližší informace se však dosud nepodařilo zjistit.

Jaroslav Pešina¹¹⁵ se v knize *Mistr vyšebrodského cyklu* zabývá zahraničními vlivy na českou deskovou malbu čtyřicátých let 14. století. Uvádí, že v této době byly dvě velké oblasti výtvarné kultury, které rozhodujícím způsobem ovlivňovaly soudobou situaci evropského malířství, západní oblast frankoanglická a Itálie. Tyto vlivy nepronikaly ovšem do českého prostředí vždy přímo, často to bylo skrze Německo (Porýní) a Dolní Rakousko (Vídeň). „*Pouze z této složité situace je možné také vysvětlit podvojný slohový charakter první u nás známé zcela homogenní skupiny, kterou vytváří soubor tří památek – roudnické desky, antependia z Pirny a nástěnné malby se Stromem života v křížové chodbě augustiniánského kláštera v Roudnici. Všechny tři práce, vázané tak těsnými vztahy, že je lze připsat jediné dílně, pracující asi především pro biskupa Jana IV. z Dražic, mají slohové východisko na Západě, zejména v Porýní, kam ukazuje svou figurální složkou zvláště antependium z Pirny.*“

Podle Pešiny¹¹⁶ v nástěnném obraze převládá ještě západní orientace, v antependiu se již však zřetelně projevuje italský vliv. K tomu poukazuje kompoziční rozvrh antependia (Florence, Benátky) a zejména motiv medailónů na jeho borduře, který je odvozen ze sienských příkladů, právě tak jako typy některých figur (Duccio). Drobné architektury

¹¹⁴ZEMINOVÁ 1978, 27.

¹¹⁵PEŠINA 1982, 46.

¹¹⁶Tamtéž, 47.

otevřených altánů v nadhlaví postav apoštolů jsou již konstruovány s podivuhodnou znalostí perspektivy. Objevují se zde již konzolové římsy a stropy, arkády a terčové ozdoby štítů, vesměs motivy italského původu, které pak nalezneme znovu na Vyšebrodském oltáři.

Bibliografie:

PEŠINA 1982, s. 46-47; PEŠINA 1984, s. 355; POCHE 1984, s. 482; WILCKENS 1967, s. 263; ZEMINOVÁ 1978, s. 27; ZEMINOVÁ 1999, s. 162.

4.2 Dorzální kříž a pektorální pás kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně [9, 10]

Doba vzniku: kolem roku 1375.

Místo uložení: Londýn, Victoria & Albert Museum, inventární číslo 1375-1864.

Rozměry: Dorzální kříž – délka – 117 cm, šířka pásu – 20 cm, maximální šířka ramen kříže – 76 cm. Pektorální pás – délka – 102 cm, šířka – 20 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Tuto českou výšivku popsala Evelin Wetterová¹¹⁷ v knize *Böhmische Bildstickerei um 1400* – kasule ze sbírek londýnského *Victoria & Albert Museum* je významným zástupcem děl ze 70. let 14. století. Pochází ze sbírky pražského kanovníka Franze Bocka, patrně původně ze svatovítského pokladu. Nahoře i dole ustřižený dorzální kříž ukazuje ukřížovaného Krista s Pannou Marií a svatým Janem, v ramenech kříže pak dva truchlící anděly snášející se z nebes, jeden z nich zachycuje Kristovu krev do kalicha. Pod křížem mezi dvěma anděly s kadidelnicemi se nachází orel jako symbol zmrtvýchvstání. Na pektorálním pásu vidíme stojící figury v architekturách – Madonu s dítětem a svatou Barboru.

Emanuel Poche¹¹⁸ se domnívá, že tento kříž souvisí s výšivkami z Břevnova – má tutéž koncepci Ukřížování s anděly podél Kristových boků jako broumovská kasule. Podle jeho názoru výšivky pocházejí z dílny břevnovského kláštera, a to z doby opata Diviše II. (1385-1409), který klášter opět povznesl hospodářsky i kulturně.

¹¹⁷WETTER 2001, 118.

¹¹⁸POCHE 1984, 487.

Podle Wetterové fyziognomie a styl figur připomíná český retábl v Brandenburgu. Svatá Barbora se podobá postavě svaté Markéty na levé části oltářního křídla z Brandenburgu – jejich koruny jsou stejného typu, oválné obličejové lemují stočené prameny vlasů (podobné i účesům truchlících andělů na dorzálním kříži), dále mají obě poměrně velký nos a malá ústa s plnými rty a mandlové oči. U dorzálního kříže je zvláště působivý bolestný výraz truchlících postav. Figury se zdají být velmi úzké a oděv má ploché a hladké záhyby drapérií. O původu londýnských výšivek nejsou žádné záznamy, ale podle kritické analýzy stylu můžeme předpokládat jejich spojení s Čechami.¹¹⁹

Bibliografie:

Anthony BURTON /Susan HASKINS: Victoria & Albert Museum London. London/München 1983, s. 31; Henry COLE: Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, Vol. 1. London 1868, s. 76; POCHE 1984, s. 487; WETTER 2001, s. 118-119; ZEMINOVÁ 1999, s. 169.

4.3 Dorzální kříž kasule z Louvre [11]

Doba vzniku: Kolem roku 1380.

Místo uložení: Paříž, Musée du Louvre, inventární číslo OA 9943.

Rozměry: Výška – 113 cm, šířka – 64,5 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

V katalogu výstavy *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400* výšivku popsal E. Poche.¹²⁰ Latinský kříž zobrazuje tři scény ze života Panny Marie. Příčné břevno a přilehlou čtvercovou horní část svislého břevna zaujímá výjev Klanění tří králů a pastýřů. V ploše křížení je zobrazena postava sedící Panny Marie v bohatě řaseném rouchu, s nahým Ježíškem na pravém koleni. Pozadí tvoří řasená drapérie, nad ní pak vyniká bohatě členěný architektonický baldachýn se dvěma bočními věžovitými křídly. Vlevo za Marií se o lůžko opírá svatý Josef. Nad skupinou je gotický baldachýn se žluto-zelenými závěsy, zprava jsou tři králové, Kašpar klečí a podává dítěti zlatý pohár. Na pravém rameni příčného břevna jsou vyobrazeni pastýři a ovce. Spodní část svislého břevna zaujímají výjevy Navštívení a Zvěstování Panně Marii, odehrávající se před architekturou. Jednotlivé výjevy jsou od sebe odděleny širokými pruhy, které při dolním kraji vybíhají v obloučky zakončené liliemi.

¹¹⁹WETTER 2001, 118.

¹²⁰POCHE 1978, 754.

První popsal tento dorzální kříž František Matouš¹²¹ v roce 1958 na základě informací z článku Pierra Verleta¹²² *La broderie gothique de Bohême* z časopisu francouzských muzeí *La Revue des Arts* z roku 1957 – kříž se do Louvru dostal odkazem ze světově proslulé sbírky starožitností rodiny Le Roy a Vasselot. Matouš uvádí, že se kříž datuje do doby okolo roku 1400 a byl dříve považován za práci anglickou, ale Verlet předpokládá spíše původ český s příměsí vlivů anglických, polských a francouzských.

Jiný názor na původ výšivky vyjádřila roku 1964 Leonie von Wilckensová¹²³ v textu *Ein Kaselkreuz in Rokycany*. Von Wilckensová uvádí, že v poslední třetině 14. století se z Prahy vyvážely velmi kvalitní výšivky ve velkém množství, až do Švédska a Uher. Po roce 1410 se vývoz z Prahy snižoval, protože v jiných místech vznikaly také dílny silně ovlivněné českým vyšivačstvím. Podle jejího názoru kasule z Louvru není z Čech, ale z oblasti jižních Alp, snad ze Štýrska. Ikonograficky však patří tato výšivka s Klaněním tří králů, Navštívením a Zvěstováním zcela k české tradici – mariánské scény jsou typickou českou ikonografií 14. století – Karel IV. i první pražští arcibiskupové pěstovali mariánskou úctu, která v té době velmi vzrostla.

Průzkum výšivky provedl v letech 1958 a 1968 Emanuel Poche,¹²⁴ výsledky uveřejnil v roce 1976. Kříž poprvé spatřil roku 1957 na výstavě *L'art ancien en Tchécoslovaquie*. Poche¹²⁵ se domnívá, že technika výšivky, především proplétání zlatého dracounu pozadí scén do drobných reliéfních čtverečků (jaké je na i na kasuli rokycanské) podporuje mínění Verletovo o tom, že dorzální kříž je českou prací z konce 14. století. Scéna Klanění je podle něho v kompozičním rozvržení odvozena od stejného výjevu, který okolo roku 1360 vymaloval některý z dvorních malířů Karla IV. v severovýchodním okenním výklenku kaple sv. Kříže na Karlštejně. V obou výjevech je nápadná podřadná úloha svatého Josefa, který je izolován od hlavního děje a „krčí se“ za zády Panny Marie sedící na lůžku. Shodná je i typologie postav Josefa a králů. Rozdíly jsou pochopitelně v provedení, vyšitá scéna je lineární, kreslířská, karlštejnská nástěnná malba je naproti tomu široce malířsky modelovaná.

¹²¹MATOUŠ 1958, 195.

¹²²VERLET 1957, 125.

¹²³WILCKENS 1964, 41.

