

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Daniela Velgáňová

**Základní typy výzdobných technik  
středověkých iluminací**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, PhD.

Praha 2019



## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Daniela Velgáňová

## **Bibliografická citace**

Základní typy výzdobných technik středověkých iluminací: Bakalářská práce / Daniela Velgáňová; vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, PhD. – Praha, 2019. – 136 s.

## **Anotace**

Cílem bakalářské práce je shrnutí a porovnání základních písemných pramenů a literatury k technologickým postupům výzdoby středověkých knih. Kromě pérové, lavírované kresby, tempery a kvašové malby je též věnována pozornost různým způsobům zlacení a využití zlatých doplňků (od přidávání zlatého prachu do některých barev, přes puncování zlacených detailů, až po malbu na vyzlacený podklad). U jednotlivých technik a postupů je naznačen jejich vývoj v rámci knižní malby ilustrativně dokumentovaný i konkrétními příklady děl. Součástí práce je rovněž syntéza a přehled rukopisné tvorby v Čechách.

## **Klíčová slova**

knižní malba, středověk, technologický postup, výzdoba, zlacení

## **Abstract**

The object of this bachelor thesis is a summary and comparison of fundamental written sources and literature to the technological process of decorations in medieval books. Besides pen drawings, levitated, tempera and gouache drawings thesis focus on different kinds of gilding and using gold accessories (for example from adding golden dust to some kinds of colours through punching hallmarks on golden details, to drawing on gilded background). By each kind of method and process, there is an indication of their progress and evolution in case of book painting is illustratively documented by concrete examples of some part of manuscripts. The thesis also includes an overview and synthesis of manuscript production in the Bohemia.

## **Keywords**

book painting, middle age, technological process, decorations, gilding

**Počet znaků** (včetně mezer): 199 274



## **Poděkování**

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Viktorovi Kubíkovi, PhD. za jeho podporu, odborné a trpělivé vedení. Jeho cenné rady, postřehy a konzultace umožnily, aby tato práce vznikla.

V neposlední řadě děkuji za podporu své rodině a přátelům, kteří mě podporovali již od samého počátku studia.

Moje největší poděkování patří Ing. Petrovi Zemanovi za jeho trpělivost, lásku a podporu.

# Obsah

1	Úvod.....	1
2	Orientační poznámky k vývoji formy knihy .....	2
2.1	Hliněné tabulky .....	2
2.2	Dřevěné destičky vyplněné voskem – caudex.....	3
2.3	Svitek.....	3
2.4	Papyrusový svitek.....	4
2.5	Pergamenový svitek .....	5
2.6	Kodex .....	6
2.7	Knihy .....	7
3	Základní obrysy vývoje výrobně organizačních okolností vzniku knih ve středověku .....	10
3.1	Organizace výroby knih ve středověku .....	10
3.2	Základní pojmy druhů výzdoby.....	13
3.3	Orientační přehled vývoje knižní produkce .....	24
3.3.1	První etapa vývoje .....	25
3.3.2	Druhá etapa vývoje.....	32
4	Technologie výroby knihy ve středověku .....	39
4.1	Přehled pramenů a literatury k technologickým postupům.....	39
4.2	Příprava podkladů od pergamenu po papír.....	43
4.2.1	Pergamen .....	43
4.2.2	Papír.....	46
4.3	Barevné pigmenty.....	47
4.3.1	Bílý pigment .....	50
4.3.2	Černý pigment .....	52
4.3.3	Červený pigment .....	54
4.3.4	Hnědý pigment .....	58
4.3.5	Modrý pigment .....	59
4.3.6	Zelený pigment.....	63
4.3.7	Žlutý pigment .....	66
4.4	Techniky malby .....	70
4.4.1	Pérová kresba .....	70
4.4.2	Lavírovaná kresba a malba .....	72

4.4.3	Tempera .....	73
4.4.4	Kvaš .....	74
4.5	Zlacení.....	76
4.5.1	Typy zlacení při použití plátkového zlata .....	78
4.5.2	Puncování.....	81
4.5.3	Další způsoby využití zlata .....	82
5	Orientační shrnutí vývoje knižní vazby ve středověku.....	85
5.1	Sáčková vazba.....	86
5.2	Předrománská a románská knižní vazba .....	86
5.3	Gotická knižní vazba.....	87
6	Shrnutí výsledků rozboru.....	90
	Seznam literatury a pramenů .....	92
	Obrazová příloha.....	100
	Seznam obrazové přílohy.....	131



# 1 Úvod

Kniha byla v minulosti základním prostředkem šíření kultury a vzdělanosti a v konečném důsledku i významným faktorem pro rozvoj civilizace. Před tím, než se kniha vyvinula do dnešní podoby, měla svůj předstupeň ve formě rukopisů. Jejich umělecko-historická hodnota spočívá nejen ve způsobu jejich výroby, ale i ve vývoji výzdobných prvků. Právě iluminace středověkých rukopisů, které byly realizované rozličnými technikami a technologickými postupy, resp. jejich shrnutí a vývoj, jsou předmětem této bakalářské práce.

V první části práce sleduji historický vývoj knihy a okolnosti vzniku středověkých rukopisů se základními poznámkami o prostředí, kde byly vytvářeny (kap. 2 – 3). Navazuji pak popisem okolností vzniku knižní produkce, které doplňuji orientačním přehledem – generačním vývojem jednotlivých tvůrců v zemích Koruny české do období husitských válek (kap. 3.3).

Druhá polovina práce je věnovaná vývoji technik (kap. 4). Tyto poznatky jsou uvedeny do souvislosti s komparativním studiem základních písemných pramenů; počínaje Heracliem a Theophilem Presbyterem, přes středověkou literaturou zastoupenou Cenninem Cenninim až po novodobé publikace (kap. 4.1). Následuje přehled podkladových materiálů používaných pro tvorbu rukopisů (kap. 4.2). Na souhrnný popis využívaných pigmentů, včetně charakteristiky vybraných druhů pigmentů (kap. 4.3) plynule navazuje vývoj technik malby (kap. 4.4). Ke zmíněným pigmentům rovněž uvádím vybrané příklady jejich použití v konkrétních rukopisech. Aplikaci pigmentů dále rozvádím v jednotlivých výzdobných technikách, mezi které patří pérová a lavírovaná kresba, technika kvaše a využití tempery (kap. 4.4). Tuto část práce zakončuje rozdělení technik zlacení a vysvětlení jejich specifických technologických postupů (kap. 4.5). Přehled jednotlivých typů technik a jejich postupů je doprovázen příklady a obrazovým materiálem v příloze. Závěr práce shrnuje literaturu a vývoj knižní vazby ve středověku (kap. 5).

Přehled základních pramenů a literatury k tématu je uveden v kapitole 4.1.

## 2 Orientační poznámky k vývoji formy knihy

Sledování vývoje knižní formy studují pomocné vědy historické jako jsou kodikologie a paleografie.

*Kodikologie* je pomocná věda historická, jejíž název je odvozen z latinských termínů *codex* nebo také *caudex*. Tyto termíny označují rukopisné knihy, ale *caudex* původně označoval spojené dřevěné destičky z vnitřní strany potažené voskem, které ve starověku sloužily pro psaní krátkodobých záznamů.<sup>1</sup> Kodikologie je zjednodušeně věda o rukopisech.<sup>2</sup> Předmětem studia kodikologie jsou rukopisy neúřední povahy. Kodikologové studují vlastnosti, funkce, důvod a proces vzniku rukopisů.<sup>3</sup>

*Paleografie* je pomocná věda historická, jejíž název je odvozen z řeckých slov *palaios*=starý a *grafein*=psát.<sup>4</sup> Předmětem studia paleografie je geneze písma, využívání epigrafických pramenů a jejich následné chronologické a místní zařazení do kulturněhistorického kontextu.<sup>5</sup> Kromě toho paleografie zkoumá zápisy a čtení těch druhů písma, které se dnes již nepoužívají.<sup>6</sup>

### 2.1 Hliněné tabulky

Pravděpodobně nejstarší formou, která složila pro uchování napsaného textu byly hliněné tabulky. Používaly se zejména v oblastech Asýrie, Babylonu a Egypta.<sup>7</sup> Pro výrobu byla používána plavená hlína.<sup>8</sup> Do vytvarované hliněné plochy se vyrýval text ostrým předmětem.<sup>9</sup> Destičky byly následně sušeny na slunci, nebo byly vypalovány v peci.<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 279.

<sup>2</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 280.

<sup>3</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 279.

<sup>4</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 25.

<sup>5</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 26.

<sup>6</sup> HLEDÍKOVÁ /KAŠPAR /EBELOVÁ 2014, 5.

<sup>7</sup> TOBOLKA 1949, 20.

<sup>8</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>9</sup> PÄCHT 1994, 14.

<sup>10</sup> TOBOLKA 1949, 20.

S hliněnými tabulkami nebylo možné snadno manipulovat a stejně náročné bylo jejich uchování.<sup>11</sup>

## 2.2 Dřevěné destičky vyplněné voskem – caudex

Hliněné tabulky byly později nahrazeny dřevěnými destičkami, které byly z jedné strany natřené voskem [1].<sup>12</sup> Pro psaní na voskovou plochu byla používána kovová písátka. Voskové destičky oproti hliněným tabulkám umožňovaly vícenásobné použití.<sup>13</sup> V civilizaci starověkého Řecka a Římské říše se destičky vyráběly ze dřeva anebo ze slonové kosti.<sup>14</sup> V případě potřeby byly destičky spojeny do jednoho celku kovovými kroužky nebo nití [2].<sup>15</sup> Takto spojený svazek byl označován jako *caudex* neboli *codex* a řecky *teuchos*, což doslova znamenalo kmen stromu.<sup>16</sup> Termín kodex se později používal také pro spojené pergamenové listy.<sup>17</sup> Destičky primárně sloužily pro studijní účely, anebo pro zaznamenání písemností neliterárního charakteru, jak bylo zmíněno výše.<sup>18</sup>

## 2.3 Svitek

Svitek je pravděpodobně nejstarší formou rukopisné a iluminované knihy.<sup>19</sup> Použití svitku je v Egyptě známo již od 3. tisíciletí před Kristem.<sup>20</sup>

Jeho využití se postupně rozšířilo do Řecka, ale také na území Římské říše.<sup>21</sup> Svitek byl nejpoužívanější formou knihy zejména ve starověku.<sup>22</sup> V pozdní antice a počátcích středověku byl svitek nahrazen kodexem.<sup>23</sup>

---

<sup>11</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>12</sup> PÄCHT 1994, 14.

<sup>13</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>14</sup> TOBOLKA 1949, 21.

<sup>15</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>16</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>17</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>18</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>19</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 201.

<sup>20</sup> TOBOLKA 1949, 20.

<sup>21</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>22</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>23</sup> K nahrazování svitku kodexem viz WEITZMANN 1970, 69–77, nebo PÄCHT 1994, 14–18.

V řečtině se svitek označoval jako *tomus*.<sup>24</sup> Římané pro označení svitku používali latinské slovo *volumen*, které vzniklo odvozením od slova *convolvere*; tzn. svinovat.<sup>25</sup> Pro výrobu svitku byl používán papyrus anebo později pergamen.<sup>26</sup> Jak papyrus, tak i pergamen byly pro výrobu svitků používány současně, ale pergamen intenzivněji až do konce 1. století našeho letopočtu.<sup>27</sup>

Svitek byl první knižní formou, která umožňovala doplnění ilustrací do zrcadla textu.<sup>28</sup> Ve svitcích byly vytvořeny první ikonografické vzory, které se později rozvinuly v jiných knižních formách.<sup>29</sup>

## 2.4 Papyrusový svitek

Papyrusové svitky byly vyráběny z říční rostliny nazývané *šáchor papyrordný* neboli *Cyperus papyrus*.<sup>30</sup> Latinský termín *papyros* a řecký výraz *byblos* se používaly již od 4. století před Kristem.<sup>31</sup> Rozřezaná vlákna rostliny byla zpracovávána, skládána a lepena, čímž utvořily list.<sup>32</sup> Následně byly jednotlivé listy lepeny k sobě. Cílem bylo vytvořit pruh nejčastěji o délce 6 až 7 metrů.<sup>33</sup> Papyrusové svitky se vyráběly zejména v Egyptě, ale také na Sicílii. Výroba papyrusových svitků byla od 6. století na ústupu, 10. století pak zanikla téměř úplně.<sup>34</sup>

Pruhy papýru se obvykle navíjely na jednu nebo dvě tyčky, latinsky zvané *umbiculus*.<sup>35</sup> Ty umožňovaly snadnější manipulaci při čtení a zároveň usnadňovaly jejich uchování [3].<sup>36</sup> Text byl psaný vždy jen na jedné straně svitku, a to na vnitřní.<sup>37</sup> Aby bylo

---

<sup>24</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>25</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>26</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 201.

<sup>27</sup> WEITZMANN 1959, nepag.

<sup>28</sup> WEITZMANN 1970, 40.

<sup>29</sup> WEITZMANN 1970, 42.

<sup>30</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>31</sup> TOBOLKA 1949, 20.

<sup>32</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>33</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>34</sup> TOBOLKA 1949, 21.

<sup>35</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 201.

<sup>36</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 201.

<sup>37</sup> TOBOLKA 1949, 21.



možné poznat obsah svitku bez jeho rozvinutí, upevňoval se na vnější straně proužek z papyru se jménem autora a názvem spisu.<sup>38</sup>

Papyrusových svitků se zachoval jen velmi malý počet.<sup>39</sup> Zanikly z několika důvodů; jednak byly častokrát napadané a ničené knižním červem. Zadruhé svitky byly křehké, a proto se používáním velmi rychle zničily. A zatřetí svitky také nebyly odolné vůči působení vlhkosti, a proto se rozkládaly.<sup>40</sup> Papyrus, ze kterého byly svitky vyrobeny byl velmi nestálým materiálem.<sup>41</sup>

Jedním z dalších důvodů zániku mnohých papyrusových svitků bylo jejich druhotné využití. Ve starověku byly svitky spalovány a získaný popel se používal jako přísada do inkoustů, anebo pro lékařské účely.<sup>42</sup>

Nejstarším zachovaným papyrusovým svitkem je *Prisseûv papyrus*,<sup>43</sup> který byl vytvořený v 21. století před Kristem. Svitek obsahuje opis Kagemniových a Ptahhotepových nauk [4].<sup>44</sup>

Na našem území se kniha ve formě svitku nevyskytovala. Knihy se k nám dostávaly až prostřednictvím křesťanských misí ve formě kodexu.<sup>45</sup>

## 2.5 Pergamenový svitek

Pro výrobu svitků byl využíván i pergamen.<sup>46</sup> Přestože zpracování živočišné kůže pro výrobu pergamenu bylo známo již ve starověku v oblasti Malé Asie a Persie, jako podkladový materiál pro psaní byl v Evropě rozšířen patrně až ve 4. století.<sup>47</sup>

Na našem území nejsou zachované žádné důkazy o výrobě a využití pergamenových svitků.

---

<sup>38</sup> TOBOLKA 1949, 16.