¹²⁴POCHE 1976, 36.

¹²⁵Tamtéž, 38.

„Ikongraficky pozoruhodná je na břiše Madony vyšitá mandorla s ještě nenarozeným dítětem ve výjevu Navštívení. Toto věcné výtvarné vyjádření budoucího údělu Madony je námětově shodné se scénou Zvěstování dorzálního kříže gotické kasule z Rokycan a je příznačným projevem narativnosti české vrcholně gotické malby. Na český původ ukazuje i členitý gotický baldachýn nad Madonou v Klanění králů, motiv, který je i na kasuli rokycanské a který se mnohokrát vyskytuje v interiérových scénách české malby padesátých let 14. věku. Zobrazení křídel andělů, stejně jako paprsků, je provedeno způsobem, který české gotické inventáře označují „yako kossina“, neboť se podobají dnům z proutí pletených košů a velmi často se vyskytují v naší gotické výšivce – to vše dotvrzuje správnost názoru o české provenienci výšivky z Louvru.“¹²⁶

Milena Zeminová¹²⁷ souhlasí s Pochem v tom, že výšivka vykazuje souvislosti s karlštejnskou nástěnnou malbou, soudí však, že malíř předlohy kasulového kříže pocházel z odlišného výtvarného zázemí – je třeba jej hledat mezi iluminátory. Dokazuje to jeho schopnost zachytit výstižné detaily prostředí – Mariino lůžko, drapérii ovinutou kolem žerdi i šat králů, kteří k Ježíškovi přicházejí v módních dvorských oděvech té doby. *„Právě narativnost vyčleňuje tuto výšivku z většiny zachovaných prací. Svědčí o složité situaci v české malbě na konci čtrnáctého století, o silicím vlivu knižní malby, ale i o určitých výtvarných zkušenostech, s nimiž iluminátoři do Prahy z místa svého školení přicházeli.“*

Bibliografie:

MATOUŠ 1958, s. 195; POCHE 1976, s. 36-47; POCHE 1978, s. 754; VERLET 1957, s. 125; WILCKENS 1964, s. 41; ZEMINOVÁ 1999, s. 167.

4.4 Dorzální kříž kasule z kostela svatého Petra a Pavla ve Zhořelci [12]

Doba vzniku: Mezi 1380-1390.

Místo uložení: Zhořelec, Kulturhistorisches Museum, inventární číslo KH 252.

Rozměry: Výška – 112 cm, šířka – 72 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Pojednání o zhořelecké kasuli uveřejnil v roce 1952 v *Časopise společnosti přátel starožitností* Albert Kutal: *„Roku 1927 byla na textilní výstavě ve Vratislavi vystavena*

¹²⁶POCHE 1976, 43-44.

¹²⁷ZEMINOVÁ 1999, 167.

kasule s Ukřižováním na dorsálním kříži, jež byla majetkem musea ve Zhořelci a pocházela z tamního kostela sv. Petra a Pavla. L. Feyerabend a A. Haupt¹²⁸ ji ve své knize o Zhořelci pokládají za tamní práci z doby kolem roku 1400, kdežto A. Schellenberg¹²⁹ se domnívá, že jde o dílo slezsko-české provenience z počátku 15. století a zdůrazňuje Kristovu příbuznost se současným slezsko-českým malířstvím. Autor tu precizuje časové určení kasule na dobu kolem roku 1405 a dodává, že Kristus leží po stránce slohové na linii, která vede od Ukřižování Vyšebrodského mistra k Ukřižování z vratislavského kostela sv. Egidia. To je ovšem slohové určení velmi široké. Časově jí nejbližší kasule z kostela Maří Magdaleny ve Vratislavi v tamním Umělecko-průmyslovém muzeu patří už zcela odlišné, pokročilejší slohové vrstvě, ač i na ní je ještě spojení s českým malířstvím zřetelně patrné.“¹³⁰

Na zlatém podkladě dorsálního kříže, zdobeném motivem slunečních kotoučů je znázorněn Kristus na kříži s šikmo rozpráženými rameny, mírně pokleslou hlavou, kolena trochu vlevo vybočenými a nohama přibitými jedním hřebem tak, že je levé chodidlo vyvráceno téměř do vodorovné polohy. Dole klečí před křížem Maří Magdalena, objímá břevno a vzhlíží ke Kristu. Horní konec svislého břevna je korunován hnízdem pelikána, který vlastní krví krmí mlád'ata.¹³¹

Kutal¹³² píše, že se zde jedná o kompozici Ukřižování, která se často vyskytuje na českých dorsálních křížích 2. poloviny 14. století a vznikla redukcí ikonografického typu obvyklého na českých obrazech té doby. Známe ji z kasule Uměleckoprůmyslového muzea v Brně a z dorsálního kříže broumovského kláštera. Z obvyklé čtyřčlenné skupiny pod křížem (Jan a tři ženy) zůstala ve Zhořelci jen Maří Magdalena a zmizeli také andělé, zachycující do kalichu Kristovu krev. Zato tu zůstalo hnízdo s pelikánem, jež se vyskytuje na brněnské kasuli, kde však při pozdější úpravě téměř zmizelo.

Ve svém pojednání se Kutal¹³³ zvláště věnuje srovnání zhořeleckého kříže s kříži z Brna a Broumova. Podle jeho názoru je zhořelecké Ukřižování kompozičně, typologicky i

¹²⁸viz L. FEYERABEND/A. HAUPT: Alt-Görlitz einst und jetzt. Görlitz 1927, 15 (dle KUTAL 1952, 163).

¹²⁹viz A. SCHELLENBERG: Schlesische Textilkunst auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig, 1927, 478 (dle KUTAL 1952, 163).

¹³⁰KUTAL 1952, 163.

¹³¹Tamtéž, 163.

¹³²Tamtéž, 165.

¹³³Tamtéž, 167.

obsahem zvláště blízké broumovské kasuli. Srovnání obou Kristů ukazuje analogie v pohybu trupu, sklonu hlavy, typu tváře, uspořádání vlasů, složení roušky s vlajícím cípem na pravém boku, ve tvaru svatozáře a ve zdrženlivém výrazu bolesti na jeho tváři. Tyto podobnosti nemohou ovšem zastříti podstatné rozdíly – i přes příbuznost výrazu jsou na zhořeleckém Kristu přece jen daleko více zdůrazněna fakta utrpení a smrti. Tvář a tělo jsou vychrtlejší a nohy tenčí a šlachovitější. Zhořelecký kříž je více expresivně realistický.

Při porovnání zhořelecké kasule s brněnskou je zřetelně vidět její mladší slohový ráz – především Kristus je vzdálen strohému realismu brněnského Ukřižovaného. Z těchto poznatků Kutal¹³⁴ vyvozuje datování kříže do 80. let 14. století. V soudobé knižní malbě se zhořeleckému Kristu nejvíce podobá Kristus z kánonového listu Misálu z Kaplic – nakolik to dovoluje odlišná technika i schopnosti miniaturisty. Mareš a Sedláček¹³⁵ datují misál do 2. poloviny 14. století a Antonín Matějček¹³⁶ do 90. let 14. století.

Bibliografie:

KUTAL 1952, s. 163-172; POCHE 1984, s. 482; ZEMINOVÁ 1999, s. 170.

4.5 Výšivky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu

Skupina výšivek v Tridentu se skládá z kasulového kříže a čtyř pretext z lemu dalmatik. Výšivka na kasuli zobrazuje Pannu Marii jako apokalyptickou ženu, apoštola Petra a Jana Evangelistu v ramenech kříže spolu se svatým biskupem Vigiliem a u paty kříže erb tridentského biskupství. Na pretextách dalmatik se nacházejí scény ze života svatého Vigilia, jednoho z prvních biskupů v Tridentu, který zemřel mučednickou smrtí na misijní cestě v jednom alpském údolí. Na počátku 20. století muzeum vlastnilo ještě pátou pretextu, která se ztratila během 1. světové války.¹³⁷

V roce 1957 vyvolal profesor Niccolo Rasmio diskusi o tom, kdo je autorem malířské předlohy výšivek. Domníval se, že jím byl český umělec, nazývaný malíř Václav, který roku

¹³⁴ KUTAL 1952, 171.

¹³⁵ MAREŠ/SEDLÁČEK 1913, 235.

¹³⁶ MATĚJČEK 1931, 326.

¹³⁷ WETTER 2001, 29.

1415 signoval malby ve hřbitovní kapli v Riffianu.¹³⁸ Viktor Kotrba¹³⁹ referoval v roce 1959 v časopise Umění o přednášce profesora Rasma v Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV. Profesor Rasma se domnívá, že koncem první třetiny 14. století lze v jižních Tyrolích i severní Itálii pozorovat nové impulsy gotického slohu, jejichž intenzita a význam převyšují v těchto krajích sílu gotického projevu doby předchozí. Toto oživení gotického výtvarného směru lze podle Rasma připisovat působení umění z Čech, které se objevuje právě i v této době na půdě Tyrol a severní Itálie pod vlivem českých osobností, které zde kratší nebo delší dobu působily.

Kromě sňatku Jana Jindřicha, syna Jana Lucemburského, s Markétou, dědičkou tyrolského hrabství, tento vliv představoval nástup Mikuláše z Brna, někdejšího kancléře Karla IV. na biskupský stolec v Tridentu (1340). Mikuláš byl hrdý na svůj český původ a vymohl si do znaku diecéze jednohlavou orlici „*arma sancti Wenceslai*“. Další významné období začíná roku 1390 biskupským svěcením Jiřího z Lichtenštejna, bratra mikulovského pána, bývalého děkana u sv. Štěpána ve Vídni. Nástěnné malby v síni strážců jeho věžovitého obydlí vedle městské brány, „*torre d'aquila*“, znázorňují cyklus měsíčních obrazů a vznikly roku 1406 nebo 1407 (rok zajetí biskupa, vyrytý do čerstvé omítky nedokončeného obytného poschodí věže).¹⁴⁰

Při řešení otázky autorství cyklu maleb v *torre d'aquila* nabízí se podle profesora Rasma malíř Václav, „*Wenceslaus meines herrn des Bischofs von Trient maler*“, kterého známe ze soudobého záznamu v knize bratrstva na Arlbergu. Další zprávy hovoří o mistru Václavovi, měšťanu z Merana (zemřel kolem 1424), který roku 1415 vymaloval hřbitovní kostel Panny Marie v Riffianu. Profesor Rasma vysvětluje splynutí prvků českých s francouzskými a severoitalskými u tohoto mistra tím, že jde o umělce, který po svém odchodu z Čech pracoval dlouhou dobu v cizím prostředí, kde měl možnost osvojit si i charakteristické prvky jeho umění. Toto splynutí českého a italského, blíže řečeno veronského stylu lze pozorovat i na jiných malbách, připisovaných mistru Václavovi, jako např. na nástěnných malbách kláštera klarisek v Meranu nebo na freskách v klášterním kostele v Tramínu.¹⁴¹

¹³⁸WETTER 2001, 29.

¹³⁹KOTRBA 1959, 80.

¹⁴⁰Tamtéž, 80.

¹⁴¹Tamtéž, 81.

4.5.1 Dorzální kříž kasule [13]

Doba vzniku: Kolem roku 1390.

Místo uložení: Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 10.

Rozměry: Výška – 109 cm, šířka – 71-73 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté a stříbrné nitě, perly.

Ve středu kasulového kříže se nachází Madona s dítětem zobrazená jako „žena sluncem oděná“ – stojí na slunci a měsíci obklopená dvanácti hvězdami, na pravé ruce drží dítě. V ramenech kříže se nacházejí polopostavy apoštolů Petra a Jana Evangelisty. Pod Madonou je v odděleném zlatém poli postava sv. Vigilia stojícího na zeleném pahorku – v levé ruce, na které má perlovou rukavici, drží biskupskou hůl a pravou ruku zvedá k požehnání. Nemá u sebe žádný atribut, který by jej přímo označoval, ale dá se poznat podle erbu s orlem napravo od něho.¹⁴²

Madona jako žena z Apokalypsy je zobrazena podle záalpské tradice, jejíž teologie vychází z klášterů Karla IV. druhé poloviny 14. století. Podobné Madony se zobrazovaly velmi často, například na tympanonu kostela Panny Marie Sněžné, který vznikl pravděpodobně roku 1346, vidíme Pannu Marii, kterou korunuje Kristus. Další zobrazení najdeme v apokalyptickém cyklu namalovaném v letech 1360-1363 v kapli Panny Marie na Karlštejně.¹⁴³ Biskupský erb pak neoznačuje jen město a biskupství tridentské, je především znakem knížecího práva a vlády, kterou biskupové vykonávali. Legendy o svatém Vigiliovi měly ospravedlnit světskou vládu biskupů poukazem na události z jeho života.¹⁴⁴

Bibliografie:

Diane BOOTON: Bona Ablata. An Inventory of the property stolen from George of Liechtenstein. In: *Viator* 26, 1995, s. 241-264; Vincenzo CASAGRANDE: *Catalogo del Museo diocesano di Trento*. Trento 1913, s. 13-17; Antonio MORASSI: *Storia della Pittura nella Venezia tridentina*. Roma 1935, s. 353-357; Niccolo RASMO: *Venceslao da Trento e Venceslao da Merano*. In: *Cultura atesina* 11, 1957, s. 21-34; Marie SCHÜTTE/Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN: *Das Stickereiwerk*. Tübingen 1963, s. 41-43; WETTER 2001, s. 29-76.

¹⁴²WETTER 2001, 34.

¹⁴³Tamtéž, 34.

¹⁴⁴Tamtéž, 38.

4.5.2 Pět pretext z dalmatiky [14, 15, 16, 17, 18]

Doba vzniku: Kolem roku 1390.

Místo uložení: Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární čísla 11, 12, 13, (14 – ztracená), 15.

Rozměry: Pretexta I – výška – 41,5 cm, horní šířka – 52 cm, dolní šířka – 56 cm. Pretexta II – výška – 42 cm, horní šířka – 52 cm, dolní šířka – 56,5 cm. Pretexta III – výška – 40-41 cm, horní šířka – 52 cm, dolní šířka – 56,5 cm. Pretexta V – výška – 40-42 cm, horní šířka – 52 cm, dolní šířka – 56 cm. Ztracená pretexta IV (podle CASAGRANDE, 1913, s. 16) – výška – 40 cm, horní šířka – 52 cm, dolní šířka – 35 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté a stříbrné nitě.

Výšivky vznikly pravděpodobně pod vlivem malířského zobrazení Vigiliovy legendy. V knihovně biskupa Jiřího se nacházela legenda o životě Vigilia z římského breviáře z doby okolo roku 1370. Tento základ byl přepracován podle záměrů biskupa, který chtěl zdůraznit zvláště panování biskupa Vigilia a triumfální motivy v jeho životě. Svatý Vigilius za své vlády postavil ve městě katedrálu a špitál a byl misionářem v krajích kolem města. První pretexta zobrazuje příběh tří bratří z Kappadokie upálených v údolí Nontal, kde chtěli vymýtit Saturnův kult. Vigilius měl v kostele, který postavil, vidění anděla, který odnášel duše těchto tří mučedníků do nebe. Na pretextě jsou scény ze života tří bratří, jejich mučednické smrti a vidění svatého Vigilia, který dal přenést jejich těla do Tridentu a pohřbít je v katedrále. Zobrazení mučednické smrti bratří z Nontalu mělo zřejmě sloužit jako předzvěst mučednické smrti svatého Vigilia.¹⁴⁵

Druhá pretexta – Vigilius v Rendenatalu – zobrazuje scénu z jeho misijního působení – eucharistickou slavnost, kterou Vigilius slaví s několika novými křesťany, a po ní následuje zničení sochy boha pohanů – zlatá socha pohanského božstva padá pod Vigiliovou biskupskou holí. Scény se odehrávají v baldachýnovitých architekturách, které se později objevují ve druhém desetiletí 15. století na výšivce na další kasuli a pluviálu. Na výšivce je svatý Vigilius, který podává hostii věřícímu, a shromáždění věřících kolem oltáře, na jehož retáblu je zobrazena Panna Maria s dítětem. Za biskupem stojí kněz Julianus a Vigiliovi bratři Claudian a Magorian, kteří mají na sobě jáhenské dalmatiky.¹⁴⁶

¹⁴⁵WETTER 2001, 39-40.

¹⁴⁶Tamtéž, 43.

Na třetí pretextě vidíme tělo umučeného svatého Vigilia vezené na koni přes most nad řekou Sarchou. Na druhé straně řeky jej zdraví měšťané z Brescie, kteří se doslechli o jeho umučení – jeden muž v módním oblečení doprovázený dvěma vojáky nese stříbrnou nádobu jako relikvii. Vpravo nese sedm měšťanů z Tridentu nosítka s mučedníkem do brány města. V tomto obraze nacházíme symetrickou scénu složenou ze dvou částí, která využívá krajinné a architektonické prvky – obě skupiny postav, architekturu mostu a města, městskou hradbu spojující obě části obrazu – které jako kulisy podtrhují scénu přenesení umučeného biskupa do domovského města.¹⁴⁷

Čtvrtá pretexta (dnes ztracená) – architektonické motivy zde tvoří arkády, kde se vlevo odehrává scéna pohřbu svatého Vigilia a vpravo předání listin. V popředí stojí tři lidé – papež, starosta Tridentu a císař. Vlevo stojí duchovní v dlouhé tunice, který nese na ramenou tělo světce a vpravo další osoba, která klade jeho nohy do hrobky.¹⁴⁸ Hlavním prvkem druhé scény je demonstrace vlády. Vedle papeže na trůnu, oděného do ornátu a s tiárou na hlavě stojí starosta a císař (jedná se o „*imitatio imperii*“ – vykonávání císařské moci papeži – duchovní je také světským panovníkem). Připomíná to podobné obrazy trůnících císařů jako např. na zlaté bule Karla IV. Zde se vyjadřuje snížení moci císaře a zvýšení moci papeže. Předání listin dosvědčujících mučednickou smrt svatého Vigilia papeži a císaři znamenalo po právní stránce kanonizaci světce, a bylo rovněž potvrzením územních nároků a privilegií tridentských biskupů římským císařem a papežem.¹⁴⁹

Domněnku, že výšivky na mešních oděvech měly doložit privilegia a právně nezpochybnitelný status biskupství, dokládá i pátá pretexta. Je na ní zobrazena bitva císařského vojska s Góty. V popředí je císař s korunou na hlavě na koni mezi dvěma vojáky. Praporec s černým orlem není příliš zřetelný, je to spíše jen stín. Na pravé straně je zobrazen útěk Gótů z bitevního pole. Předání praporce a kopí znamená předání vlády novému panovníkovi – tento obřad se používal od doby císaře Jindřicha II.¹⁵⁰

Na základě známých dokumentů se dá předpokládat, že tyto pretexty byly spolu s dalšími, dnes ztracenými, našity na pektorální i dorzální strany dalmatik tak, aby scény byly

¹⁴⁷WETTER 2001, 45.