<sup>39</sup> WEITZMANN 1977, nepag.

<sup>40</sup> TOBOLKA 1949, 21.

<sup>41</sup> WEITZMANN 1977, nepag.

<sup>42</sup> TOBOLKA 1949, 21.

<sup>43</sup> *Prisseûv papyrus* (Paris, Bibliothèque nationale de France, E 3019) 21. století před Kristem z egyptských dílen, viz MEYER 2005.

<sup>44</sup> TOBOLKA 1949, 16.

<sup>45</sup> TOBOLKA 1949, 16.

<sup>46</sup> TOBOLKA 1949, 15.

<sup>47</sup> TOBOLKA 1949, 21sq.

## 2.6 Kodex

Termín *kodex* je latinského původu a sloužil pro označení svazku z dřevěných destiček vyplněných voskem, které byly určeny pro psaní krátkodobých záznamů, jak bylo zmíněno výše.<sup>48</sup> Dnes slovo *kodex* označuje soubor textů nebo rukopis. Ten je složený do jednoho celku, který je svázan a případně vložen do pevných desek.<sup>49</sup>

První zpráva o kodexové formě knihy pochází z 1. století našeho letopočtu. V tomto období však ještě stále jako knižní forma převládal svitek.<sup>50</sup>

Pro vytvoření kodexu byly v minulosti používány rozličné podkladové materiály pro psaní, například papyrus, pergamen nebo později také papír.<sup>51</sup> Použití typu materiálu záviselo na lokálních zdrojích, které měli tvůrci k dispozici.<sup>52</sup> Papyrus byl používán ve velmi omezené míře, a to jen na počátku středověku.<sup>53</sup> Za nejvhodnější typ materiálu pro kodexovou knižní formu byl považován zejména pergamen, který byl od 14. století postupně nahrazován papírem.<sup>54</sup>

Nejstarší kodex, pro jehož výrobu byl použitý papyrus se zachoval z 2. století, a naopak nejstarší kodex, který byl vyroben již z pergamenu, pochází ze 4. století.<sup>55</sup>

Ve 4. století<sup>56</sup> byla forma svitku postupně nahrazována kodexem.<sup>57</sup> Kodex se stal hlavní knižní formou v období celého středověku a jeho použití je možné kontinuálně sledovat od 6. až do 16. století.<sup>58</sup> Na našem území byly kodexy vyráběny z pergamenu. Dostal se k nám prostřednictvím rozšiřující se křesťanské kultury. Jeho použití je doložitelné od 9. století.<sup>59</sup>

---

<sup>48</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 104.

<sup>49</sup> KUBIČKA / ZELINGER 2004, 117.

<sup>50</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>51</sup> BOHATCOVÁ 1990, 18.

<sup>52</sup> WEITZMANN 1977, nepag.

<sup>53</sup> HLAVÁČEK / KAŠPAR / NOVÝ 2002, 285.

<sup>54</sup> HLAVÁČEK / KAŠPAR / NOVÝ 2002, 279.

<sup>55</sup> BOHATCOVÁ 1990, 18.

<sup>56</sup> K nahrazení svitku kodexem ve 4. století viz WEITZMANN 1977, nepag. nebo PÄCHT 1994, 15sq.

<sup>57</sup> WEITZMANN 1977, nepag.

<sup>58</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>59</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17sq.

Kodex byl na rozdíl od svitku praktičtější pro běžné používání.<sup>60</sup>

Již od počátku byl obohacován ilustracemi a zdoben. Díky rovným plochám pergamenových stran, které nebylo již nutné svíjet, bylo možné nanášet větší vrstvu barvy a vytvářet rozměrnější iluminace.<sup>61</sup>

Pro lepší orientaci v jednotlivých částech kodexu, byl list označován jako folio a strana jako pagina. Méně často byly části textu na stránce označovány také jako kolumna, protože jde o pojem pro sloupec textu.<sup>62</sup> Tento typ označení listů a stran je v rukopisech aktuální dodnes a umožňuje přesnou lokalizaci textu nebo iluminace.<sup>63</sup> Přední strana listu, tedy líc, je označován jako *recto* (= *r.*) a zadní strana, rub listu, jako *verso* (= *v.*), anebo starším značením *a* a *b*.<sup>64</sup> Řadové číslování stran (paginace) bylo používáno až od 14. století.<sup>65</sup> Kodex je možné považovat za předstupeň další knižní formy, kterou je **kniha** tak, jak ji známe dnes.<sup>66</sup> V modifikované knižní podobě přetrval až do současnosti.<sup>67</sup>

## 2.7 Kniha

Z etymologického hlediska je slovo *kniha* přejaté pravděpodobně z oblasti Blízkého východu. Přesný proces vývoje a přejímání z jiných jazyků zůstává nejasný. Pravděpodobným východiskem je asyrsky výraz *kunukku* - ‘pečeť’.<sup>68</sup> Ten se do dnešní podoby dostal jazykovým převzetím přes arménštinu a turečtinu odkud patrně pronikl do slovanských dialektů. Jako druhá možnost je uváděn čínský původ, a to od výrazu *king*, který se měl do střední Evropy dostat přes turecké a protobulharské kmeny.<sup>69</sup> Podobný etymologický význam a vývoj slova *kniha*, uvádí ve své publikaci také Z. Tobolka.<sup>70</sup>

---

<sup>60</sup> TOBOLKA 1949, 17.

<sup>61</sup> WEITZMANN 1977, nepag.

<sup>62</sup> TOBOLKA 1949, 19.

<sup>63</sup> TOBOLKA 1949, 20.

<sup>64</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 293.

<sup>65</sup> TOBOLKA 1949, 19.

<sup>66</sup> BOHATCOVÁ 1990, 17.

<sup>67</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 280.

<sup>68</sup> TOBOLKA 1949, 11.

<sup>69</sup> REJZEK 2001, 281.

<sup>70</sup> TOBOLKA 1949, 11. V porovnání s etymologickým slovníkem, vývoj slova *kniha* uvádí zjednodušeně, ale podstata zůstává stejná.

Názvy pro knihy se v rozličných jazycích odvozují od látky, která byla pro psaní používána.<sup>71</sup> Latinský výraz *liber* a řecké slovo *biblos* jsou termíny označující lýko, které bylo prapůvodní základní složkou podkladového materiálu pro psaní.<sup>72</sup> Obecně lze konstatovat, že kniha je souborem zaznamenaných myšlenek na podkladovém materiálu, které tvoří jeden celek po stránce obsahové i vnější.<sup>73</sup>

V literatuře je termín kniha a kodex často zaměňován. Pravděpodobně kvůli blízkému významu slov.

Knihou byl později nazýván kodex, který nevznikl ručním psaním, nýbrž tiskem. Vynález mechanického rozmnožování textu tiskem z výšky je spojováno s Johanem Gutenbergem z přelomu let 1447/1448.<sup>74</sup>

Nejčastěji používaným podkladovým materiálem pro tisk knih byl papír, který se stal levnějším materiálem než dříve využívaný pergamen, který byl pro tisk používán jen ojedinele.<sup>75</sup> Způsob tisku a kvalita použitého papíru byly určovány funkcí knihy nebo objednavatelem knihy.<sup>76</sup>

Původní funkce kodexů a knih je rekonstruována na základě komplexního rozboru. Mezi zvažované faktory patří: obsah, způsob písma a jeho typ, vazba, rozměry a typ i kvalita výzdoby. Funkce je dále dělena na primární a sekundární. Primární funkci knižní formy určoval objednavatel. Sekundární funkci kodex nebo kniha získávala změnou majitele nebo v důsledku širšího souboru historických okolností.<sup>77</sup> Se změnou majitele souviselo, že se kniha nebo kodex dostávaly do jiného prostředí, než byly původně určeny.<sup>78</sup>

Dle účelu se kodexy a knihy dělí na: liturgické, studijní, reprezentační, cestovní – příruční a zábavné – neveřejné.<sup>79</sup>

---

<sup>71</sup> OTTO 1902, 436.

<sup>72</sup> TOBOLKA 1949, 11.

<sup>73</sup> TOBOLKA 1949, 11.

<sup>74</sup> BOHATCOVÁ 1990, 118sqq.

<sup>75</sup> TOBOLKA 1949, 26.

<sup>76</sup> TOBOLKA 1949, 28.

<sup>77</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 297.

<sup>78</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 300.

<sup>79</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 298.

Proces nahrazování pergamenu papírem byl postupný. Proto je možné nalézt příklady knih, ve kterých tvůrci použili kombinaci pergamenu a papíru.<sup>80</sup>

Po rozšíření knihtisku na naše území ve druhé třetině 15. století se vývoj produkce rukopisů začal chýlit ke svému konci. Zprvu byl však knihtisk využíván spíše pro knihy užitkové kvality.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> TOBOLKA 1949, 28.

<sup>81</sup> KRÁSA 1985, 394.

## 3 Základní obrysy vývoje výrobně organizačních okolností vzniku knih ve středověku

### 3.1 Organizace výroby knih ve středověku

Místem produkce kodexů a knih byly písařské a iluminátorské dílny. V raném středověku šlo o řádová skriptoria, následně skriptoria při kapitulách a v průběhu vrcholného středověku stále větší měrou produkci knih zajišťovaly i laické dílny.<sup>82</sup> Středověká skriptoria tvořili zejména muži nebo členové mužských klášterních společenstev.<sup>83</sup> Na vytvoření jednoho rukopisu obvykle pracovali všichni členové jedné písařské dílny. V období vrcholného středověku se málokdy stávalo, aby jeden rukopis vytvořil pouze jeden tvůrce.<sup>84</sup>

Dříve než tvůrci přistoupili k samotnému psaní a výzdobě rukopisů, bylo nutné, aby proběhla nezbytná technická příprava materiálů, které měly být použity.<sup>85</sup> Materiály potřebné pro výrobu rukopisů si tvůrci obstarávali sami. Případně se o dodávky materiálů starala osoba zodpovědná za chod dílny.<sup>86</sup>

Proces přípravy podkladového materiálu, kterým byl nejčastěji pergamen a papír, popisují v podkapitole 4.2. Postupy přípravy psacích látek, jakými byl inkoust a barevné pigmenty uvádím v následující podkapitole 4.3 s názvem Barevné pigmenty.

Úkolem **Písaře** bylo přepisování textu dle předlohy.<sup>87</sup> Písařská specializace zahrnovala zejména přípravu podkladového materiálu linkováním, rozvržení zrcadla textu a vytvoření textové části rukopisu.<sup>88</sup> Zodpovědnost za dekorování textu a doplnění

---

<sup>82</sup> K vývoji iluminátorských dílen ve středověku viz PÄCHT 1994, 9–31. Novější literatura viz KUBÍK 2015, 184–193.

<sup>83</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 288.

<sup>84</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 289.

<sup>85</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 286.

<sup>86</sup> BOHATCOVÁ 1990, 25.

<sup>87</sup> BRODSKÝ 2012, 14.

<sup>88</sup> TOBOLKA 1949, 18.

iluminací bylo úkolem rubrikátora nebo iluminátora.<sup>89</sup> Avšak i písař zvýrazňoval anebo dekorativně zdobil jednotlivé části textu.<sup>90</sup>

V starověkém Egyptě písařství vykonávali vysocí hodnostáři.<sup>91</sup> Naopak v období Řecké civilizace a Římské říše byla práce písaře považovaná za ne příliš důstojné zaměstnání.<sup>92</sup> Latinské označení je *antiquarii* či *librarii* a řecké označení pro písaře je *bibliografoi* nebo *kalligrafoi*.<sup>93</sup> V období raného středověku byli písaři zejména mniši v klášterních skriptoriích nebo členové kapitul.<sup>94</sup> Významná skriptoria vznikala v kláštřech benediktinů, cisterciáků, kartuziánů, později také dominikánů či františkánů.<sup>95</sup> Dílny písařů byly také zakládány na panovnických dvorech, anebo byly součástí cechů.<sup>96</sup>

Psanou knihu, tedy rukopis, tvůrci vytvářeli opisováním jiného knižního vzoru, který sloužil jako předloha.<sup>97</sup> Pro zefektivnění a zrychlení písařské činnosti se přešlo k diktování jednoho spisu vícero písařům současně.<sup>98</sup> Aby byla zachována jednota opisu a původního díla, byly nově napsané texty kontrolovány mistrem (osobou zodpovědnou za chod dílny),<sup>99</sup> a to již v průběhu psaní, aby bylo možné předejít chybám a omylům.<sup>100</sup>

**Rubrikátor** neboli **rubeator** byl odpovědný za označování počátků kapitol, stránek, odstavců a vět červenou barvou.<sup>101</sup> Částečně se jeho práce mohou překrývat s činností písaře (zejména u ozn. nadpisů a zdobení písařských iniciál).<sup>102</sup> Práce rubrikátora přetrvala až do období knihtisku, kdy na vynechaná místa rubrikátor barevně dopisoval

---

<sup>89</sup> TOBOLKA 1949, 43. Podrobněji ke specifickému podílu práce iluminátorů, kaligrafů., rubrikátorů, miniátorů viz KUBÍK 2016, 172–255.

<sup>90</sup> TOBOLKA 1949, 43. Ve vrcholném středověku to byly zejména: lombardy, kadely, nadpisy a reklamanty. Podrobněji k tématu kaligrafických iniciál viz. KUBÍK 2015, 102–174.

<sup>91</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>92</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>93</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>94</sup> BOHATCOVÁ 1990, 28.

<sup>95</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>96</sup> DE HAMEL 2012, 42.

<sup>97</sup> TOBOLKA 1949, 18.

<sup>98</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 289.

<sup>99</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>100</sup> BOHATCOVÁ 1990, 25.

<sup>101</sup> TOBOLKA 1949, 44.

<sup>102</sup> Dle sdělení školitele.

iniciály.<sup>103</sup> Kromě červené barvy rubrikátoři používali také barvu modrou. Jen zřídka pak používali i jiné barvy.<sup>104</sup>

S postupem specializace v rámci vrcholného středověku vznikla i profese **florátora**. Ten vytvářel kaligrafickou výzdobu některých typů iniciál zdobených lineární ornamentikou – tzv. fleuronée či fioraturu v italských rukopisech.<sup>105</sup> Výzdoba tohoto druhu od 13. století expandovala i do bordur, interkolumnií a zahrnovala též např. nadpisy – tedy i ty prvky, které původně zdobili písaři či rubrikátoři.<sup>106</sup>

**Iluminátor** byl zodpovědný za dekorování textových částí, které předtím připravil písař.<sup>107</sup> Zpravidla jakmile byla dokončena textová část, rukopis byl předán iluminátorovi, který rukopis vyzdobil.<sup>108</sup> Iluminátor do předem vynechaných míst doplnil obrazy, malované iniciály (figurální či ornamentální) a případným dalším dozdobením zvýraznil vybrané úseky textu.<sup>109</sup> Malířství a iluminátorství však patrně nebylo zpočátku tak dobře ohodnoceno, jako práce písaře. Práce iluminátora byla pokládána za nižší povolání, resp. řemeslo.<sup>110</sup> V době vrcholného středověku se však náklady na písařskou a iluminátorskou práci vyrovnaly.<sup>111</sup> Písař vynechané místo pro iluminaci občas označil reprezentantou čili písmenem nebo krátkým popisem, který vysvětloval, jak postupovat dále.<sup>112</sup> Iluminátor při výzdobě rukopisů obvykle čerpal z dílenských vzorníků a předloh.<sup>113</sup> Kompoziční a ikonografická schémata společně s figurálními typy iluminátor opakovaně aplikoval a varioval dle předloh, které mu byly k dispozici.<sup>114</sup> Tyto

---

<sup>103</sup> BOLDAN 2018, 27.