¹⁴⁸Tamtéž, 55.

¹⁴⁹Tamtéž, 51-52.

¹⁵⁰Tamtéž, 53.

uspořádaný podle pořadí událostí v životě svatého Vigilia. Jednotlivá pole se však musela dát číst i jednotlivě, proto každá obsahuje úplný příběh – stejně je tomu i u nástěnných maleb cyklu ze života svatého Vigilia. Legenda zobrazená na výšivkách je vlastně nástupní řečí nového biskupa, jejímiž adresáty jsou klerikové přítomní na biskupském svěcení. Proto pretexty obsahují teologický program, hagiografii i nástin politické situace biskupství – je to programové prohlášení biskupa, hagiografická legitimizace jeho vlády doložená událostmi ze života jeho předchůdce.¹⁵¹

Všechny pretexty spojují určité konstantní prvky – mitra svatého Vigilia, krajinné prvky a typ architektury. Dále jsou to postavy „svědků“, kteří se nacházejí ve scénách na obou polovinách pretext. Na výšivkách se také dají najít některé shodné rysy postav – například tvar očí hluboce zasazených do očních důlků a chráněných hustým obočím. V předkreslení se dá rozeznat ruka dvou malířů a výšivky vytvořili nejméně dva, možná i tři vyšivači.¹⁵²

Na výšivkách z Tridentu byly použity rozmanité techniky i materiály. Na kasuli nacházíme šňůry perel, podklad ze zlatých vláken, jako trávnick zelený taft. Výjimečná je technika přišívání perel na stříbrné stužky. Zlatem a stříbrem přišité kožené pásy nebo šňůry tvoří obruby pretext. Všechny tyto techniky jsou typické pro výšivky pražské provenience. Pražská dílna měla dovedné vyšivače, kteří všechny techniky dokonale ovládali.¹⁵³

Bibliografie: Totožná s bibliografií dorzálního kříže (výšivka 4.5.1)

4.6 Výšivky z kostela Panny Marie v Gdaňsku

Jedná se o kasuli M84 s pektorálním pásem a vyšívaným dorzálním křížem a o pluvíál M24 s kappou a pektorálními pásy z chrámu v Gdaňsku, které jsou dnes v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku a St. Annen Museum v Lübecku. Chybí na nich erby a donátoři jsou neznámí. Poprvé jsou popsány, jak uvádí Walter Mannovsky,¹⁵⁴ v inventáři Martina Cromera z roku 1552. Kostel, do něhož patřily – farní kostel v Gdaňsku – dovoluje

¹⁵¹WETTER 2001, 54.

¹⁵²Tamtéž, 61.

¹⁵³Tamtéž, 62.

¹⁵⁴MANNOWSKY 1931, 10.

předpokládat, že šlo o dary měšťanů. Výšivky se kvalitou vyrovnají biskupským a panovníckým donacím z Tridentu a Brandenburgu, jsou tedy výrazem vysokého sebevědomí a bohatství gdaňského patriciátu. Výšivky svědčí o rozšíření českých výšivek za hranicemi a o sériové produkci na nejvyšší umělecké a řemeslné úrovni, která se z Prahy vyvážela.¹⁵⁵

4.6.1 Dorzální kříž a pektorální pás kasule M84 [19, 20]

Doba vzniku: Kolem roku 1400.

Místo uložení: Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inventární číslo M84.

Rozměry: Dorzální kříž – délka – 129 cm, šířka pásu – 14 cm, rozpětí ramen kříže – 68 cm, šířka ramen kříže – 14,5 cm. Pektorální pás – délka – 112 cm, šířka – 14-14,3 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Kasule je ušita z bílého hedvábného damašku, který byl kolem roku 1400 vyroben v Itálii, pravděpodobně v Benátkách. V inventáři gdaňského kostela z roku 1552 se kromě této kasule vypočítávají ještě dvě dalmatiky a pluviál vyrobený ze stejné látky, které byly určeny pro bohoslužby u hlavního oltáře.¹⁵⁶

Na pektorálním pásu je zobrazena Panna Maria s dítětem a svatý Jan Evangelista, na dorzálním kříži svatý Petr a Máří Magdalena, nad nimiž vstává z hrobu Kristus – tato velikonoční scéna ikonograficky odpovídá bílé slavnostní liturgické barvě kasule. Figury Panny Maria s dítětem a svatého Jana jsou v poměru k velikosti pretexty poměrně malé, baldachýnovité architektury se sice vyskytují už ve 13. století, nyní však dostávají nové kvality – zvláště jde o práci s perspektivou architektury a iluzionistické prvky, které je opticky zvětšují. Architektury jsou sestaveny z různých prvků, které malíř stále lehce obměňuje.¹⁵⁷

Kromě Krista, který je vidět *an face*, jsou ostatní postavy zobrazeny ze tříčtvrtěčního profilu, figury jsou poměrně robustní, mají široká ramena, pěkně utvářené ruce a hlavy. Drapérie ukazují, že jsou oblečeny do těžkých látek, pláště jsou pod pažemi vytaženy nahoru, hluboké záhyby vnitřní podšívky, která má jinou barvu než líc, zvýrazňují gesta jemných štíhlých rukou a podtrhují atributy, které drží. Roucha spadají ve vertikálních

¹⁵⁵WETTER 2001, 92.

¹⁵⁶Tamtéž, 92.

¹⁵⁷Tamtéž, 95.

záhybech na patky sloupů a podlahy, jejich dlouhé vlny dodávají postavám monumentalitu a zlaté obruby lemů pláštíků umožňují hru se světlem, doplňující kompozici výjevu.¹⁵⁸

Wetterová¹⁵⁹ píše, že ikonograficky a stylisticky připomínají výšivky práce Mistra třeboňského oltáře. Je to vidět zvláště na typu hlav – například kulaté obličejy žen na výšivkách se podobají světicím z jeho děl. Pod vysoce klenutými čely leží hluboko zasazené oči. Svatý Jan Evangelista má obličej bez těchto „žensky“ oblých rysů, charakteristické jsou pro něho kudrnaté vlasy, které se položením vlasů podobají andělovi na Třeboňském oltáři. Tělesné tvary figur na výšivkách se však od Mistra třeboňského oltáře poněkud liší – malířovy postavy jsou protáhlejší a látky jejich oděvů působí měkčeji a hladčeji, kdežto figury na pretextách jsou robustnější a drapérie oděvu působí objemněji. Jasně vyrýsované jsou záhyby drapérií – změnami odstínů jedné barvy u vyšívacích nití a změnami sklonu stehů se dosahuje hry světla na hedvábí zdůrazňující kontury drapérií.

Objemností roucha se postavy podobají apoštolům z Epitafu Jana z Jeřeně (1395). Žádná ze jmenovaných malovaných postav však nemá zdůrazněné horizontální záhyby v oblasti hrudi, jako to mají vyšité figury – tyto záhyby připomínají sochařská díla, např. Krumlovskou Madonu (kolem roku 1400). Z toho vyplývá, že malíř předloh výšivek znal a používal motivy a stylistické prvky typické pro onu dobu. I když nejsou známy další výšivky této pražské dílny, dá se předpokládat jejich vznik v Praze kolem roku 1400.¹⁶⁰

Bibliografie:

Anton HINZ: Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig, 2 Teil. Danzig 1870, s. 19-20; MANNOWSKY 1931, s. 10-11; WETTER 2001, s. 92-115; WILCKENS 1969, s. 34-45.

4.6.2 Kappa a pektorální pásy pluviálu M24 [21, 22]

Doba vzniku: Mezi 1410-1420.

Místo uložení: Lübeck, St. Annen Museum, inventární číslo M24.

Rozměry: Kappa – výška – 33 cm, šířka – 43 cm. Pektorální pásy – délka – 125-126 cm, šířka – 20 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

¹⁵⁸WETTER 2001, 96.

¹⁵⁹Tamtéž, 98.

¹⁶⁰Tamtéž, 98.

Pluviál je pravděpodobně totožný s pluviálem z modrého sametu s vyšívanou kappou popsany v inventáři gdaňského kostela z roku 1860. Kappa ukazuje Madonu s dítětem sedící na polštáři na louce poseté květy. Dítě se při hře naklání kupředu a matka jej starostlivě drží za rameno. Po stranách jsou dva stromy a nad nimi se z oblaků snášejí dva andělé. Maria drží v levé ruce jablko, plod pokušení v ráji, protože Matka Boží je tu zobrazena jako nová Eva. Květy posetá louka není jen znamením Marie jako *Flos campi*, ale označuje i rajskou zahradu. Anděl a Ježíšek mají v ruce kromě jiných květin stonek s modrými okvětními lístky – orlíček – květinu, která se (vedle růže, lilie a fialky) zvláště spojovala s Pannou Marií. K orlíčku je Maria přirovnávána např. v holandském hymnu ze 14. století – tyto hymnické motivy byly díky spisu *Hortulus B.M.V.* Konráda z Haimburgu známy i v Čechách. Jedná se o typ *Madonna dell'Umiltá* (na kappě však chybí některé prvky typu – růžové loubí a živý plot) – květiny označovaly Mariiny ctnosti – lásku, panenství, cudnost atd.¹⁶¹

Výšivky na pektorální straně ukazují Krista a sv. Petra při předávání klíčů, Jana Křtitele v kožešinovém oděvu, Beránka Božího v *clippeu*, sv. Pavla s mečem a knihou, sv. Jana Evangelistu s kalichem a sv. Jakuba s mušlí. Modrá barva pluviálu (která nepatří mezi běžné liturgické barvy církevního roku) spolu s bohatou výzdobou pretext svědčí o tom, že se používal jen při největších slavnostech, případně vyvstává otázka, jestli barva nesouvisí s místem uložení – farním kostelem a tamními specifickými bohoslužebnými zvyky.¹⁶²

U výšivek z Gdaňsku stojí figury relativně volně před architekturami, většinou frontálně k divákovi a obličeje jsou zobrazeny ze tříčtvrtečního profilu. Páry postav mají stejnou barevnost oděvů – např. na pluviálu M24 mají Kristus a Petr modrý plášť s červenou podšívkou, Pavel a Jan Křtitel zelený plášť s červenou podšívkou a Jakub a Jan Evangelista červený plášť. Pro sériovou produkci je charakteristická racionalizace pracovních postupů – projevuje se to ve tvarech architektur, v nichž postavy stojí – např. stejné tvary patek sloupů, pravoúhlá okna, šířka sloupů, kulaté oblouky, cimbuří na střeších. I u figur nacházíme mnohé části vytvořené podle šablony s lehkými modifikacemi.¹⁶³

Bibliografie:

Anton HINZ: Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig, 2 Teil. Danzig 1870, s. 19-

¹⁶¹WETTER 2001, 100.

¹⁶²Tamtéž, 101.

¹⁶³Tamtéž, 102.

20; Christa-Maria JEITNER: Lübecker Gold- und Seidenstickerei seit um ca. 1365. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965, s. 7-26; MANNOWSKY 1931, s. 10-11; WETTER 2001, s. 92-115; WILCKENS 1969, s. 34-45.

4.7 Výšivky z dómu v Brandenburgu

Založení chrámu v Brandenburgu patří časově do doby přechodu braniborské marky, která od roku 1373 patřila ke království českému, pod vládu rodu Hohenzollernů v letech 1414 až 1417. Výšivka na kappě pluviálu P13 je českým exportem, ostatní jsou prací místních vyšívačů, kteří však české výšivky dobře znali. Výšivky jsou tedy zajímavé i kvůli historickým souvislostem – ukazují umělecký vývoj, poskytují zajímavý vhled do dílenské praxe vyšívačů a jsou příkladem šíření vlivu českého umění v sousedních zemích.¹⁶⁴

Pluviály s inventárním číslem P13 a P14 jsou ušity z karmínově rudého sametu a mají vyšivané dorzální kappy a dva pektorální vyšivané pásy. Střih pláštěů i přišití pretext je původní. Podle erbu šlo o majetek nebo dar probošta Mikuláše z Klitzingu. V inventáři z konce 16. a začátku 17. století se nachází popis dvou pluviálů z rudého sametu, jeden z nich s obrazy svatého Petra a Pavla vyšitými stříbrem. Můžeme jej ztotožnit s pluviálem P13, na němž se nachází postavy obou apoštolů, kterým byl chrám v Brandenburgu zasvěcen, i když výšivky nejsou provedeny stříbrem, ale barevnými hedvábnými nitěmi na zlatém podkladu. Můžeme tedy soudit, že oba pluviály byly v dómu nejméně od konce 16. století.¹⁶⁵ Stav pretext i kappy pluviálu P13 je velmi špatný a i kappa pluviálu P14 je silně poškozena – nejenže vlákna výšivky z velké části chybí, ale i z plátna, které tvoří její podklad v horní části kappy, se dochovaly jen zbytky.¹⁶⁶

4.7.1 Kappa pluviálu P13 [23]

Doba vzniku: Před 1414/15.

Místo uložení: Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13.

Rozměry: Výška – 40 cm, maximální šířka – 37 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

¹⁶⁴WETTER 2001, 65.

¹⁶⁵Tamtéž, 65.

¹⁶⁶Tamtéž, 67.

Na kappě pluviálu je zobrazeno Klanění tří králů. Panna Maria držící dítě má na hlavě korunu a sedí na trůnu, vlevo pak se nacházejí postavy tří králů. Dítě je v košilce a zakrývá je Mariin plášť, pravou ručičku natahuje k nejstaršímu z králů, který klečí před ním. Z druhé strany Madony stojí svatý Josef s knihou. Malíř se zde inspiroval scénami, které jsou v české deskové malbě druhé poloviny 14. století mnohokrát zobrazeny – například typické uspořádání skupiny králů.¹⁶⁷

Důstojná postava Panny Marie jako královny před stájí vychází z vánoční ikonografie podle vidění sv. Brigity Švédské. Neobvyklá je zde ikonografie svatého Josefa – většinou bývá zobrazován s poutnickou holí, která připomíná útěk do Egypta. Josef s knihou odkazuje na Izaiášovo proroctví o panně, která porodí syna. Vzorové zobrazení tohoto motivu můžeme najít na mariánském oltáři ze 13. století v Cáchách. Ústředním bodem scény je Panna Maria – toto zobrazení má především vyjádřit oslavu panenské Matky Boží – typologicky se jedná o tzv. *Virgo in sole a Regina coeli*.¹⁶⁸

Výšivka kappy pluviálu P13 je pravděpodobně českým exportem. Zdá se, že ji vytvořila jistější ruka než ty ostatní. Domněnka o pražském původu výšivky vychází především z technických detailů – výšivka je vyšita velmi krátkými rozštěpenými stehy (dlouhými 1-3 mm), a stejně jako v Tridentu i zde nacházíme zlaté orámování výšivek a jako podklad povrchu louky zelený taft. Typické je stínování záhybů tak, aby výšivka měnila barvy podle osvětlení. Kromě krále stojícího v pozadí, který je oděn v krátkém zelenožlutém kabátci, mají ostatní postavy na sobě široké pláště, které spadají v bohatých záhybech – dobrým příkladem je zvláště zelený plášť svatého Josefa.¹⁶⁹

Figury a architektura jsou ještě vyšity rozštěpeným stehem, je zde však použita i pokročilejší technika, kdy plochy hedvábných nití tvoří jakési sítě, u nichž jsou body, kde se nitě kříží, upevněny dalšími stehy. Detaily pozadí (stromy, řeka), stejně jako u výšivek z Tridentu, naznačují, že se zde jedná o paralely s rajskou zahradou, na což poukazují i bílé papírové květy ve spodní části, které se v podobném provedení nacházejí i na kappě pluviálu z Gdaňska, který je jistě dovozem z Prahy. Kvůli špatnému stavu výšivek je obtížné najít další typické pražské rysy – např. není možné rozlišit barvu inkarnátů.¹⁷⁰

¹⁶⁷WETTER 2001, 67.

¹⁶⁸Tamtéž, 70.

¹⁶⁹Tamtéž, 73.

¹⁷⁰Tamtéž, 73.

Podle Wetterové připomíná výšivka kaskádovitými záhyby drapérií tzv. Insbruckou rajskou zahradu (obraz Panny Marie se svatou Barborou, Kateřinou a Alžbětou z let 1415-1420), jejímž autorem byl pravděpodobně v Praze působící Mistr knihy Jozue z Bible Konráda z Vechty (1403). Kvůli poškození výšivky není možné zjistit více, ale je jisté, že malíř předlohy znal díla předních autorů krásného slohu z Čech. Kvůli těmto četným stylistickým a technologickým analogiím se lze domnívat, že jde o dovoz z Prahy, i když další výšivky z této dílny nejsou známy.¹⁷¹

Bibliografie:

Christa-Maria JEITNER: Klassifizierung der handwerklichen Merkmale böhmischer Stickereien und ihr Vergleich. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken 6, 1995, s. 75-78 a 93-94.; Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik (kat. výst.). Berlin 1980, s. 317-319; Ernst WERNICKE (ed.): Inventarium der Gerkammer des Doms zu Brandenburg a.d.H. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N.F. 27, 1880, s. 336-339 a s. 373-377; WETTER 2001, s. 65-95.

4.7.2 Pektorální pásy pluviálu P13 a výšivky z pluviálu P14

a) Pektorální pásy a agraфа pluviálu P 13 [24]

Doba vzniku: 1414/15.

Místo uložení: Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13.

Rozměry: Levý pás – výška – 130,5 cm, šířka – 17 cm. Pravý pás – výška – 135,5 cm, šířka – 16-17 cm. Agraфа – výška – 14 cm, šířka – 21 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

b) Kappa, pektorální pásy a agraфа pluviálu P14 [25, 26]

Doba vzniku: 1415/17.

Místo uložení: Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P14.