<sup>104</sup> TOBOLKA 1949, 44.

<sup>105</sup> Dle sdělení školitele. Podrobněji k tématice kaligrafických iniciál viz KUBÍK 2015, 102–174; k tématice lineární ornamentiky viz KUBÍK 2016, 172–255.

<sup>106</sup> Dle sdělení školitele. Podrobněji k tématice kaligrafických iniciál viz KUBÍK 2015, 102–174; k tématice lineární ornamentiky viz KUBÍK 2016, 172–255 (se shrnutím literatury).

<sup>107</sup> TOBOLKA 1949, 44.

<sup>108</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 289.

<sup>109</sup> BOHATCOVÁ 1990, 28.

<sup>110</sup> BRODSKÝ 2012, 14.

<sup>111</sup> KUBÍK 2018, 28sq.

<sup>112</sup> BRODSKÝ 2012, 13.

<sup>113</sup> BOHATCOVÁ 1990, 30. K iluminátorským exemplům viz SCHELLER 1995.

<sup>114</sup> BRODSKÝ 2012, 13.



předlohy a vzorníky tvůrci jednotlivých dílen mezi sebou sdíleli a přebírali je.<sup>115</sup> Autorství jednotlivých kompozic a schémat nebylo určováno ani zaznamenáváno.<sup>116</sup>

### **Základní technologický postup**

Prvním krokem pro vytváření knižní malby bylo nanesení základních linií tzv. podkresby.<sup>117</sup> Následně bylo možné přistoupit k nanášení zlata a zlacení vybraných ploch.<sup>118</sup> Postupy používané při jednotlivých typech zlacení a popis práce se zlatem a jeho následné dekorování uvádím v kapitole 4.5. Iluminace rukopisů postupovala s využitím některé z malířských technik.<sup>119</sup> Jejich popis uvádím v kapitole 4.4.

## **3.2 Základní pojmy druhů výzdoby**

Dle hierarchie textových jednotek byly používány různé typy výzdoby. Zdobeny byly převážně úvodní části kodexů (incipity), nadpisy a iniciály. Samostatné ilustrace byly zakomponovány do textových polí (vinět), anebo situovány na konec úseků textu (explicity).<sup>120</sup> Ornamentální výzdoba byla obvykle umístěná po okrajích zrcadla textu, v bordurách, které od 13. století doplňovaly droalerie.<sup>121</sup>

Výzdoba v rukopisech měla své **funkce**, které lze rozdělit na několik kategorií:

1. Primární funkcí výzdoby rukopisů bylo **členění textu**. Iluminace byly uspořádané do pásů (vlysů), které dělily jednotlivé textové části.<sup>122</sup> Systém řazení ilustrací v souvislých pásech byl používán již v starověkých spisech.<sup>123</sup> Primárním účelem iluminace byla tedy lepší orientace čtenáře v textu.<sup>124</sup>

---

<sup>115</sup> BRODSKÝ 2012,13.

<sup>116</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 295.

<sup>117</sup> BOHATCOVÁ 1990, 30.

<sup>118</sup> BRODSKÝ 2012,14.

<sup>119</sup> BOHATCOVÁ 1990, 30sq.

<sup>120</sup> Dle sdělení školitele.

<sup>121</sup> TOBOLKA 1949, 43sqq.

<sup>122</sup> PÄCHT 1994, 19.

<sup>123</sup> MATĚJČEK 1931, 16sqq.

<sup>124</sup> TOBOLKA 1949, 44.

2. Druhotnou funkcí výzdoby textu byla **narativní funkce**. Iluminátorská výzdoba mnohdy text přímo interpretovala. Znázorňovala osoby či scény, které byly v textu zmíněny.<sup>125</sup>
3. Kromě narativní funkce měla výzdoba také **funkci symbolickou**. Symbolický význam mnohdy doplňoval narativní funkci iluminace o další ikonografické prvky.<sup>126</sup>

Rozdělení jednotlivých typů výzdoby a jejich terminologický popis je zpracován v příručkách.<sup>127</sup> Základní orientaci rovněž umožňují výkladové slovníky.<sup>128</sup>

**Iluminace** je pojem odvozený z latinského slova *iluminatio*, jehož významem je osvětlení či ozdobení.<sup>129</sup> Iluminací obecně označujeme knižní malbu a kresbu dekorující a zdobící zejména středověké rukopisy.<sup>130</sup> Tvůrci rukopisů iluminace vytvářeli především na pergamen nebo později na papír.<sup>131</sup> Popis jednotlivých podkladových vrstev a jejich způsoby přípravy uvádím v kapitole 4.2. Iluminátoři barevnou výzdobu rukopisů vytvářeli prostřednictvím perokresby, lavírovací technikou, temperou anebo kvaší.<sup>132</sup> Popisy postupů uvedených technik malby vysvětluji v kapitole 4.4. Tvůrci k dekorování rukopisů a kodexů používali barevné pigmenty a iluminace mnohdy obohacovali zlacením.<sup>133</sup> Popis jednotlivých pigmentů, jejich postupy příprav, včetně odkazů na středověké receptáře uvádím v kapitole 4.3. Způsob zpracování a využití zlata ve středověkých rukopisech popisují v kapitole 4.5.

Figurální výjevy vytvářené iluminátory se uplatňují buď jako **celostranné iluminace**, nebo jako **viněty** zalamované do zrcadla textu, nebo ve formě **figurálních iniciál**

---

<sup>125</sup> BRODSKÝ 2012, 9sqq.

<sup>126</sup> TOBOLKA 1949, 44sq.

<sup>127</sup> Například JAKOBI 1997.

<sup>128</sup> Například BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 či KUBIČKA/ZELINGER 2004.

<sup>129</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 86.

<sup>130</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991, 86.

<sup>131</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK 1991, 157.

<sup>132</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 94.

<sup>133</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 94.

(s výjevů v těle iniciál nebo ve vnitřních polích iniciál), případně jako výzdoba **bordur**, a to ve vnějších polích iniciál nebo jako droalerie v bordurách.<sup>134</sup>

**Iniciála**<sup>135</sup> je počáteční písmeno úseku textu, většinou větších rozměrů, než je psán zbyvající text.<sup>136</sup> Dle typu provedení nejobecněji dělíme iniciály na malované a kaligrafické. **Tělo malované iniciály** (tedy dřík písmene) je tvořeno ornamentálním nebo figurálním motivem, případně jejich kombinací. Iniciála kaligrafická neboli filigránová byla tvořena lineárním ornamentem tzv. typem fleuronné.<sup>137</sup> Fleuronné je dekorativní zdobení vytvořené písařem či kaligrafem-florátorem.<sup>138</sup> Nejčastěji je provedeno jedno či dvoubarevným inkoustem neboli pigmentem.<sup>139</sup> Iniciály jsou jedním z hlavních prostředků, prostřednictvím kterých lze určit dataci a do určité míry i lokalizaci místa vzniku rukopisů.<sup>140</sup>

V rukopisech se iniciály objevují zejména od 5. století v poměrně jednoduchém provedení.<sup>141</sup> Středověké malované iniciály měly své vzory a východiska v rukopisech, které vznikaly v období pozdní antiky.<sup>142</sup> Podle způsobu konstrukce a návaznosti na pozdě antické typy, iniciály dělíme na ty, které vznikaly v oblasti latinské Evropy a ty, které vytvářeli iluminátoři působící v byzantském prostředí – původní Východořimské říše.<sup>143</sup>

---

<sup>134</sup> Orientačně viz KUBÍK 2018, 75–185.

<sup>135</sup> JAKOBI 1997, 59. Podrobnější dělení a charakteristika dle typu provedení viz tamtéž, 46–70. K detailnější typologii iniciál viz KUBÍK 2011; KUBÍK 2013a.

<sup>136</sup> TOBOLKA 1949, 44. Tendence zvětšování písma u počátku textu viz např. *Vatikánský Vergilius* (Vat. lat. 3225) z přelomu 4. a 5. století.

<sup>137</sup> KUBÍK 2007–2008, 66sq. Orientační dělení a charakteristika výzdobného prvku *fleuronné* dle typu provedení viz JAKOBI 1997, 89–93.

<sup>138</sup> BRODSKÝ/ŠUMOVÁ 2017, 14. Podrobněji k tématice kaligrafických iniciál viz KUBÍK 2015, 102–174; k tématice lineární ornamentiky viz KUBÍK 2016, 172–255.

<sup>139</sup> OTTO 1897, 646.

<sup>140</sup> KUBÍK 2011, 115.

<sup>141</sup> BLAŽIČEK / KROPÁČEK 1991, 88. Podrobněji k tématice kaligrafických iniciál a pozdně antickým východiskům viz KUBÍK 2015, 102–174.

<sup>142</sup> KUBÍK 2011, 122.

<sup>143</sup> KUBÍK 2011, 123sq. K rozboru ornamentiky byzantských a italských rukopisů viz KUBÍK 2008.

## Typologické dělení iniciál

### Oblast západní – latinské Evropy<sup>144</sup>

První typ – aditivní iniciály – jejichž těla jsou skládána z jednotlivých izolovaných prvků, či barevných ploch.<sup>145</sup> Tento typ iniciál je inspirován antickými vzory z 5. století. Ty byly obohaceny o dekorativní prvky jako např. zubořez ze zalamovaných pásek, routové motivy, kroužky, na koso komponovaných čtverců ze zjednodušených pravoúhlých pletenců z pásek a následně celý tvar sevřen obvodovou lištou.<sup>146</sup> Kontinuální vývoj tohoto typu aditivních iniciál lze sledovat nejpozději od 8. století až do 12. století.<sup>147</sup> Tento typ konstrukce těla iniciály podle iroskotských vzorů ve své rukopisné produkci využívali iluminátoři z okruhu francko-saských dílen nejpozději od 9. století.<sup>148</sup> Typ aditivních iniciál se prosadil též ve skriptoriích klášterů v Tours, ve Svatohavelském klášteře a pravděpodobně odtud pronikl do Reichenau, odkud byl následně rozšířen do dalších částí Evropy.<sup>149</sup> Od poloviny 12. století byl tento typ rozšířen do skriptorií v severní Francii.<sup>150</sup> Pařížské vzory lze od počátku 13. století sledovat také v rukopisech vytvořených v Benátkách.<sup>151</sup> Ve Francii je tento typ iniciály využíván od 12. století do renesance 16. století.<sup>152</sup> Zatím co využití v severní Itálii a střední Evropě datujeme od 1. poloviny 13. století do poloviny 14. století s významným ohniskem v jižním Německu.<sup>153</sup> Vývoj zmíněného druhu iniciál v typicky pozdně gotické formě je

---

<sup>144</sup> Přehled typů iniciál je definován podle způsobu utváření těl iniciál převládajících v západním prostředí latinské Evropy a v byzantském prostředí Východořímské říše, viz KUBÍK 2011, 119sq (se shrnutím literatury).

<sup>145</sup> KUBÍK 2011, 142.

<sup>146</sup> KUBÍK 2011, 142. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Hexameron od sv. Jeronýma* (Paris, BNF. lat. 12135) f. 1v z 2. poloviny 8. století ze skriptoria v Corbie, viz PÄCHT 2013, 39.

<sup>147</sup> KUBÍK 2011, 142.

<sup>148</sup> KUBÍK 2011, 143. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Fragment sakramentáře ze severní Francie* (Wien, ÖNB cod. 958) f.5v ze 60. let 9. století, viz PÄCHT 2013, 39.

<sup>149</sup> KUBÍK 2011, 143.

<sup>150</sup> KUBÍK 2011, 144. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Druhá Bible ze St. Martial v Limoges* (Paris, BNF. lat. 8, vol.I.) f.170v (inic. D: se zoomorfními monstryve vnitřním poli) z počátku 12. století ze skriptoria při Saint-Martial v Limoges, viz GABORIT-CHOPIN 2004, 277.

<sup>151</sup> KUBÍK 2011, 145. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *2. svazek Legendáře* (Marciana Lat. IX., 27=2797) f. 1r ad. z počátku 13. století, viz MARCON 1995, 105 a KUBÍK 2008, 35.

<sup>152</sup> KUBÍK 2015, 105, viz také KUBÍK 2013a, 35–76.

<sup>153</sup> KUBÍK 2015, 105.

charakteristický pro Nizozemí 2. třetiny 15. století.<sup>154</sup> V období gotiky byl tento typ iniciál obohacován o pásové motivy perlovce–bobule či kroužky spojené linií členících po ose dřívky liter.<sup>155</sup>

Druhý typ iniciál zastupují iniciály, jejichž těla tvoří souvislý stvol či stvol stylizovaný do abstraktní pásy splétané do podoby pletence.<sup>156</sup> Tento typ iniciál lze sledovat od 7. století a nejvýrazněji v rámci rukopisné produkce byly využívány v 11. a 12. století, avšak od 2. poloviny 13. století postupně ztrácí na svém významu.<sup>157</sup> Nejstarší typ této iniciály se objevuje v iroskotských rukopisech od počátku 7. století.<sup>158</sup> Hlavním centrem, z kterého se tyto druhy iniciál rozšířily byla od 20. let 9. století metská škola.<sup>159</sup> Pro formální vývoj zmíněného druhu iniciál a jejich transformací mělo velký význam svatohavelské skriptorium v 2. polovině 9. století.<sup>160</sup> V 11. až 13. století rozvinuli sledovaný typ iniciál tvůrci působící převážně v benediktínských dílnách.<sup>161</sup> Další vývoj probíhal od 2. poloviny 14. století ve střední Evropě, či její stylizovanější podobu od 2. poloviny 15. století rozvíjely dílny v Německu.<sup>162</sup> Tvaroslovné prvky tohoto druhu iniciál následně zobecnily ve Frankách, Sasku, Durynsku i českých zemích.<sup>163</sup>

Třetí typ iniciál – tedy rostlinné iniciály – mají tvar těla utvořený nebo obalený rostlinným tvaroslovím, avšak v porovnání s předchozím typem iniciál, je typologická škála rostlinných prvků širší a uplatnění tohoto typu iniciál je častější.<sup>164</sup> Tělo iniciály je

---

<sup>154</sup> KUBÍK 2015, 113.

<sup>155</sup> KUBÍK 2015, 106, a podrobněji viz KUBÍK 2013, 41–42.

<sup>156</sup> KUBÍK 2011, 163.

<sup>157</sup> KUBÍK 2011, 163.