Rozměry: Kappa – výška – 40 cm, maximální šířka – 35 cm. Pektorální pásy – výška – 129 cm, šířka – 16,5-17,5 cm. Agraфа – výška – 13 cm, šířka – 19-20 cm.

Materiál: Barevné hedvábné nitě, zlaté nitě.

Na pektorálních pásech pluviálu P13 se pod baldachýnovitými architekturami nacházejí postavy tří dvojic apoštolů – Petra a Pavla, Ondřeje a Jana Evangelisty a Jakuba

¹⁷¹WETTER 2001, 73.

a Bartoloměje. Z výšivek na agrafě spínající pluvíál se nedochovalo téměř nic – nezřetelně jsou vidět dva andělé s rouškou, na níž je Kristova tvář (Veraikon).¹⁷² Kappa pluvíálu P14 zobrazuje Zvěstování, pektorální pásy opět stojící figury pod baldachýnem – tentokrát jsou to panny mučednice – Kateřina a Dorota, Barbora a Markéta a Cecílie a Anežka. Na agrafě je pak vyšit perlový štít s rudým orlem.¹⁷³

Ve scéně Zvěstování klečí vlevo pod baldachýnovitou architekturou Maria na čtenářském pulpitu, její zbožnost a znalost Písma symbolizuje otevřená kniha, v níž listuje. Vpravo klečí archanděl a nad oběma se nacházejí nápisové pásy.¹⁷⁴ V kontextu českého umění se s klečící a skloněnou postavou Panny Marie pojí ještě další aspekty – Zvěstování pokračuje narozením Krista a poloha Panny Marie naznačuje její budoucí úlohu Matky Ježíše, která klečí u jeslí v Betlémě – tyto scény byly malovány podle vidění sv. Brigity Švédské, které do češtiny přeložil Tomáš Štítný ze Štítného. Podobné scény najdeme například i v antifonáři Arnošta z Pardubic, v českém malířství kolem roku 1400 jsou dosti časté.¹⁷⁵

Kappa pluvíálu P13 je výjimečným dílem dovezeným z Prahy, druhá kappa a pektorální pásy na obou pluvíálech jsou dílem dílny, která byla zřejmě usazena v Brandenburgu nebo v blízkém okolí. Svědčí o tom, poněkud nejistá ruka malíře, který kreslil předlohu, dále stejné typy baldachýnovitých architektur, v nichž stojí mužské postavy s velkými hlavami, dlouhými obličejí a úzkými rameny. Ženské postavy jsou naproti tomu mnohem kvalitnější, jejich šat spadá v ostrých, vějířovitě rozložených záhybech na patky sloupů a po nich sklouzává hermelínový plášť, věrně napodobující vzhled této látky.¹⁷⁶

Rozštěpeným stehem jsou vyšity jen postavy a obrisy architektur, ostatní plochy jsou vyšity jednodušeji kladenými stehy. Barevné ladění výšivek se podobá kasuli z Brna (z doby kolem roku 1380) – hlavně v položení bílé a malinové vedle červené a světle modré, které doprovází zelená a hnědá, dále i lemování okrajů polí s figurami třemi lněnými šňůrami přišitými hedvábím a použití taftu na louky a střechy.¹⁷⁷

¹⁷²WETTER 2001, 66.

¹⁷³Tamtéž, 66.

¹⁷⁴Tamtéž, 71.

¹⁷⁵Tamtéž, 72.

¹⁷⁶Tamtéž, 74.

¹⁷⁷Tamtéž, 78.

Podle Wetterové se pektorální pásy a druhá kappa svým stylem podobají mariánskému retáblu oltáře brandenburského dómu, který zobrazuje Madonu stojící na podstavci pod baldachýnem, nad ní se nacházejí dva apoštolové a pod ní sochy svaté Barbory a Doroty. Na postranních křídlech vidíme Zvěstování a Klanění tří králů, Korunování Panny Marie a Obětování Ježíše v chrámu – malíř těchto scén byl ovlivněn dílem Mistra rajhradského oltáře. Proporce figur na malbách i tvar a uspořádání záhybů drapérií se podobají vyšitým mučednicím.¹⁷⁸

Bibliografie: Totožná s bibliografií kappy pluvíálu P13 (výšivka 4.7.1).

¹⁷⁸WETTER 2001, 76.

Závěr

Ve druhé polovině 14. století a na počátku 15. století bylo české vyšívačství na velmi vysoké úrovni, výšivky vytvořené ve vyšívačských dílnách objednávali velmoži, církevní hodnostáři i měšťané pro chrámy na celém území, kterému Lucemburkové vládli.

Cílem předkládané bakalářské práce bylo shromáždit dostupné údaje o nejvýznamnějších výšivkách z této doby dochovaných v českých zemích i v zahraničí. V práci jsou popsány kasulové kříže z chrámu svatého Petra a Pavla v Brně, Panny Marie Sněžné z Rokycan, benediktinského kláštera v Broumově a kříž z kasule, zvané rožmberská. Dalšími popsány výšivkami z českých zemí jsou čtyři parury z chrámu svatého Víta v Praze, pretexta z rukavice, zvané svatovojtěšská a tzv. antependium třeboňské. Z výšivek dochovaných v zahraničí je to antependium z kostela Panny Marie v Pirně, dorzální kříže z kostela svatého Petra a Pavla ve Zhořelci, z pařížského Louvre a Victoria & Albert Museum v Londýně, dále výšivky z konsekračního ornátu Jiřího z Lichtenštejna z Tridentu, ze dvou pluviálů z dómu v Brandenburgu a kasule a pluviálu z kostela Panny Marie v Gdaňsku.

Umělecko-historické analýzy těchto děl ukazují, že i výšivky bezprostředně odrážely umělecký vývoj dané doby a autoři malířských předloh se inspirovali nejlepšími soudobými díly především deskové a knižní malby. Předlohu antependia z Pirny pravděpodobně vytvořila stejná malířská dílna jako roudnickou predelu a nástěnnou malbu se Stromem života v klášteře augustiniánů, pretexta svatovojtěšské rukavice byla ovlivněna iluminacemi z Pasionálu abatyše Kunhuty, kasulový kříž z Brna je stylově příbuzný s freskou Ukřižování z kaple svaté Kateřiny na Karlštejně, postava Panny Marie pak stojí blízko soše Madony z chrámu svatého Jakuba v Jihlavě. Antependium z Třeboně bylo ovlivněno dílem Mistra Theodorika, Kristus pak jeví příbuznost s Kristem na diptychu z Karlsruhe a ze stejného okruhu vychází i kasulový kříž z Louvre podobající se rozvržením scény Klanění tří králů stejné scéně z fresky v kapli svatého Kříže na Karlštejně. Broumovská kasule vychází z děl z okruhu Mistra třeboňského oltáře, především Ukřižování ze svaté Barbory.

Pozoruhodné vlivy nacházejí historikové umění i u výšivek z Tridentu – za tvůrce jejich předlohy je považován český malíř Václav působící v jižních Tyrolích. Autorem předloh výšivek z Gdaňsku byl pražský mistr ovlivněný největším soudobým malířem – Mistrem třeboňského oltáře a také autorem Epitafu Jana z Jeřeně. U pluviálů z dómu

v Brandenburgu nachází Evelin Wetterová podobnost výšivek s tzv. Insbruckou rajskou zahradou, za jejíhož autora je považován Mistr knihy Jozue z Bible Konráda z Vechty, výšivky z místní dílny pak vycházejí z maleb mariánského retáblu z dómu, které vykazují vlivy Mistra rajhradského oltáře.

Tato zjištění ukazují, že liturgická roucha byla v té době považována za stejně významnou součást chrámové výzdoby jako malby a sochy. Všechna umělecká díla v chrámech včetně liturgických rouch měla sloužit ke chvále Boží (a také k potvrzení nároku na vládu – jako u konsekračního ornátu tridentského biskupa Jiřího z Lichtenštejna, nebo byla důkazem majetku a významu donátorů a také jejich přání darem chrámu projevit lítost a vykonat pokání za své hříchy). Výšivky podléhají zkáze mnohem rychleji než díla ze dřeva a kamene, proto se jich dochovalo jen velmi málo a většina z nich byla v průběhu staletí značně poškozena, dokazují však, že umělečtí řemeslníci v českých zemích vytvářeli v době vlády Lucemburků stejně hodnotná a působivá díla jako malíři a sochaři.