<sup>158</sup> KUBÍK 2011, 163. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář „Cathach“* (Dublin, Royal Academy, s.n.) f. 48r patrně nejpozději z počátku 7. století, viz viz PÄCHT 2013, obr.82.

<sup>159</sup> KUBÍK 2011, 163sq. Příklad metských iniciál viz např. *Sakramentář arcibiskupa Dragona z Met* (Paris, BNF. lat. 9428) f. 71v z 20.–40. let 9. století z dílny činné pro arcibiskupa Dragona (826–855) viz PÄCHT 2013, obr.103, 105 a k rukopisné produkci v 9. století v Metách viz BECKWITH 1964, 62–69.

<sup>160</sup> KUBÍK 2011, 165. Vývoj forem sledovaného typu iniciály viz např. PÄCHT 2013, obr.98.

<sup>161</sup> KUBÍK 2015, 126.

<sup>162</sup> KUBÍK 2015, 122–123.

<sup>163</sup> KUBÍK 2015, 124.

<sup>164</sup> KUBÍK 2011, 172.

tvořeno pomocí plošné adice stvolů a květů, jejichž barevná plocha utváří tvar litery.<sup>165</sup> Nejstarší využití této podoby iniciál dokládají iluminátoři v pozděmerovejských dílnách 8. století a v regionálních karolínských skriptoriích 9. století.<sup>166</sup> Tvůrci v iluminátorských dílnách rostlinné rozvíjeli iniciály ve variantách až do 2. poloviny 13. století.<sup>167</sup> K rozšíření tohoto typu iniciály ve 12. a 13. století výrazně přispěli iluminátoři cisterciáckých dílen.<sup>168</sup> Ve 14. a 15. století lze vývoj tohoto typu kompozic iniciál sledovat v západní Evropě, zejména v Itálii, Francii a Nizozemí.<sup>169</sup>

Čtvrtý typ zastupují iniciály, jejichž těla tvoří prostý hladký dřík. Malované typy iniciál tohoto druhu se vyvinuly z kaligrafických typů, které byly barevně odlišovány a členěny.<sup>170</sup> Vývoj tohoto druhu iniciál lze pozorovat od pozdně antických vzorů dochovaných ze 3. třetiny 4. století.<sup>171</sup> Výchozí škála kompozičních prostředků těchto iniciál zcela zobecněla v 11. a 12. století, ale i ve 13. zejména v Itálii.<sup>172</sup> Tvůrci v iluminátorských dílnách zmíněný typ iniciál ve variantách rozvíjeli až do 13. století.<sup>173</sup> V rozvoji dále pokračovali iluminátoři ve 14. století, zejména v bavorských dílnách.<sup>174</sup> Sledovaný druh iniciál se však významně uplatnil i ve vývoji iniciál 15. století v západní Evropě a Itálii.<sup>175</sup>

---

<sup>165</sup> KUBÍK 2011, 172. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Gelasiánský sakramentář z Vatikánu* (Vat. Reg. lat. 316) f. 131v a 132r z doby kolem poloviny 8. století, viz PÄCHT 2013, obr. 37.

<sup>166</sup> KUBÍK 2011, 172.

<sup>167</sup> KUBÍK 2011, 176. viz KUBÍK 2008, 34–38.

<sup>168</sup> KUBÍK 2015, 137. K činnosti iluminátorských dílen cisterciáckého řádu viz ZALUSKA 1989.

<sup>169</sup> KUBÍK 2015, 130–147.

<sup>170</sup> KUBÍK 2011, 177.

<sup>171</sup> KUBÍK 2011, 177–178. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Damasův Epigraf* (Roma, Sant Agnese) ze 3. třetiny 4. století, viz PÄCHT 2013, obr. 49.

<sup>172</sup> KUBÍK 2015, 148.

<sup>173</sup> KUBÍK 2011, 176. viz KUBÍK 2008, 34–38.

<sup>174</sup> KUBÍK 2015, 154.

<sup>175</sup> KUBÍK 2015, 154.

Pátý typ zastupují figurální iniciály – mají tvar těla skládaný z figurálních motivů (antropomorfních i zoomorfních). V případě tohoto druhu iniciál nejde o vývoj z pozdně antických východisek, jak bylo předpokládáno dříve, nýbrž o západní „barbarské“ formy.<sup>176</sup> Tento typ iniciál byl významný do 11. století, kdy ztrácí své dominantní postavení, avšak výskyt sledovaných typů je doložitelný až do poloviny 12. století.<sup>177</sup> To se však netýká Západní a severní Itálie, kde naopak od 2. poloviny 11. století nabývá na významu.<sup>178</sup> Na našem území byl zmíněný typ iniciál využíván ještě na konci 15. století.<sup>179</sup>

### **Oblast Východořímské říše a prostředí Byzance**

Byzantští iluminátoři nejdříve rozvíjeli a následně od poloviny 11. století obohacovali antická východiska o ornamentální a figurální prvky v záhlaví kapitol.<sup>180</sup> Iniciály v byzantském dekorativním systému (ve srovnání s významem iniciál v západních středověkých rukopisech) měly spíše druhotný význam.<sup>181</sup> Z toho důvodu je mírně odlišná jejich typologie.

Prvním typem byzantských iniciál jsou iniciály, jejichž těla tvoří prostý hladký dřík.<sup>182</sup> Od 10. století byla těla iniciál obohacována o kaligrafické ornamenty v podobě prostých

---

<sup>176</sup> KUBÍK 2011, 188. Dřívější názor o původu zoomorfních iniciál v pozdně antickém repertoáru zastával Josef Strzygowski. Dle jeho názoru šlo o byzantský motiv, který navazoval na starokřesťanskou christologickou tematiku, viz STRZYGOWSKI 1904, 5.

<sup>177</sup> KUBÍK 2011, 189. Starší západní příklady viz NORDENFALK 1970, 202 a také viz PÄCHT 2013, 47–52. Zmínka o iniciálách z ornamentálních pletenců se stylizovanými výjevy zvířat v rukopisech irského a anglosaského původu z 9. století viz TOBOLKA 1949, 45.

<sup>178</sup> KUBÍK 2011, 189–190.

<sup>179</sup> KUBÍK 2015, 171. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Knihy městských práv Štěpána z Krumlova obsahující i další právní rukopisy* (Klatovy, SOKA, AM Horažďovice A II.2) f. 121v (inic. S) z roku 1495. K iluminátorům činným v jihozápadních Čechách viz KUBÍK 2014a, 183–186.

<sup>180</sup> KUBÍK 2011, 139.

<sup>181</sup> KUBÍK 2011, 114, viz KUBÍK 2008, 45 a 91.

<sup>182</sup> KUBÍK 2011, 123. Dochované příklady iniciál s barevně členěnými částmi zvětšených těl pocházejí z 5. století.

závitnic, nebo zkrácených zaostřených či laločnatých výhonků.<sup>183</sup> Od 12. století je forma tohoto druhu iniciál doplňována o abstraktní motivy (např. v podobě bobulí).<sup>184</sup>

Druhý typ byzantských iniciál zastupují iniciály jejichž těla jsou tvořena trojúhelnými nálevkovitými tvary a jednodílným bobulovitým kolénkem. Tento v podstatě aditivní typ lze pozorovat od 10. století a rozvíjel se až do poslední čtvrtiny 12. století.<sup>185</sup> Od druhé poloviny 11. století bývá do vnitřního pole iniciály vsazen též figurální motiv.<sup>186</sup>

Třetí typ byzantských iniciál dokládají iniciály, jejichž těla jsou prorostlá rostlinnou ornamentikou či přímo tvořená výběhy a tvary rostlinné ornamentiky.<sup>187</sup> Tento druh iniciál lze sledovat od 11. století.<sup>188</sup>

Čtvrtý typ byzantských iniciál využívá aditivní skladbu dříků z jednotlivých motivů z větší části převzatých z tamní ornamentiky.<sup>189</sup> Tvar těla iniciály je vytvořen složením krátkých linií se spirálovitě stáčenými okraji.<sup>190</sup> Tyto motivy jsou výrazně stylizované a zhmotnělé, na koncích někdy doplňovány bobulemi, laločnatými trojlísty nebo nálevkovitě ukončovány vidlicovitým rozštěpením okrajů. Tento typ iniciál se vyskytuje od 2. poloviny 11. století.<sup>191</sup>

---

<sup>183</sup> KUBÍK 2011, 124. Příklad iniciál viz *Evangelistář, Skutky apoštolů, Epištolář a Žaltář z Paříže* (Paris, BNF sup. gr. 1335) f. 332r ze 4. čtvrtiny 12. století, viz CUTLER 1984, 73–78.

<sup>184</sup> KUBÍK 2011, 125. Proces ornamentizace tohoto typu iniciál lze sledovat od *Vat. gr. 1613*, f.252r ad viz LOWDEN 1988.

<sup>185</sup> KUBÍK 2011, 126. Tento typ iniciál z 10. století reprezentují např. rukopisy z okruhu *Evangeliáře z Paříže* (Paris, BNF gr. 1528) f. 218v viz LOWDEN 1988 a pro období poslední čtvrtiny 12. století např. rukopis obsahující *Evangelistář, Skutky apoštolů, Epištolář a Žaltář z Paříže* (Paris, BNF sup. gr. 1335) f. 332r, viz CUTLER 1984, 73–78.

<sup>186</sup> KUBÍK 2011, 127.

<sup>187</sup> KUBÍK 2011, 128.

<sup>188</sup> KUBÍK 2011, 128. Příklady tohoto typu iniciál z přelomu 11. a 12. století viz *Žaltář z Berlína* (Berlin, Unisamml. Cod. 3807) f. 3r ad. viz CUTLER 1984, 32–34.

<sup>189</sup> KUBÍK 2011, 131.

<sup>190</sup> KUBÍK 2011, 131, viz KUBÍK 2008, 51–56

<sup>191</sup> KUBÍK 2011, 131. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář a Nový Zákon z Washingtonu* (D.O. cod. 3) f. 83r z roku 1084, viz CUTLER 1984, 32–34, anebo z přelomu 11. a 12. století *Žaltář z Berlína* (Berlin, Unisamml. Cod. 3807) f. 232r ad. viz CUTLER 1984, 32–34.



Pátý typ byzantských iniciál zastupují iniciály, jejichž těla jsou tvořena pomocí k sobě přisazených prutů či žerdí.<sup>192</sup> Členicím prstencem mohou být rosety, jednotlivé žerdi v těle iniciály jsou přepásány jednoduchým plotencem nebo dvojdílným kolénkem složeným ze dvou nálevkovitých prstenců, někdy je dvojžerďové tělo iniciály přepjato lasturovitým prstencem, či vrcholí vidlicovitě rozevřenými stvoly se zasunutou středovou bobulí a dvojice žerdí je podvázána před rozštěpením jednoduchým plotencem.<sup>193</sup> Tyto motivy začaly být aplikované od 2. poloviny 12. století.<sup>194</sup>

Šestý typ byzantských iniciál, jejichž těla jsou zcela nebo z části tvořena figurálním motivem.<sup>195</sup> Tento typ iniciál se v byzantské oblasti objevuje nejčastěji od 2. poloviny 11. století.<sup>196</sup>

Sedmý typ byzantských iniciál – před jejichž těla jsou předsunuty figurální výjevy, které jsou nezávislé na jejich tvarové skladbě a z velké části zakrývají vlastní tělo iniciály.<sup>197</sup> Ojedinelé a vzácné příklady tohoto druhu se vyskytují od 2. poloviny 11. století.

Osmí typ byzantských iniciál – jejichž těla jsou tvořena spojením starších východisek s podněty ze západní Evropy.<sup>198</sup> Využívané jsou především motivy stylizovaných nálevek a kolének a rostlinná ornamentika.<sup>199</sup> Tělo iniciál tvoří stvoly a žerdi zasunované do

---

<sup>192</sup> KUBÍK 2011, 132.

<sup>193</sup> KUBÍK 2011, 132. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář ze Švýcarska* (soukr. sb.) f. 5r ad. z 2. poloviny 12. století, viz CUTLER 1984, 219.

<sup>194</sup> KUBÍK 2011, 132.

<sup>195</sup> KUBÍK 2011, 133.

<sup>196</sup> KUBÍK 2011, 133. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář a Nový Zákon z Washingtonu* (D.O. cod. 3) f. 76r z roku 1084, viz CUTLER 1984, 91–98.

<sup>197</sup> KUBÍK 2011, 137. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář a Nový Zákon z Washingtonu* (D.O. cod. 3) f. 80v z roku 1084, viz CUTLER 1984, 91–98.

<sup>198</sup> KUBÍK 2011, 137.

<sup>199</sup> KUBÍK 2011, 137.

nálevek a vidlic, pletence a z těla iniciály vycházejí kaligrafické bičíky.<sup>200</sup> Tento typ iniciál je možné sledovat podle dochovaných rukopisů od 70. let 13. století.<sup>201</sup>

**Bordura** je okrajová výzdoba, kterou byly zdobeny okraje zrcadla textu po celém jeho obvodu, anebo jen jeho vybrané části.<sup>202</sup> Kresebnou výzdobu v oblasti bordur lze sledovat již v antických rukopisech.<sup>203</sup> Vybrané typy kompozic byly následně aplikované a rozvíjené v rukopisech až do 15. století.<sup>204</sup> Bohaté zdobené bordur dodávalo rukopisům luxusní vzhled.<sup>205</sup> Použité typy výzdobných prvků umožňují geografické a datační určení původu iluminovaného rukopisu.<sup>206</sup>

#### **Výchozí ornamentální typy kompozic výzdoby bordur:<sup>207</sup>**

- pás z dvojic krátkých přisazených linií
- lineárně stylizovaný pletenec v podobě pásů z přetáčené pásky

#### **Vrcholně středověké druhy dekoračních prvků bordur:<sup>208</sup>**

- kaudy
- rozviliny
- rostlinný ornament
  - akanty
  - květinové srostlice
  - další rostlinná ornamentika
- lišty

---

<sup>200</sup> KUBÍK 2011, 137sq.

<sup>201</sup> KUBÍK 2011, 138. Příklad tohoto typu iniciál viz např. *Žaltář z Athosu* (Stauronikita 46) f.118r ze 70. let 13. století, viz CUTLER 1984, 91–98.

<sup>202</sup> JAKOBI 1997, 23.

<sup>203</sup> KUBÍK 2016, 174. Příklad výzdoby v bordurách viz *Sborník spisů sv. Jeronýma* (Verona, Biblioteca Capitolare, ms. XVII-15) f. 208r ze 6. století, viz ZANICHELLI/BRANCHI 2003, 186.

<sup>204</sup> KUBÍK 2016, 174.

<sup>205</sup> TOBOLKA 1949, 43–49.

<sup>206</sup> TOBOLKA 1949, 43–49.

<sup>207</sup> KUBÍK 2016, 174.

<sup>208</sup> Dělení dle sdělení školitele. Doplnění viz KUBÍK 2007–2008, 67sq.

- žerdi a ornamentika vázaná na žerdi
- zlacené doplňky
- kaligrafické ornamenty

Bordury mohly být též doplněny malými figurálními scénami v medailonech či rámech, nebo rovněž erby objednavatelů.

**Drolierie** jsou drobné kresby žertovného charakteru v bordurové části výzdoby.<sup>209</sup> Mnohdy jsou vizuálním komentářem k textu a jejich účelem je zprostředkovat čtenáři moralistické poselství nebo napomenutí, případně rozvíjejí antitetické významy k posvátným výjevům ve vinětách či iniciálách.<sup>210</sup> Drolierie se v rukopisech vyskytují ve vrcholném a pozdním středověku.<sup>211</sup> Nejčastější výskyt drolierí lze sledovat v rukopisech zejména duchovního charakteru, náboženských textech a méně často v kronikách či filozofických spisech.<sup>212</sup>

**Drolieriové výjevy obsahují motivy:**<sup>213</sup>

- figurální – např. lidské postavy (např. šašků), mytologické postavy, výjevy (např. lovu).
- florální – např. akantové listoví.
- zoomorfní – např. motivy ptáků, opic, šelem, lišek a jiné.
- fantaskní – např. draky, bazilišky a jiné.

**Miniatura** je termín, který označuje iluminace menšího formátu ve výzdobě středověkých rukopisů.<sup>214</sup> Pojem miniatura byl odvozen od červeného pigmentu – minia, kterým tvůrci rukopisů zdobili textové části doplňováním ornamentu nebo kresby.<sup>215</sup>

---

<sup>209</sup> BRODSKÝ 2009, 279–285.

<sup>210</sup> Orientačně se shrnutím literatury viz KUBÍK 2007 – 2008.

<sup>211</sup> BRODSKÝ 2009, 279.

<sup>212</sup> BRODSKÝ 2009, 280.

<sup>213</sup> BRODSKÝ 2009, 280–285.

<sup>214</sup> TOBOLKA 1949, 47.

<sup>215</sup> TOBOLKA 1949, 47.

Termín *miniatura* získal svůj dnešní význam až s postupem času.<sup>216</sup> V nejobecnějším smyslu v souvislosti s výzdobou rukopisů zastřešuje veškeré malované prvky výzdoby.

### 3.3 Orientační přehled vývoje knižní produkce

Záměrem této podkapitoly je nastínit základní obrysy vývoje rukopisné tvorby v období středověku, a to zejména na území Čech a Moravy. Soustředím se na sledování změn v rámci kulturněhistorického kontextu, na vrstvy společnosti a jednotlivé objednavatele, kteří podporovali vznik jednotlivých druhů rukopisů. Centra ovlivňující vývoj rukopisné tvorby rozebírám s uvedením příkladů v jednotlivých podkapitolách.

Rámcově je možné vývoj a okolnosti vzniku knih rozdělit do dvou etap:<sup>217</sup>

- V prvním období se o produkci rukopisů zasloužilo prostředí klášterních skriptorií, ale také dvorských dílen, v západní Evropě jde o rozmezí od 7. století až do 13. století.<sup>218</sup> V Čechách toto období zahrnuje rozmezí od 11. století do 13. století.<sup>219</sup>
- V druhé etapě ve Francii a Itálii od 13. století, v Čechách od počátku 14. století, ve výrobě knih postupně převažuje prostředí měst a panovnických dvorů.<sup>220</sup>

Toto dělení má jen orientační charakter, protože vývoj knižní produkce byl mnohem složitější a obsáhlejší.

---

<sup>216</sup> THOMPSON 1956, 102.

<sup>217</sup> Rozdělení do dvou etap viz BOHATCOVÁ 1990, 19.

<sup>218</sup> K vývoji knižní kultury v evropském kontextu viz PÄCHT 1994, 9–33, pro vývoj rukopisů v období raného středověku viz BECKWITH 1964, 29–76, orientačně k situaci v Čechách viz BOHATCOVÁ 1990, 46–69.

<sup>219</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19. K rukopisům které se na naše území dostávali před 11. stoletím viz KUBÍK 2013, 90–119.

<sup>220</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.

### 3.3.1 První etapa vývoje

#### **Orientační přehled vývoje knižní produkce v rámci evropského kontextu**

V západní Evropě a v Itálii je možné podle dochovaného materiálu sledovat kontinuální vývoj knižní malby již od 4. století, kdy nastal rozvoj kodexové formy rukopisů, ve kterých byly iluminace používány.<sup>221</sup>

Rukopisy duchovního a liturgického charakteru byly určeny primárně pro tvůrce samotné.<sup>222</sup> Kromě spisů duchovního charakteru byly vytvářeny kopie spisů antických autorů.<sup>223</sup> Zásadou Cassiodora či Boëthia,<sup>224</sup> byla část starověkých spisů a dědictví antické literatury přepisováním zachráněna pro následující generace.<sup>225</sup>

Významný vliv na rozvoj knižní kultury měli od počátku 7. století irští misionáři a jimi zakládané kláštery, které se staly důležitými centry produkce rukopisů. Příkladem je burgundský klášter Luxeuil založený v roce 590, italský klášter Bobbio založený v roce 613 a švýcarský klášter Sankt Gallen založený v roce 614.<sup>226</sup> Klášterní skriptoria pracovala s různými syntézami barbarského umění, mezi které patří merovejská a iroskotská tradice, dále dědictví antické civilizace a Byzantské říše.<sup>227</sup>

Rukopisy od 8. století vytvářejí kromě klášterních skriptorií také nově vzniklé dvorské dílny. Tento jev se projevuje v souvislosti s obrodou kultury a vzdělanosti v období tzv. Karolínské renesance.<sup>228</sup> Cáchy, Sankt Gallen, Tours, Fulda, Remeš, Mety se staly důležitými centry rukopisné produkce.<sup>229</sup> Vliv zmíněných center nebyl vždy kontinuální, jejich význam se v intervalech několika desetiletí měnil.<sup>230</sup>

---

<sup>221</sup> PÄCHT 1994, 15.

<sup>222</sup> BOHATCOVÁ 1990, 23.

<sup>223</sup> MATĚJČEK 1931, 55.

<sup>224</sup> Více k činnosti a spisům Cassiodora, Boëthia viz CONTE 2008, 626–630 nebo LISOVÝ 2007. Podrobněji o Cassiodorovi a kláštře Vivarium, kde působil, viz O'DONNELL 1995, 6. kapitola.

<sup>225</sup> PÄCHT 1994, 15–17, KUBÍK 2013, 90sq.

<sup>226</sup> BECKWITH 1964, 29. K iroskotským rukopisům 7.–8. století viz DE HAMEL 2012, 14–41.

<sup>227</sup> KUBÍK 2014, 185.

<sup>228</sup> BECKWITH 1964, 27–32.

<sup>229</sup> BECKWITH 1964, 29.

<sup>230</sup> KUBÍK 2014, 187.

Od 10. století se do popředí v rámci produkce rukopisů dostávají klášterní skriptoria benediktinů.<sup>231</sup> Příznivé prostředí pro rozvoj písařské činnosti bylo vytvořeno hlavně v nových fundacích klášterů v období rozkvětu mnišských řádů, zejména zmíněných benediktinů, který trval až do 12. století.<sup>232</sup> V období 12. století se vlivnými knižními producenty stávají nové řády a laické dílny.<sup>233</sup>

Orientační přehled vývoje knižní produkce na našem území do konce 13. století

Rozvoji knižní kultury, která je úzce spjata s rozšířením vzdělanosti, výrazně přispělo šíření křesťanství v 9. století.<sup>234</sup> První kodexové knihy od 9. století na území Velké Moravy přinášeli misionáři pocházející nejdříve pravděpodobně z Bavor a následně z Byzance.<sup>235</sup> Prostřednictvím misijí se na naše území dostaly spisy z pravoslavného byzantského prostředí, a ze sousedních západních krajů nám byla zprostředkována latinská kultura.<sup>236</sup> Kodexové knihy měly zejména liturgický a někdy rovněž právní charakter.<sup>237</sup>

Je předpokládáno, že v průběhu 9. století byla písařská činnost na našem území soustředěna v hlavních centrech velkomoravské civilizace, a to v Mikulčicích, Sadech u Uherského Hradiště a později v 10. století také na Budči či v Libici nad Cidlinou.<sup>238</sup>

Mezi nejstarší dochované rukopisy duchovního charakteru, které se na naše území dostaly prostřednictvím misionářů z oblasti Bavor,<sup>239</sup> patří *Pražský sakramentář*<sup>240</sup> a rukopis *Sermones diversarum auctorum*.<sup>241</sup> Tyto rukopisy bavorského původu jsou provedeny v minimální barevné škále hnědočervených odstínů. Parafrázuji předchozí merovejské

---

<sup>231</sup> KUBÍK 2014, 187 (se shrnutím literatury).

<sup>232</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.

<sup>233</sup> KUBÍK 2014, 187.

<sup>234</sup> BRODSKÝ 2012, 8.

<sup>235</sup> MERHATOVÁ/SPUNAR 2006, 62sq. O působení misionářů na našem území viz SOMMER 2001.

<sup>236</sup> KUBÍK 2014, 188.

<sup>237</sup> MERHATOVÁ/SPUNAR 2006, 63.

<sup>238</sup> KUBÍK 2014, 189.

<sup>239</sup> KUBÍK 2014, 194. K rukopisům, které se na naše území dostávali jako import viz také: MERHATOVÁ/SPUNAR 2006, 62–72.

<sup>240</sup> *Pražský sakramentář* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, O LXXXIII), kolem roku 800.

<sup>241</sup> *Sermones diversarum auctorum* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, A 156), 9. století, viz HLEDÍKOVÁ 1993, 41–52; HAVEL 2012, 418–419, 442–445; KUBÍK 2014, 96.

a iroskotské tradice s doplněním plošného ornamentálního zdobení, které je tvořené pletencem se stylizovanými zvěřnými a rostlinnými motivy.<sup>242</sup> Dalším důležitým importem je *Evangeliář strahovský*<sup>243</sup> vytvořený v skriptoriu v Tours kolem roku 860, který byl iluminován koncem 10. století.<sup>244</sup> V rukopise je kombinován písařský styl z časů karolínské renesance s doplněními ilustracemi otonského protorománského typu.<sup>245</sup>

Podle dochovaného materiálu až do 10. století převládají rukopisy a knižní kodexy, které se na naše území dostaly jako import.<sup>246</sup> Ale do počátku 10. století jsou datovány například také *Kyjevské listy*,<sup>247</sup> které představují nejstarší dochovanou staroslověnskou památku, která pravděpodobně vznikla na Velké Moravě.<sup>248</sup>

I následně podmínky pro vznik první knižní produkce vytvářelo prostředí církevních institucí, zejména pak založení pražského biskupství v roce 973.<sup>249</sup> K rozvoji knižní kultury přispělo v 11. století zakládání kolegiálních kapitul.<sup>250</sup> Stabilnějšího rozvoje písařské činnosti a tvorby rukopisů bylo docíleno vytvářením nových fundací klášterů v období rozkvětu mnišských řádů v 11. a 12. století.<sup>251</sup> Přestože byl břevnovský klášter založen již v roce 993, až do 11. století nejsou žádné přímé nebo nepřímé zprávy o existenci tamního skriptoria.<sup>252</sup>

---

<sup>242</sup> KUBÍK 2014, 194sq.

<sup>243</sup> *Evangeliář strahovský* (Praha, Strahovská knihovna Královské kanonie premonstrátů, DF III 3), sepsán kolem roku 860, iluminován kolem roku 985.

<sup>244</sup> Poznámky k importu rukopisu viz HAMANOVÁ 1959. Další zmínky o rukopisu viz BOHATEC 1970.

<sup>245</sup> KUBÍK 2014, 42.

<sup>246</sup> KUBÍK 2014, 189.

<sup>247</sup> *Kyjevské listy* (Kyjev, Ústřední vědecká knihovna Ukrajinské Akademie věd, DA/P 328), počátek 10. století.

<sup>248</sup> SOMMER 2015, 44.

<sup>249</sup> MERHATOVÁ/SPUNAR 2006, 64sq. K okolnostem vzniku pražského biskupství viz HLEDÍKOVÁ 1991, 421–429.

<sup>250</sup> KUBÍK 2014, 189. V druhé třetině 11. století byly zakládány kolegiální kapituly v Staré Boleslavy, Litoměřicích, na Vyšehradě a v Mělníku. Ke vzniku kapitul a jejich činnosti viz ŽEMLIČKA 1997, 23–25, a novější literatura POLC/HLEDÍKOVÁ 2002, 203–232.

<sup>251</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.

<sup>252</sup> MERHATOVÁ/SPUNAR 2006, 64sq. Ke knižní produkci břevnovského kláštera viz příspěvky HLAVÁČEK/HLEDÍKOVÁ 1993, 41–65.

Za pravděpodobně nejstarší bohatě iluminovaný dochovaný rukopis, vytvořený na domácí půdě je považován opis *Gumpoldovy legendy o sv. Václavu*<sup>253</sup> z počátku 11. století, který se dochoval ve Wolfenbüttelu.<sup>254</sup> Místo vzniku rukopisu a jeho autorství není jednoznačně určeno. Je tak předmětem sporů.<sup>255</sup>

Na konci 11. století dominoval vliv rukopisů z jihoněmeckých dílen, přesněji řezenského okruhu.<sup>256</sup> Tyto vlivy jsou pozorovatelné například na dílech jako je: *Kodex Vyšehradský*<sup>257</sup> anebo *Kodex pražské kapitulní knihovny svatovítské*.<sup>258</sup> V minulosti převládalo přesvědčení, že oba rukopisy byly vytvořené v jedné iluminátorské dílně, která byla pravděpodobně v břevnovském klášteře benediktinů v Praze.<sup>259</sup> Novější literatura toto jednoznačné tvrzení zpochybňuje.<sup>260</sup> Připouští se, že práce na Vyšehradském kodexu byla započata mimo naše území, a k dokončení mohlo dojít v neznámé iluminátorské dílně v Čechách.<sup>261</sup>

Rozvoj knižní kultury na našem území nastává od poloviny 11. století.<sup>262</sup> Kromě záhadné a nejisté dílny *Kodexu Vyšehradského* a dalších rukopisů jeho skupiny vedoucí postavení mezi dílnami mělo skriptorium břevnovského klášteře.<sup>263</sup> Počátkem 12. století vznikl klášter Hradisko u Olomouce a ve 2. čtvrtině 12. století skriptorium, jehož tvůrci realizovali objednávky olomouckého biskupa Jindřich Zdíka.<sup>264</sup>

---

<sup>253</sup> *Gumpoldova legenda o sv. Václavu* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 11.2 Aug. 4<sup>o</sup>), před rokem 1006.

<sup>254</sup> MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006, 67sq.

<sup>255</sup> Vyjádření k dějinám sporu a analýzu písma viz SPUNAR 1956, 39–46. Zpochybnění fuldsko-hildesheimského původu viz FRIEDL 1973, 257–295. V novější literatuře o hildesheimským původu viz MERHAUTOVÁ/TREŠTÍK 1984. Nejnověji viz SIEDE 2014, 200sq.