Seznam literatury

- BOCK 1859 — Franz BOCK: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters I. Bonn 1859
- CIBULKA 1930 — Josef CIBULKA: České antependium Figdorovy sbírky. In: Umění 3, 1930, 184-188
- ČECHURA/RYANTOVÁ 1993 — Jaroslav ČECHURA/Marie RYANTOVÁ: Hospodářství kláštera Břevnov na počátku 15. století. In: Ivan HLAVÁČEK/ Marie BLÁHOVÁ (eds.): Milénium břevnovského kláštera (993 – 1993). Sborník statí o jeho významu a postavení v českých dějinách, Praha 1993, 197-206
- DOSTÁL 1928 — Eugen DOSTÁL: Iluminované rukopisy svatojakubské knihovny v Brně. In: Časopis Matice moravské 62, 1928, 6-13
- DROBNÁ 1950 — Zorošlava DROBNÁ: Les trésors de la broderie religieuse en Tchécoslovaquie. Praha 1950
- EMLER 1889 — Josef EMLER (ed.): Zlomek inventáře břevnovského kláštera z let 1390 – 1394. In: Věstník královské společnosti nauk, 1889, 280 – 305
- HÁJEK 1948 — Martin HÁJEK: Kasule s Ukřižováním z pokladu brněnského dómu. In: Vědecká ročenka Uměleckoprůmyslového muzea, 1948, 15-27
- KOTRBA 1959 — Viktor KOTRBA: Přednáška prof. dr. Niccola Rasma o vztahu českého umění 2. poloviny 14. století k umění Jižních Tyrol a severní Itálie. In: Umění 7, 1959, 80-81
- KRÁSA 1971 — Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1971
- KUTAL 1952 — Albert KUTAL: Česká kasule ve Zhořelci. In: Časopis společnosti přátel starožitností 60, 1952, 163-172
- LEHNER 1891 — Ferdinand LEHNER: Katalog retrospektivní výstavy. Praha 1891
- LEMINGER 1926 — Emanuel LEMINGER: Umělecké řemeslo v Kutné Hoře. Praha 1926
- LIND 1871 — Karl LIND: Ein gesticktes Antependium aus dem Mittelalter. In: Mitteilungen d.k.k. Central-Comm. z. Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale 16, 1871, XXV – XXVII
- MANNOWSKY 1931 — Walter MANNOWSKY: Der Danziger Paramentenschatz. Kirchliche Gewänder und Stickereien aus der Danziger Marienkirche. Berlin 1931
- MAREŠ/SEDLÁČEK 1913 — František MAREŠ/Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu prachatickém. Praha 1913

- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Vojtěch BIRNBAUM: Dějepis výtvarného umění v Čechách I, Praha 1931, 240-379
- MATOUŠ 1931 — František MATOUŠ: Rožmberská kasule z konce 14. století. In: Výroční zprávy Městského muzea v Českých Budějovicích za léta 1926-1931, 1931, 33-40
- MATOUŠ 1958 — František MATOUŠ: Český kasulový kříž krásného slohu v Louvru. In: Umění 6, 1958, 195
- PEŠINA 1982 — Jaroslav PEŠINA: Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1982
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, 354-397
- PODLAHA 1900 — Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v království českém IX. Okres Rokycany. Praha 1900
- POCHE 1970 — Emanuel POCHE: Umělecké řemeslo. In: Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350-1420 (kat. výst.), Praha 1970, 320-50
- POCHE 1976 — Emanuel POCHE: Česká gotická výšivka v Louvru. In: Umění a řemesla 3, 1976, 36-47
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE: Textilkunst. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400 (kat. výst.), díl II, Köln 1978, 714-756
- POCHE 1984 — Emanuel POCHE: Umělecká řemesla gotické doby. In: Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 440 – 496
- RBM II — Josef EMLER (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae II. Praegae 1882
- Restaurierte Kunstwerke 1980 — Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik (kat. výst.). Berlin 1980
- ŠÁMAL 1938 — Jindřich ŠÁMAL: Výstava církevních výšivek v Čechách u příležitosti sjezdu svazu čl. katolických žen a dívek. Praha 1938
- ŠITTLER/PODLAHA 1895 — Eduard ŠITTLER/ Antonín PODLAHA: Vyšivaná roucha bohoslužebná na Národopisné výstavě Československé 1895. In: Method 21, 1895, 5-10
- ŠITTLER/PODLAHA 1903 — Eduard ŠITTLER/ Antonín PODLAHA: Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Praha 1903
- TOMEK 1972 — W. W. Tomek: Základy starého místopisu Pražského V. Praha 1872
- VERLET 1957 — Pierre VERLET: La broderie gothique de Bohême. In: La Revue des Arts VII, 3, 1957, 125
- WETTER 2001 — Evelin WETTER: Böhmische Bildstickerei um 1400. Berlin 2001

- WILCKENS 1964 — Leonie von WILCKENS: Ein Kaselkreuz in Rokycany. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 52, Nürnberg 1964, 33-51
- WILCKENS 1967 — Leonie von WILCKENS: Das geschickte Antependium von Třeboň. In: Sborník Národního muzea A-21, 1967, 259-265
- WILCKENS 1969 — Leonie von WILCKENS: Mittelalterliche Stickereien aus Polen. Zur Ausstellung in Stockholm 1967. In: Kunstchronik 21, 1969, 34 – 45
- WILCKENS 1973 — Leonie von WILCKENS: Ein gesticktes Brünner Kaselkreuz. In: Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně, 1973, 199-203
- WINTER 1906 — Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve XIV. až XV. století. Praha 1906
- ZEMINOVÁ 1965 — Milena ZEMINOVÁ: Dějiny uměleckého řemesla. Praha 1965
- ZEMINOVÁ 1974 — Milena ZEMINOVÁ: K původu tzv. třeboňského antependia. In: Časopis Národního muzea 143, 3-4, 1974, 118-148
- ZEMINOVÁ 1978 — Milena ZEMINOVÁ: České gotické výšivky a jejich objednavatelé. In: Umění a řemesla 2, 1978, 23-28
- ZEMINOVÁ 1980 — Milena ZEMINOVÁ: Malíři a vyšivači ve středověku. In: Umění a řemesla 4, 1980, 21-25, 69-70
- ZEMINOVÁ 1982 — Milena ZEMINOVÁ: K problematice textilního umění doby Karlovy. In: Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR. Materiály mezinárodní vědecké konference, 1982, 302-312
- ZEMINOVÁ 1999 — Milena ZEMINOVÁ: Textilie. In: Klement BENDA (ed.): Od Velké Moravy po dobu gotickou: Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích. Praha 1999, 153-176

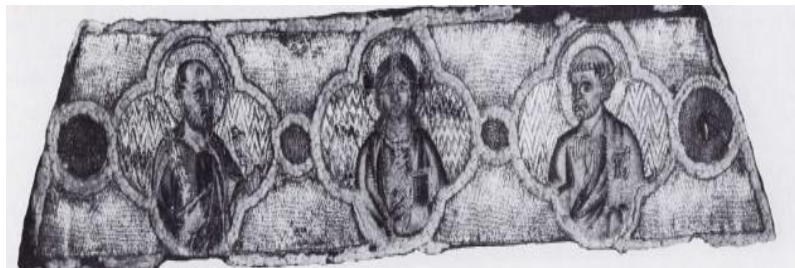
Seznam vyobrazení

1. **Pretexta z biskupské rukavice, zvané svatovojtěšská**, kolem roku 1350. Stará Boleslav, bazilika svatého Václava. Reprodukce z: POCHE 1984, 481, obr. 349.
2. **Čtyři parury z chrámu svatého Víta**, kolem poloviny 14. století. Praha, poklad dómu svatého Víta, inventární číslo K127. Reprodukce z: ZEMINOVÁ 1974, 130, obr. 13 a 14.
3. **Dorzální kříž kasule z biskupského chrámu svatého Petra a Pavla v Brně**, kolem roku 1380. Brno, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 22 622. Reprodukce z: ZEMINOVÁ 1999, 162.
4. **Dorzální kříž a pektorální pás kasule z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech**, kolem roku 1380. Rokycany, kostel Panny Marie Sněžné. Reprodukce z: POCHE 1984, 483, obr. 80.
5. **Dorzální kříž a pektorální pás kasule, zvané rožmberská**, kolem roku 1380. České Budějovice, Jihočeské muzeum, inventární číslo DC 83. Reprodukce z: ZEMINOVÁ 1978, 28, obr. 9.
6. **Antependium třeboňské**, mezi 1380-1390. Praha, Národní muzeum, oddělení historické archeologie, inventární číslo 60 756. Reprodukce z: POCHE 1984, 483, obr. 79.
7. **Dorzální kříž kasule z benediktinského kláštera v Broumově**, kolem roku 1390. Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 52 901. Reprodukce z: ZEMINOVÁ 1999, 164.
8. **Antependium z kostela Panny Marie v Pirně**, před rokem 1350. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Kunsthandwerk, inventární číslo 37 417. Reprodukce z: POCHE 1984, 481, obr. 348.
9. **Dorzální kříž kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně**, kolem roku 1375. Londýn, Victoria & Albert Museum, inventární číslo 1375-1864. Reprodukce z: WETTER 2001, 172, obr. 11.
10. **Pektorální pás kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně**, kolem roku 1375. Londýn, Victoria & Albert Museum, inventární číslo 1375-1864. Reprodukce z: WETTER 2001, 204, obr. 72.
11. **Dorzální kříž kasule z Louvre**, kolem roku 1380. Paříž, Musée du Louvre, inventární číslo OA 9943. Reprodukce z: POCHE 1976, 40, obr. 4.