<sup>256</sup> MAŠÍN 1984, 104.

<sup>257</sup> *Vyšehradský kodex* (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 13), 80. léta 11. století.

<sup>258</sup> *Kapitulní kodex* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Cim. 3), po 1086.

<sup>259</sup> MAŠÍN 1984, 107.

<sup>260</sup> MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006, 72.

<sup>261</sup> K problematice vzniku a původu *Vyšehradského kodexu* viz KUBÍK 2014, 191–206sq.

<sup>262</sup> KUBÍK 2014, 191.

<sup>263</sup> MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006, 69.

<sup>264</sup> KUBÍK 2014, 191. K činnosti skriptoria tvořícího pro olomouckého biskupa Jindřich Zdíka viz HAVEL/ČERNÝ 2009, 78–147.



V případě břevnovského skriptoria je možné sledovat kontinuální vývoj písařské školy a proměny stylu vyvíjejících se knižních iluminací, ale bez vztahu ke skupině rukopisů *Kodexu vyšehradského*.<sup>265</sup>

Tvůrci a jejich následovníci v klášterních dílnách byly nejčastěji osoby, které získaly vzdělání v některé z klášterních nebo katedrálních škol, tedy klerici nebo přímo členové řádu.<sup>266</sup>

První písaři a iluminátoři, kteří na našem území působili, získali svou zručnost pravděpodobně školením v některém z významných center, například: v biskupském kláštře sv. Jimrama v Řezně, kde byly dostupné vzory z kláštera sv. Martina v Tours, Reichenau na Bodamském jezeře, z Fuldy v Hesensku, ze Salzburku, Hildesheimu, Trevíru, z Verony a dalších.<sup>267</sup>

V roli objednavatelů rukopisů byli primárně představení klášterního společenství, příslušníci církevní hierarchie anebo panovník, který stál za klášterní fundací.<sup>268</sup>

Rukopisy objednané fundátorem anebo donátorem kláštera, se pak mnohdy mohly dostat jako dar na jiný královský dvůr.<sup>269</sup>

Kromě toho do tvorby knih zasahovali i tvůrci přicházející ze vzdálenějších center. Zmíněný iluminátor Hildebert a jeho pomocník Everwin se podíleli na výzdobě *Olomouckého horologia*<sup>270</sup> a opise Augustinova spisu *De civitate Dei*.<sup>271</sup>

Právě ve 12. století byla produkce rukopisů na našem území většinou ovlivněná stylem salcburské oblasti, protože Salzburg se stal ve 12. století důležitějším centrem než Řezno, které dominovalo i v 11. století.<sup>272</sup> Dle názoru Jiřího Mašína tvořil v první polovině

---

<sup>265</sup> KUBÍK 2014, 191.

<sup>266</sup> BOHATCOVÁ 1990, 22.

<sup>267</sup> HLAVÁČEK /KAŠPAR /NOVÝ 2002, 288. Jako vzor pro prvotní výzdobu rukopisů ve výše zmíněných centrech sloužily antické, starokřesťanské a byzantské předlohy. Také viz MATĚJČEK 1931, 46.

<sup>268</sup> BRODSKÝ 2012, 14.

<sup>269</sup> BOHATCOVÁ 1990, 23.

<sup>270</sup> *Horologium olomoucké* (Stockholm, Kunglinga Biblioteket, Theol. Ms. A 144), počátek 40. let 12. století.

<sup>271</sup> *Aurelius Augustinus: De civitate Dei* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, A 21), okolo roku 1142–1150.

<sup>272</sup> MAŠÍN 1984, 111.

12. století iluminátor Hildebert a jeho pomocník Everwin pod vlivem zmíněného salzburského centra.<sup>273</sup> Tato tvrzení jsou však vyvrácena v novější literatuře. Pavol Černý zastává názor, že iluminátor Hildebert a jeho pomocník absolvovali školení pravděpodobně v uměleckém prostředí Kolína nad Rýnem, do kterého pronikaly rukopisy vytvořené v sousedním Bavorsku.<sup>274</sup>

Kolem roku 1200 byl vytvořen *Žaltář ostrovský*.<sup>275</sup> Starší literatura uvádí, že rukopis je dokladem vlivu salcburské oblasti.<sup>276</sup> Dle novější literatury byly při tvorbě rukopisu použity bavorské vzory ovlivněné salcburskou oblastí s prvky, které prozrazují výraznou italizující a byzantizující orientaci.<sup>277</sup>

Důležitým dílem románského období je rukopis *Kodex Gigas*,<sup>278</sup> který byl vyhotovený mezi léty 1204 až 1227.<sup>279</sup> Nelze však jednoznačně určit, ve kterém benediktinském skriptoriu byl rukopis vytvořen.<sup>280</sup> Připouští se, že kodex mohl vzniknout ve skriptoriu břevnovského kláštera benediktinů.<sup>281</sup>

V druhé čtvrtině 13. století, v jedné z benediktinských dílen,<sup>282</sup> které na našem území působily, vznikl rukopis *Mater Verborum*.<sup>283</sup> Význam rukopisu spočívá v tom, že od jeho výzdoby lze sledovat nepřetržitý a kontinuální vývoj iluminátorské tvorby na našem území.<sup>284</sup> Iluminátorská výzdoba rukopisu, ve které se projevila italizující orientace je dílem pravděpodobně tří mistrů.<sup>285</sup> Pokračování rukopisné produkce zmíněné

---

<sup>273</sup> MAŠÍN 1984, 107.

<sup>274</sup> ČERNÝ 2009, 88sq.

<sup>275</sup> *Žaltář ostrovský* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, A 57/1), kolem 1200.

<sup>276</sup> MAŠÍN 1984, 111.

<sup>277</sup> KUBÍK 2014, 236.

<sup>278</sup> *Kodex Gigas* (Stockholm, Kunglinga Biblioteket, A 148), počátek 13. století.

<sup>279</sup> MAŠÍN 1984, 111.

<sup>280</sup> Rukopis vznikl pravděpodobně v benediktinském klášteře na Břevnově, později byl v používán v klášteře v Podlažicích, následně se dostal do cisterciáckého kláštera v Sedlci. Kodex byl později ve vlastnictví Rudolfa II. a dodnes je součástí švédské královské sbírky, viz KUBÍK 2014, 238.

<sup>281</sup> KUBÍK 2015, 238. Starší literatura k rukopisu viz MAŠÍN 1984, 111.

<sup>282</sup> Není známo, která iluminátorská dílna rukopis vytvořila viz KUBÍK 2014, 240.

<sup>283</sup> *Mater Verborum* (Praha, Knihovna Národního muzea, X A 11), 2. čtvrtina 13. století. Další literatura k rukopisu viz KRÁSA 1985, 115sq a také BRODSKÝ 2000.

<sup>284</sup> KUBÍK 2014, 240.

<sup>285</sup> MAŠÍN 1984, 115.

iluminátorské dílny lze sledovat na výzdobě *Antifonáře sedleckého*,<sup>286</sup> který byl vyhotoven kolem poloviny 13. století.<sup>287</sup> Starší literatura jako východisko umělecké orientace uvádí saskodurynský okruh obohacený o byzantizující prvky.<sup>288</sup> Novější literatura uvádí, že výzdoba rukopisu byla provedena pozdně románským a byzantizujícím stylem, který převládal ve střední Evropě a také v Itálii.<sup>289</sup>

V podobné stylové orientaci byla vytvořená dochovaná část rukopisu *Františkánské Bible*,<sup>290</sup> kterou vyhotovili následovníci padovské dílny Giovanni da Gaibana.<sup>291</sup> Rukopis vypracovaný v sedmdesátých letech 13. století vykazuje posunu ke gotickým formálním kvalitám s doplňky padovských, středorýnských či toskánských vzorů.<sup>292</sup> Není jisté, ve které iluminátorské dílně rukopis vznikl. Hana Hlaváčková se domnívá, že tvůrci působili v písařské dílně při pražském biskupství.<sup>293</sup>

Kontinuální vývojovou linii iluminátorské tvorby, kterou započal rukopis *Mater Verborum*,<sup>294</sup> dovršil *Osecký lekcionář*<sup>295</sup> vytvořený na konci 13. století.<sup>296</sup> Ve výzdobě rukopisu sílí podíl forem západního původu, které jsou navázané na předchozí padovské zdroje.<sup>297</sup>

Zmíněná vývojová linie rukopisů, která na našem území vznikala v druhé polovině 13. století, svědčí o schopnosti iluminátorů působících v českém prostředí asimilovat a transformovat zahraniční vzory.<sup>298</sup> Generace tvůrců v iluminátorských dílnách

---

<sup>286</sup> *Antifonář sedlecký* (Praha, Národní knihovna ČR, XIII A 6), kolem 1250.

<sup>287</sup> KUBÍK 2014, 242. Starší literatura k rukopisu viz KVĚT 1932; MAŠÍN 1984, 115 nebo také HLAVÁČKOVÁ 1996, 301–312.

<sup>288</sup> MAŠÍN 1984, 115.

<sup>289</sup> KUBÍK 2014, 246.

<sup>290</sup> *Druhá část Františkánské Bible* (Praha, Knihovna Národního muzea XII B 13), kolem 1270–1280.

<sup>291</sup> KUBÍK 2014, 246. Další literatura k rukopisu viz HLAVÁČKOVÁ/PANUŠKOVÁ 2010, 533–540; ŠUBRTOVÁ 2011, 3–17.

<sup>292</sup> KUBÍK 2014, 246sq (se shrnutím literatury).

<sup>293</sup> HLAVÁČKOVÁ/PANUŠKOVÁ 2010, 533–540.

<sup>294</sup> *Mater Verborum* (Praha, Knihovna Národního muzea, X A 11), 2. čtvrtina 13. století. Další literatura k rukopisu viz KRÁSA 1985 a také BRODSKÝ 2000.

<sup>295</sup> *Osecký lekcionář* (Praha, Národní knihovna ČR, I A 59 – dříve Osek 76), kolem 1280–1300.

<sup>296</sup> KUBÍK 2014, 248sq. Další literatura k rukopisu viz STEJSKAL 1984, 290 a z novější literatury HLAVÁČKOVÁ/PANUŠKOVÁ 2010, 430–437.

<sup>297</sup> KUBÍK 2014, 248sq.

<sup>298</sup> KUBÍK 2014, 248sq.

navazovala na tvorbu svých předchůdců a dále rozvíjela jak formální, tak i obsahovou koncepci.<sup>299</sup> Ve druhé polovině 13. století už písarská a iluminátorská činnost není jen výsadou mnichů, ale narůstá i počet laických iluminátorů.<sup>300</sup>

Koncem 13. století se na našem území stávají dalším důležitým inspiračním zdrojem dovezené rukopisy francouzského původu.<sup>301</sup> Rukopisy z pařížských iluminátorských dílen na naše území přiváželi cisterciáci, anebo byly zakoupené Václavem II. jako dar pro zbraslavský klášter.<sup>302</sup> Rukopisy, ve kterých byly aplikovány prvky francouzské poklasické gotiky např. dokládají:<sup>303</sup> *Evangeliář pražské diecéze*<sup>304</sup> nebo opis *díla Bernarda z Clairvaux*.<sup>305</sup>

### 3.3.2 Druhá etapa vývoje

#### **Orientační přehled vývoje knižní produkce na našem území od konce 13. století do počátku husitských válek**

Zhotovení iluminovaného rukopisu bylo časově náročné, a proto se na tomto složitém procesu podíleli všichni členové dílny, jak bylo zmíněno výše.<sup>306</sup> Knižní produkce byla finančně velmi nákladná, a to z důvodu velkého rozsahu rukodělných prací. Mohlo se proto stát, že rukopis zůstal nedokončený, a to hned z několika důvodů. Možnou příčinou byl například zmenšený počet osob podílejících se na výrobě rukopisu anebo smrt či insolventnost donátora, který produkci finančně podporoval a zajišťoval.<sup>307</sup> Větší počet písarů, kteří se podíleli na tvorbě rukopisů, je také doložen např. v starobrněnském skriptoriu, jehož činnost na počátku 14. století podporovala česká královna

---

<sup>299</sup> KUBÍK 2014, 193.

<sup>300</sup> KUBÍK 2014, 193

<sup>301</sup> STEJSKAL 1984, 291.

<sup>302</sup> BOHATCOVÁ 1990, 29. K vlivu panovníků na import rukopisů či jejich tvorbu viz TOBOLKA 1949, 47–49. K vlivu cisterciáků ze Zbraslavského kláštera na knižní produkci viz STEJSKAL 1984, 291sq.

<sup>303</sup> STEJSKAL 1984, 292. Nověji k významu importů francouzských rukopisů viz ČERNÝ 2006.

<sup>304</sup> *Evangeliář pražské diecéze* (Praha, Knihovna Národního muzea, XIV A 10), kolem 1260.

<sup>305</sup> *Opis díla Bernarda z Clairvaux* (Praha, Knihovna Národního muzea, XII A 15), kolem 1296.

<sup>306</sup> BOHATCOVÁ 1990, 25.

<sup>307</sup> BRODSKÝ 2012, 13.

Alžběta Rejčka.<sup>308</sup> Intenzivní písařskou a iluminátorskou činnost dílen, které působily na pražském hradě ve 14. století, podporoval také pražský biskup Jan IV. z Dražic a první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic.<sup>309</sup>

V klášterních skriptoriích se na tvorbě rukopisů podílely menší skupiny složené z několik mnichů již od konce 11. století.<sup>310</sup> Do poloviny 13. století jsou skriptoria doménou zejména benediktinských klášterů, následně se knižní produkce po roce 1250 rozšiřuje i na jiné řády, jak bylo zmíněno výše.<sup>311</sup> Psaní či iluminování rukopisů bylo v klášterních skriptoriích chápáno jako duchovní činnost, kterou se Bohu vzdává hold a úcta. Ve většině případů jména autorů a tvůrců rukopisů zůstaly neznámé.<sup>312</sup> Zmíněná autorská anonymita však nebyla pravidlem. Asi nejznámějším příkladem již z předešlého období je autorská kresba v pražském rukopise *De civitate Dei*<sup>313</sup>, která znázorňuje písaře Hildeberta a jeho pomocníka Everwina [5].<sup>314</sup>

Materiál potřebný pro psaní a iluminování si členové dílny nejčastěji připravovali sami.<sup>315</sup> Podrobný popis používaných materiálů a postup jejich přípravy je uveden ve 4. kapitole této práce.

Sledovaná druhá etapa vývoje byla předznamenána již před počátkem 14. století v období vlády posledních Přemyslovců, a vyvrcholila za vlády Václava IV.<sup>316</sup> Rukopisy již nevznikaly výlučně v klášterních skriptoriích, ale mnohem častěji v lokálních a patrně i laických iluminátorských dílnách.<sup>317</sup>

Na počátku 14. století byla knižní produkce na našem území ovlivněna principy poklasické gotiky, to se projevilo například v rukopise *Pasionálu abatyše Kunhuty*,<sup>318</sup>

---

<sup>308</sup> TOBOLKA 1949, 33.