12. **Dorzální kříž kasule z kostela svatého Petra a Pavla ve Zhořelci**, mezi 1380-1390. Zhořelec, Kulturhistorisches Museum, inventární číslo KH 252. Reprodukce z: KUTAL 1952, 164.
13. **Dorzální kříž kasule konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 10. Reprodukce z: WETTER 2001, 165, obr. 1.
14. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 11. Reprodukce z: WETTER 2001, 166, obr. 2.
15. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 12. Reprodukce z: WETTER 2001, 167, obr. 3.
16. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 13. Reprodukce z: WETTER 2001, 168, obr. 4.
17. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu** (ztracená), kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, původní inventární číslo 14. Reprodukce z: WETTER 2001, 175, obr. 15.
18. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 15. Reprodukce z: WETTER 2001, 169, obr. 5.
19. **Pektorální pás kasule M84**, kolem roku 1400. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inventární číslo M84. Reprodukce z: WETTER 2001, 194, obr. 48.
20. **Dorzální kříž kasule M84**, kolem roku 1400. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inventární číslo M84. Reprodukce z: WETTER 2001, 195, obr. 49.
21. **Kappa pluviálu M24 z kostela Panny Marie v Gdaňsku**, mezi 1410-1420. Lübeck, St. Annen Museum, inventární číslo M24. Reprodukce z: WETTER 2001, 200, obr. 60.
22. **Pektorální pásy pluviálu M24 z kostela Panny Marie v Gdaňsku – sv. Jan Křtitel a sv. Jan Evangelista**, mezi 1410-1420. Lübeck, St. Annen Museum, inventární číslo M24. Reprodukce z: WETTER 2001, 171, obr. 9 a 10.
23. **Kappa pluviálu P13 z dómu v Brandenburgu**, před 1414/15. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13. Reprodukce z: WETTER 2001, 180, obr. 23.

24. **Pektorální pásy pluviálu P13 z dómu v Brandenburgu – sv. Jakub a sv. Bartoloměj**, 1414/15. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13. Reprodukce z: WETTER 2001, 185, obr. 25. Reprodukce z: WETTER 2001, 185, obr. 32.
25. **Kappa pluviálu P14 z dómu v Brandenburgu**, 1415/17. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P14. Reprodukce z: WETTER 2001, 182, obr. 25.
26. **Pektorální pásy pluviálu P14 z dómu v Brandenburgu – sv. Cecílie a sv. Anežka**, 1415/17. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P14. Reprodukce z: WETTER 2001, 188, obr. 37.

Obrazová příloha



1. **Pretexta z biskupské rukavice, zvané svatovojtěšská**, kolem roku 1350. Stará Boleslav, bazilika svatého Václava.



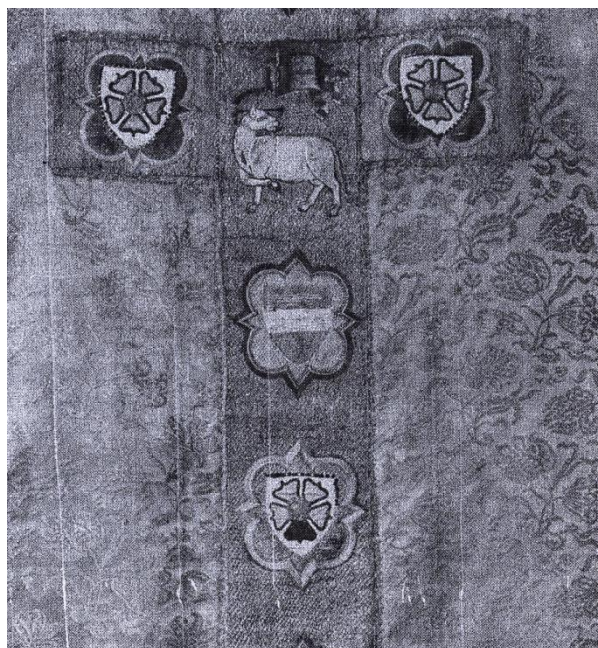
2. **Čtyři parury z chrámu svatého Víta**, kolem poloviny 14. století. Praha, poklad dómu svatého Víta, inventární číslo K127.



3. Dorzální kříž kasule z biskupského chrámu svatého Petra a Pavla v Brně, kolem roku 1380. Brno, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 22 622.



4. Dorzální kříž a pektorální pás kasule z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech, kolem roku 1380. Rokycany, kostel Panny Marie Sněžné.



5. Dorzální kříž a pektorální pás kasule, zvané rožmberská, kolem roku 1380.
České Budějovice, Jihočeské muzeum, inventární číslo DC 83.



6. Antependium třeboňské, mezi 1380-1390. Praha, Národní muzeum, oddělení historické archeologie, inventární číslo 60 756.



7. Dorzální kříž kasule z benediktinského kláštera v Broumově, kolem roku 1390. Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, inventární číslo 52 901.



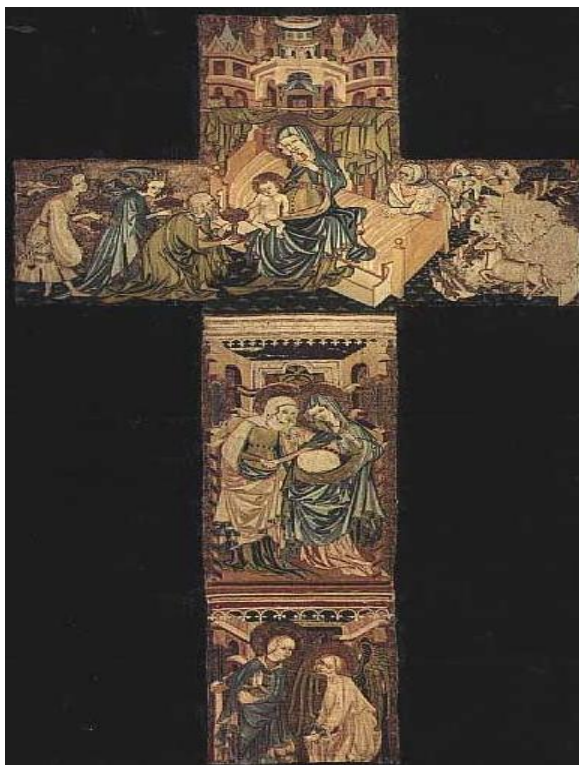
8. Antependium z kostela Panny Marie v Pirně, před rokem 1350. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Kunsthandwerk, inventární číslo 37 417.



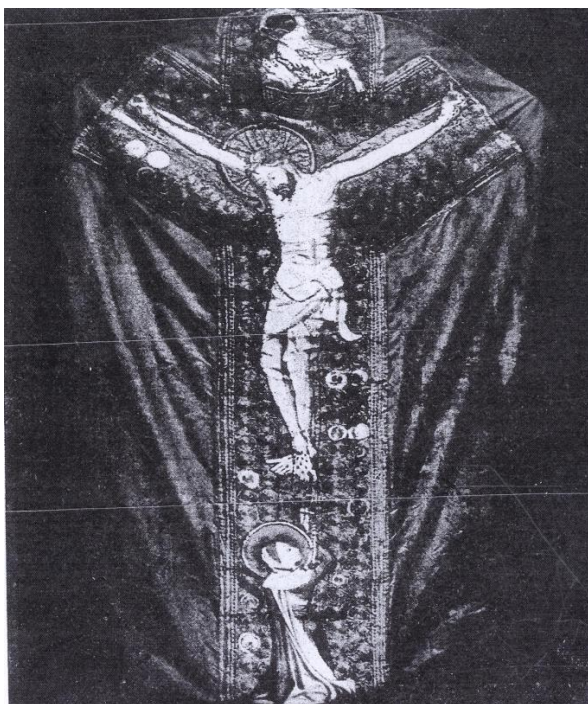
9. Dorzální kříž kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně, kolem roku 1375.
Londýn, Victoria & Albert Museum, inventární číslo 1375-1864.



10. Pektorální pás kasule z Victoria & Albert Museum v Londýně, kolem roku 1375.
Londýn, Victoria & Albert Museum, inventární číslo 1375-1864.



11. **Dorzální kříž kasule z Louvre**, kolem roku 1380. Paříž, Musée du Louvre, inventární číslo OA 9943.



12. **Dorzální kříž kasule z kostela svatého Petra a Pavla ve Zhořelci**, mezi 1380-1390. Zhořelec, Kulturhistorisches Museum, inventární číslo KH 252.



13. Dorzální kříž kasule konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 10.



14. Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 11.



15. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 12.



16. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 13.



17. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu** (ztracená), kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, původní inventární číslo 14.



18. **Pretexta z dalmatiky konsekračního ornátu biskupa Jiřího z Lichtenštejna z dómu v Tridentu**, kolem roku 1390. Trident, Museo Diocesano Tridentino, inventární číslo 15.



19. **Pektorální pás kasule M84**, kolem roku 1400. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inventární číslo M84.



20. **Dorzální kříž kasule M84**, kolem roku 1400. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inventární číslo M84.



21. **Kappa pluviálu M24 z kostela Panny Marie v Gdaňsku, mezi 1410-1420. Lübeck, St. Annen Museum, inventární číslo M24.**



22. **Pektorální pásy pluviálu M24 z kostela Panny Marie v Gdaňsku – sv. Jan Křtitel a sv. Jan Evangelista, mezi 1410-1420. Lübeck, St. Annen Museum, inventární číslo M24.**



23. **Kappa pluviálu P13 z dómu v Brandenburg, před 1414/15.** Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13.



24. **Pektorální pásy pluviálu P13 z dómu v Brandenburg – sv. Jakub a sv. Bartoloměj,** 1414/15. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P13.



25. **Kappa pluvialu P14 z dómu v Brandenburg**, 1415/17. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P14.



26. **Pektorální pásy pluvialu P14 z dómu v Brandenburg** – sv. Cecílie a sv. Anežka, 1415/17. Brandenburg, Dommuseum, inventární číslo P14.