<sup>309</sup> BOHATCOVÁ 1990, 66.

<sup>310</sup> TOBOLKA 1949, 32.

<sup>311</sup> KUBÍK 2014, 193.

<sup>312</sup> BOHATCOVÁ 1990, 25.

<sup>313</sup> *Aurelius Augustinus, De civitate Dei* (Praha, Knihovna pražské metropolitní kapituly, A 21), kolem roku 1142–1150.

<sup>314</sup> MAŠÍN 1984, 107sqq.

<sup>315</sup> BOHATCOVÁ 1990, 25.

<sup>316</sup> STEJSKAL 1984, 293.

<sup>317</sup> BOHATCOVÁ 1990, 29.

<sup>318</sup> *Pasionál abatyše Kunhuty* (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17), 1312–1321.

kteřý je považován za nejstarší doklad počátku originální syntézy italských a českých vlivů v malbě v zemi Koruny české, a to právě v knižní produkci.<sup>319</sup> Jedním z nevlivnějších prostředí vzniku rukopisů byly patrně začínající lucemburské dvorské dílny. Rukopis byl vytvořený svatojiřským kanovníkem Benešem; jeho první část dokončil v roce 1313.<sup>320</sup> Druhou část rukopisu dodělal kolem roku 1321.<sup>321</sup> *Pasionál Abatyše Kunhuty* je považován za počátek přímé vývojové a stylové kvalitativní řady,<sup>322</sup> která pokračuje až do poloviny 14. století k dílu *Liber Viaticus*.<sup>323</sup>

Tvůrce výzdoby *Pasionálu* se snažil vytvořit syntézu aplikováním nejprogresivnějších iluminátorských prvků z italské a francouzské oblasti, která se stala základem a vývojovou inspirací pro pozdější iluminátorská díla.<sup>324</sup>

Snahu o osobitou syntézu italských a francouzských výtvarných prvků je možné sledovat i u dalších tvůrců od druhého desetiletí 14. století.<sup>325</sup> Příkladem je soubor liturgických kodexů, které v roce 1323 darovala Alžběta Rejčka brněnskému klášteru cisterciáček *Aula S. Mariae*, který rovněž založila.<sup>326</sup> Jinou variantu pokusu o syntézu obdobných zdrojů kolem poloviny 14. století na našem území zastupuje rukopis známý jako *Breviř křiřovnického velmistra Lva* anebo také *Křiřovnický breviř*.<sup>327</sup> Vznikl ve velmi činnorodé dílně, do níž je zařazován i *Breviř rajhradského probořta Vítka*.<sup>328</sup> Další díla a proměny

---

<sup>319</sup> STEJSKAL 1984, 293. Další literatura k rukopisu viz MATĚJČEK 1922; STEJSKAL 1965 a taky novější literatura viz URBÁNKOVÁ 1975.

<sup>320</sup> BOHATCOVÁ 1990, 63.

<sup>321</sup> KUBÍK 2014, 250.

<sup>322</sup> KUBÍK 2014, 250.

<sup>323</sup> *Liber viaticus* (Praha, knihovna Národního muzea, XIII A 12) 50. léta 14. století.

<sup>324</sup> KUBÍK 2014, 250sq. Na zásadní vliv rukopisu na pozdější díla poukázal již WOCEL 1860.

<sup>325</sup> KRÁSA 1984b, 597.

<sup>326</sup> Tento soubor rukopisů podrobně zpracoval viz KVĚT 1931. Obecnější poznámky k souboru viz STEJSKAL 1984, 296sq. Soubor liturgických kodexů pozůstával z devíti rukopisů: *dva lektionáře* (ÖNB 1772, 1773), *graduál* (ÖNB 1774), *chorální kniha* (ÖNB 1813), *kapitulář* (ÖNB 1835), *martyrologium a regula S. Benedicti* (ÖNB 417), *antifonář* (UK R 600), *Rajhradský antifonář a žaltář* (UK R 355).

<sup>327</sup> *Breviř křiřovnického velmistra Lva* anebo také *Křiřovnický breviř* (Praha, Národní knihovna ČR, XVIII F 6), kolem 1356.

<sup>328</sup> *Breviř rajhradského probořta Vítka* (Brno, Moravská zemská knihovna, R. 394), 1342–1360.

preferencí orientace jejích tvůrců, stejně jako i jejich další vývoj zůstávají předmětem aktuálního studia.<sup>329</sup>

Praha se za vlády Karla IV. stala rezidenčním městem říšského dvora, sídlem arcibiskupa a byla v ní zřízená univerzita.<sup>330</sup> I tyto okolnosti přispěly k vzestupu vzdělanosti, což velmi úzce souviselo se zvýšením poptávky po knihách.<sup>331</sup>

Objednavatelé luxusních rukopisů již nebyli jen duchovní představitelé a příslušníci královského dvora.<sup>332</sup>

Zájem o uměleckou produkci a objednávky výpravných iluminovaných rukopisů se v polovině 14. století začínají objevovat také v měšťanském prostředí.<sup>333</sup> Malířský cech byl v Praze založen již v roce 1348.<sup>334</sup> Zřízení stálých dílen umožnilo výchovu následovníků a zajistilo kontinuitu vývoje umělecké tvorby.<sup>335</sup>

Inspirace a vzory pro výzdobu iluminovaných rukopisů vycházely nejen z předešlé domácí tradice, ale zejména z Itálie, a také z Francie. Dle Karla Stejskala, zásadní vliv měly pařížské gotické rukopisy a italská iluminovaná kniha z benátského a boloňského okruhu, které se k nám dostávaly jako importy.<sup>336</sup> Snaha o syntézu těchto vzorů kulminuje zejména ve druhé třetině 14. století, kdy vznikl nový svébytný styl.<sup>337</sup> Ten byl všestranně dovršen v díle Mistra Liber viaticu, který se stal východiskem pro další tvorbu knižní malby nejen v zemích Koruny české, ale v celé Evropě.<sup>338</sup> Koncem 14. a počátkem 15. století patřily mezi nejdůležitější umělecká centra Avignon, Bologna, Florencie, Paříž, Čechy a později také Milán a Verona.<sup>339</sup> Jejich dominantní postavení vyplývalo

---

<sup>329</sup> KUBÍK 2014, 252. Pro ornamentální výzdobu rukopisů byly použity severoitalské vzory z boloňského a toskánského okruhu, avšak jejich provedení prozrazuje, že vzory byly do značné míry zjednodušeny a pravděpodobně ne úplně pochopeny. Další literatura k rukopisem viz KRÁSA 1984, 406–410 a také viz HLAVÁČKOVÁ 2006.

<sup>330</sup> Poznámky k situaci na území Čech a Moravy za vlády Karla IV. viz HLAVÁČEK 2016, 11–32.

<sup>331</sup> KRÁSA 1984a, 405.

<sup>332</sup> STEJSKAL 1984, 302.

<sup>333</sup> KRÁSA 1984a, 407.

<sup>334</sup> K malířským cechům viz Hana PÁTKOVÁ: Cechovní kniha pražských malířů: (1348–1527). Praha 1996.

<sup>335</sup> STEJSKAL 1984, 302.

<sup>336</sup> STEJSKAL 1984, 293.

<sup>337</sup> KRÁSA 1984a, 405.

<sup>338</sup> K významu rukopisu viz BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016.

<sup>339</sup> HLAVÁČEK 2016, 19–32.

z velké produkce iluminovaných rukopisů a zároveň bohatě diferencované tvorby tvůrců z jednotlivých dílen.<sup>340</sup>

Bezprostřední zdroje pro tento vrchol české knižní malby připravovaly knihy, které se k nám dostávaly prostřednictvím panovníka anebo prostřednictvím objednávek významných osobností z jeho okolí, například Arnošta z Pardubic<sup>341</sup> a Jana IV. z Dražic.<sup>342</sup> O rozvoj knižní kultury se zasloužil také Jan Očko z Vlašimi, Albrecht ze Šternberka či Jan ze Středy.<sup>343</sup>

Kolem poloviny 14. století byl kresebným stylem vytvořen rukopis známý pod názvem jako *Velislavova bible*.<sup>344</sup> V rukopise lze sledovat italizující tendence tvůrců, kteří navázali na předchozí vzory a obohatili je o reminiscence na románský sloh či byzantské prvky.<sup>345</sup>

Syntézu výše zmíněné kontinuity vývoje,<sup>346</sup> kterou lze sledovat od rukopisu *Pasionálu Abatyše Kunhuty*,<sup>347</sup> završil Mistr rukopisu *Liber viaticus*,<sup>348</sup> vytvořený v polovině 14. století, jak bylo zmíněno výše. Rukopis vznikl jako syntéza francouzských a italských vlivů obohacených o individualitu autora.<sup>349</sup> *Liber viaticus* se stal východiskem pro ustálený dvorský styl, který byl částečně modifikován a obohacen o nové stylové varianty nastupujících generací iluminátorů, kteří působili na dvoře Václava IV.<sup>350</sup> Zachované rukopisy<sup>351</sup> z bohaté královské sbírky představují specifický výraz soudobé dvorské

---

<sup>340</sup> KRÁSA 1984a, 421.

<sup>341</sup> Kromě jiné literatury k rukopisem, které objednal Arnoštem z Pardubic viz HLAVÁČKOVÁ 2005, 207–214 a novější literatura viz HLEDÍKOVÁ 2008.

<sup>342</sup> Kromě jiné literatury k rukopisem, které objednal Jan IV. z Dražic viz KRÁSA 1984, dále CHYTIL 1886 a z novější literatury HLEDÍKOVÁ 1991.

<sup>343</sup> KRÁSA 1984a, 407. Poznámky k vlivu Jana ze Středy na knižní produkci viz HLAVÁČEK 2016, 11–32. K osobě Jana ze Středy viz BLÁHOVÁ 2016, 35–67.

<sup>344</sup> *Velislavova bible* (Praha, Národní knihovna ČR, XXXIII C 124), kolem roku 1350. Literatura k rukopisu viz STEJSKAL 1984, 309sq a také starší literatura viz CHYTIL 1918, 71sq.

<sup>345</sup> STEJSKAL 1984, 309sq.

<sup>346</sup> KUBÍK 2014, 250.

<sup>347</sup> *Pasionálu abatyše Kunhuty* (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17), 1312–1321.

<sup>348</sup> *Liber viaticus* (Praha, knihovna Národního muzea, XIII A 12) 50. léta 14. století. Literatura k rukopisu viz monografie BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016.

<sup>349</sup> KRÁSA 1984a, 408.

<sup>350</sup> KRÁSA 1984a, 415.

<sup>351</sup> O rukopisech Václava IV. viz KRÁSA 1971, 1–19; HOMOLKOVÁ 2007, 11.



kultury v době kolem roku 1400.<sup>352</sup> Kromě rukopisů, které byly objednávány příslušníky královského dvora se objevují rukopisy určené pro laiky a širší veřejnost.<sup>353</sup> Inspiračními zdroji byly předchozí stylové tendence a tradice místních iluminátorských dílen, z nichž vznikl nový estetický program krásného slohu, ale na jeho vzniku měl podíl i vliv soudobé zahraniční dílenské knižní produkce.<sup>354</sup> Písaři a iluminátoři, kteří působili na našem území, vytvořili rukopisy, které měly vliv na knižní produkci vedlejších zemí Koruny české a následně se dostaly na území dnešního Slezska či Rakouska.<sup>355</sup> Dílenská knižní produkce na konci 14. a počátkem 15. století charakterizuje různorodost stylových tendencí, které se podílí na uměleckém výrazu místní školy.<sup>356</sup> V tomto období lze sledovat postupný příklon k estetickému programu krásného slohu, který následně stíral rozdíly individuálních projevů.<sup>357</sup>

Pozoruhodným příkladem skvostně zdobeného rukopisu je *Bible Václava IV.*, která byla vytvořena pravděpodobně v posledním desetiletí 14. století.<sup>358</sup> Přestože rukopis nebyl dokončen, jeho bohaté zdobení a hojné využití zlata dokazuje vytríbenost uměleckého vkusu a náročnost Václava IV. jako objednavatele.<sup>359</sup>

Další luxusně zdobený iluminovaný rukopis *Codex Vindobonensis* je známý také pod názvem *Zlatá bula*.<sup>360</sup> Objednal jej Václav IV. kolem roku 1400.<sup>361</sup> Podle Josefa Krásy

---

<sup>352</sup> KRÁSA 1984a, 423.

<sup>353</sup> Poznámky k rukopisům, které byly určené pro laiky viz KRÁSA 1984, 415–438.

<sup>354</sup> KRÁSA 1984a, 423sqq.

<sup>355</sup> Poznámky k rukopisům, které se dostali na území dnešního Polska či Rakouska viz KRÁSA 1984, 416–438. O rukopisech, které se dostali na území Slezska viz HLAVÁČKOVÁ 2006. Příklad rukopisu, který se dostal na území Slezska: *Graduál z kláštera sv. Vincenta na Olbině u Vratislavi* (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Rękopisów I F 423) kolem roku 1362.

Poznámky k rukopisům, které se dostaly na území dnešního Rakouska viz KUBÍK 2018, 201sqq. Příklad rukopisu, který se dostal na území dnešního Rakouska: *Evangeliář Jana z Opavy* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 1182), kolem roku 1368.

<sup>356</sup> KRÁSA 1984a, 423.

<sup>357</sup> KRÁSA 1984a, 425.

<sup>358</sup> *Bible Václava IV. Wenzelbibel* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 2759–2764), 1389–1400.

<sup>359</sup> KRÁSA 1984a, 421–425.

<sup>360</sup> *Codex Vindobonensis* nebo také *Zlatá bula* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 388) kolem roku 1400. Další literatura k rukopisu viz THOMAS/SCHMIDT 1989 a také PRIPTSCH 1988.

<sup>361</sup> KRÁSA 1984a, 427sq.

má skvostně zdobený rukopis svou vytríbenou stylizací ornamentální výzdoby svůj inspirační vzor pravděpodobně v dílnách lombardských mistrů.<sup>362</sup>

První dvě desetiletí 15. století byly poznamenány prvotními inspiračními vlivy frankovlámské malby, ranými pracemi bratří z Limburka, nebo také Mistrem Boucicautových hodinek, ve kterých se začínaly projevovat prvky naturalismu.<sup>363</sup> Podle J. Krásky lze bohatství o nové naturalistické prvky sledovat na iluminovaných částech rukopisu *Bible mincmistra Konráda z Vechty*,<sup>364</sup> které vytvořil tzv. Mistr Antverpské bible.<sup>365</sup> Podíl českých iluminátorů na dalších inovacích dobového vývoje knižní malby zůstává předmětem dalšího studia.<sup>366</sup>

V období husitských válek byl vývoj knižní produkce na našem území ve srovnání s předešlými časy do značné míry zpomalen a výrazně omezen.<sup>367</sup> Důležitý rukopis, který byl vytvořený v době závěru husitských válek (1432–1435) zastupuje *Bible tábořského hejtmána Filipa z Padeřova*.<sup>368</sup> V té se tvůrci snažili vyrovnat iluminátorským tendencím předhusitského období a zároveň použili progresivnější ornamentální prvky.<sup>369</sup> Pro tvůrce *Padeřovské bible* byly hlavními inspiračními zdroji pravděpodobně rukopisy z okruhu *Bible Václava IV.*<sup>370</sup>

Přestože vývoj knižní malby pokračuje dál v následujících generacích, ve shodě se stanoveným časovým vymezením v úvodu, uvádím syntézu vývoje jen do počátku husitských válek.

Výše uvedená syntéza měla za cíl přiblížit rámcový dobový kontext, ve kterém byly technické a technologické postupy používané k tvorbě rukopisů. Vzhledem k složitosti zmíněné problematiky syntézu zpracovávám do počátku 15. století.

---

<sup>362</sup> KRÁSA 1984a, 427–430. Další literatura k rukopisu viz KRÁSA 1971, 1–19.

<sup>363</sup> KRÁSA 1984a, 423–437. k vývoji knižní produkce po roce 1400 a k inovacím dovršeným v tvorbě bratří z Limburku viz KUBÍK 2018, 202sq. Starší literatura viz TABURET-DELAHAYE/AVRIL 2004.

<sup>364</sup> *Bible mincmistra Konráda z Vechty* (Antwerp, Museum Plantin-Moretus M 15/1–2) kolem roku 1402.

<sup>365</sup> KRÁSA 1984a, 429sq.

<sup>366</sup> KUBÍK 2018.

<sup>367</sup> K ukončení umělecké tradice viz KRÁSA 1971, 1–19; novější literatura viz BRODSKÝ 2012, a také nejnovější publikace STUDNIČKOVÁ/ THEISEN 2018.

<sup>368</sup> *Bible tábořského hejtmána Filipa z Padeřova* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 1175) po roce 1430.

<sup>369</sup> Syntéza dějin doby husitské viz ŠMAHEL 1996; novější literatura viz KUBÍK, 2018.

<sup>370</sup> KUBÍK, 2018, 202sq.

## 4 Technologie výroby knihy ve středověku

Nejdůležitějším zdrojem informací o technikách a technologických postupech jsou dochované traktáty a receptáře. Přehled těchto důležitých pramenů, ze kterých čerpám, uvádím v následující podkapitole 4.1. Technický a technologický postup lze částečně rekonstruovat také na základě rukopisů, které zůstaly nedokončené.<sup>371</sup> Rekonstrukce postupů používaných při tvorbě rukopisů je možná rovněž dle dochovaných stran z původních skicáků a vzorníků,<sup>372</sup> které si tvůrci iluminátorských dílen zhotovovali pro svou potřebu.<sup>373</sup>

### 4.1 Přehled pramenů a literatury k technologickým postupům

Zdrojem veškerých informací o technologických postupech jsou primárně středověké traktáty a receptáře. Seznam pramenů, ze kterých jsem čerpala, uvádím dle jejich chronologického vzniku.

Nejstarší zmínku o přípravě a využití pigmentů uvádí **Marcus Vitruvius Pollio** ve svém traktátu *De architectura libri decem*.<sup>374</sup> Vitruvius jako římský stavitel napsal v 1. století před Kristem dílo o architektuře a principech stavitelství. Zároveň se v sedmé knize traktátu krátce zmiňuje o některých pigmentech společně s návodem na jejich přípravu.<sup>375</sup>

Pracovala jsem s vydáním z roku 1979, které přeložil Alois Otoupalík.

Autorem druhého historického traktátu s názvem *De coloribus et artibus Romanorum* je **Heraclius**.<sup>376</sup> Dílo se skládá ze tří knih, z toho první dvě byly napsány v 10. století a třetí byla doplněna ve 13. století.<sup>377</sup> Ve všech třech částech knihy jsou popsány postupy přípravy podkladů pro malbu, psací média (pigmenty a inkousty) a návody na zlacení.

---

<sup>371</sup> BRODSKÝ 2012, 14.

<sup>372</sup> Pravděpodobně nejznámějším příkladem středověkého náčrtníku je soubor skic vytvořených ve 13. století, který je připisován Villardovi de Honncourtovi. Orientační shrnutí exempel viz SCHELLER 1995.

<sup>373</sup> BOHATCOVÁ 1990, 30.

<sup>374</sup> VITRUVIUS (ed. Bouzek) 1979.

<sup>375</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 10.

<sup>376</sup> IGL, 1873.

<sup>377</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 11.

Zdrojem informací pro tuto práci bylo latinsko-německé vydání z roku 1873 upravené Albertem Iglem.

Další významné dílo *Schedula diversarum artium* napsal Roger von Helmershausen zvaný také **Theofil Presbyter**.<sup>378</sup> Teofil Presbyter byl řeckým mnichem, který se usadil v klášteře benediktinů a kolem roku 1100 napsal svůj spis.<sup>379</sup> Traktát rozdělil do tří částí. V první části popisuje přípravu pigmentů a jejich využití pro rozličné účely. Zde také krátce popisuje malování a psaní na pergamen. Uvádí, jak je důležité postupovat při zpracování zlata a jeho nanášení. Druhá kniha popisuje činnosti a techniky práce se sklem. Ve třetím díle popisuje postupy kovoliteckých a zlatnických prací, jako například odlévání zvonů, varhanních píšťal, přípravu kalichů a opracovávání kamene. Pracovala jsem s vydáním z roku 1874, které bylo upraveno Albertem Iglem do latinsko-německé verze.

Čtvrtý důležitý zdroj informací pochází od známého italského umělce **Cennina Cenniniho** z konce 14. století, který napsal traktát *Il libro dell Arte*, ve kterém pro své následovníky zanechal velké množství návodů a postupů.<sup>380</sup> Ve své obsáhlé knize popsal přípravu podkladů pro různé techniky malby, výrobu pigmentů a barviv, návody na zlacení a mnoho dalších informací užitečných pro tvorbu uměleckých děl. V práci jsem čerpala z publikace vydané roku 1946 nakladatelem Vladimírem Žikešem.<sup>381</sup>

Jiné traktáty nebo receptáře, které vznikaly v období středověku, jsem k dispozici neměla. Vybrané prameny však patří k nejvýznamnějším zdrojům informací pro západní kulturní okruh.

Technologické postupy používané při tvorbě středověkých rukopisů a kodexů jsou zmiňované také v novější literatuře. Mezi základní kroky těchto technologických postupů patří: příprava pergamenu či papíru, výroba a zpracování pigmentů, techniky malby, postupy při zlacení a knižní vazba.

---

<sup>378</sup> IGL, 1874.

<sup>379</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 13.

<sup>380</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 13.

<sup>381</sup> CENNINI (ed. Žikeš)1946.

Zmínky o technologických postupech, jakým způsobem se vyráběl ve středověku pergamen a papír, poměrně obsáhle uvádí **Zdeněk Tobolka**,<sup>382</sup> či **Mirjam Bohatcová**.<sup>383</sup> Přestože se některé údaje opakují, v podstatných a důležitých aspektech se doplňují. Díky tomu je možné získat nezbytnou základní orientaci v oblasti technologických postupů výroby středověkých rukopisů. Důležitou publikaci *Making Medieval manuscripts*, která mi umožnila získat mnohem podrobnější informace o technologických postupech napsal **Christopher de Hamel**.<sup>384</sup>

Při psaní kapitoly 4.3 o výrobě a zpracovávání pigmentů pro mě bylo klíčové dílo *The materials and techniques of medieval painting*,<sup>385</sup> které napsal **Daniel V. Thompson**. Autor každý pigment podrobně popsal a zároveň doplnil odkazy na prameny a starší literaturu. Důležitým rozšířením informací v oblasti zpracování a využití pigmentů je též publikace *Colour-The art & science of illuminated manuscripts* zpracovaná pod vedením **Stelly Panayotové**.<sup>386</sup>

Principy malířských technik a jejich historický vývoj detailně rozpracoval **Ludvík Losos** v publikaci *Výtvarné techniky – Malba*.<sup>387</sup>

Samostatnou oblast historických malířských technik i zlacení a složitost těchto postupů popsal **Bohuslav Slánský** ve dvousvazkovém díle *Technika malby*.<sup>388</sup> V první části zdokumentoval, jakým způsobem se v minulosti s materiálem pracovalo a jaké technologie se běžně využívaly. V druhé části zmíněné postupy popsal v kontextu restaurování a konzervování uměleckých děl.

Puncováním, které úzce souvisí se zlatnickou úpravou povrchů, se velmi obsáhle a podrobně zabíral **Mojmír Frinta**, např. v knize *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting*.<sup>389</sup>

---

<sup>382</sup> TOBOLKA 1949.

<sup>383</sup> BOHATCOVÁ 1990.

<sup>384</sup> DE HAMEL 2018.

<sup>385</sup> THOMPSON 1956.

<sup>386</sup> PANAYOTOVA 2016.

<sup>387</sup> LOSOS 2001.

<sup>388</sup> SLÁNSKÝ 1953.

<sup>389</sup> FRINTA 1998.

Způsoby středověké vazby a její typy rozebírá **Mirjam Bohatcová**.<sup>390</sup> V publikaci *Česká kniha v proměnách staletí* popisuje techniku a technologie používané při tvorbě rukopisů a kodexů.<sup>391</sup> Samostatnou kapitolu věnuje české gotické vazbě.<sup>392</sup> Autorka čerpala z publikace **Zdeňka Tobolky**,<sup>393</sup> avšak přímou citaci ani odkaz na zdroj v textu neuvádí. K získání přehledu o vývoji knižní produkce v evropském kontextu a pro orientaci v tématu byla pro mě důležitá publikace *Book illumination in the middle ages*, kterou napsal **Otto Pächt**<sup>394</sup> a také dílo **Johna Beckwitha** *Early mediaval art*.<sup>395</sup> Důležitým zdrojem informací tohoto druhu, který mi umožnil získat přehled ve vývoji knižní produkce na našem území, byly vybrané kapitoly z *Dějin českého výtvarného umění* od **Jiřího Mašína**,<sup>396</sup> **Josefa Kráasy**,<sup>397</sup> **Karla Stejskala**<sup>398</sup> a také kapitola a katalogová hesla z publikace *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800-1300*, které napsal **Viktor Kubík**<sup>399</sup> a další spoluautoři.

Základní informace týkající se zejména terminologie a jejího objasnění jsem čerpala ze slovníků. Obzvláště přínosným byl *Slovník pojmů z dějin umění*, který napsali **Oldřich J. Blažíček** a **Jiří Kropáček**.<sup>400</sup> Podrobnější a praktičtější vysvětlení podali **Roman Kubička** a **Jiří Zelinger** ve *Výkladovém slovníku* zaměřeném na malířství, grafiku a restaurátorství.<sup>401</sup> Důležitou publikací tohoto druhu je také *Buchmalerei: ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, která je orientovaná na terminologii v oblasti rukopisů od **Christine Jakobi**.<sup>402</sup>

---

<sup>390</sup> BOHATCOVÁ 1990.

<sup>391</sup> BOHATCOVÁ 1990, 31—34.

<sup>392</sup> BOHATCOVÁ 1990, 101—107.

<sup>393</sup> TOBOLKA 1949.

<sup>394</sup> PÄCHT 1994.

<sup>395</sup> BECKWITH 1964.

<sup>396</sup> MAŠÍN 1984, 103–128.

<sup>397</sup> KRÁSA 1984a, 405–439; 1984b, 596–612.

<sup>398</sup> STEJSKAL 1984, 284–310.

<sup>399</sup> KUBÍK 2014, 186–254.

<sup>400</sup> BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 1991.

<sup>401</sup> KUBIČKA / ZELINGER 2004.

<sup>402</sup> JAKOBI 1997.

V 5. kapitole jsem zpracovala orientační přehled vývoje knižní vazby ve středověku. Orientaci v tématice knižní vazby mi umožnila kniha **Pavliny Hamanové** *Z dějin knižní vazby*.<sup>403</sup> Pomocné bylo rovněž dílo **Bohumila Nusky** *Knižní vazba sedmi století*<sup>404</sup> a **Kamila Boldana** *Počátek českého knihtisku*.<sup>405</sup>

Další část literatury je uvedena v příslušných kapitolách, zde jsou uvedeny pouze hlavní zdroje.

## 4.2 Příprava podkladů od pergamenu po papír

Podkladové materiály pro psaní a malbu jsou papyrus, pergamen a papír. Pocházejí z Orientu a později byly přijaty západní civilizací, která postup jejich výroby zdokonalila.<sup>406</sup>

### 4.2.1 Pergamen

Pergamen je průsvitný a jemně nažloutlý materiál, který sloužil v minulosti jako podkladový materiál pro psaní, malbu a vázání knih.<sup>407</sup> Vyráběl se zpracováváním zvířecích kůží, a to zejména telecích, kozlích, ovčích, oslích a také z kůží vysoké zvěře.<sup>408</sup>

Řemeslné zpracování pergamenu bylo doménou národů Blízkého východu, obzvláště Persie, ze které se pergamen rozšířil také do Evropy.<sup>409</sup>

Nejdříve se kůže máčela v upravené vodě, nejčastěji ve vodě vápenaté. Několikadenním odležením bylo možné snadno odstranit zbytky srsti, masa a jiných nečistot. Po následném přemytí v čisté vodě se kůže natáhla na dřevěný rám a sušila. V rámci poslední etapy sušení byl pergamen dočišťován nejprve půlměsíčovým nožem, poté vyhlazen

---

<sup>403</sup> HAMANOVÁ 1959.

<sup>404</sup> NUSKA 1966.

<sup>405</sup> BOLDAN 2018.

<sup>406</sup> TOBOLKA 1949, 29.

<sup>407</sup> K vývoji pergamenového podkladu viz PÄCHT 1994, 14–18.

<sup>408</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 205.

<sup>409</sup> TOBOLKA 1949, 21sq.

popelovou pastou a následně bylo vyhlazení dokončeno pemzou.<sup>410</sup> Proces výroby pergamenu se po staletí prakticky vůbec neměnil a zůstával stejný [6].<sup>411</sup>

Za kvalitnější druh pergamenu byl považován ten, jehož struktura byla jemnější a pocházel z nejmladších zvířat.<sup>412</sup>

Pergamen sloužil jako podkladový materiál pro psaní již od antiky, přes celý středověk až do doby, kdy jeho funkci nahradil papír.<sup>413</sup>

Největší počet středověkých rukopisů byl vytvořen právě na pergamenu. Ten tvůrci považovali za nejvhodnější podklad pro psaní inkoustem a zároveň pro nanášení zlata a barevných pigmentů při vytváření iluminátorských kompozic [7].<sup>414</sup>

Možnost oboustranného psaní patřila mezi velké výhody pergamenu, což předchodí podklad, například papyrusový svitek, neumožňoval.<sup>415</sup>

Nevýhodou pergamenu byl vysoký náklad na jeho výrobu, což ovlivňovalo i jeho prodejní cenu. Na vytvoření jednoho rukopisu bylo zapotřebí zpracovat kůže až z několika set zvířat [8].

Vysoké náklady na produkci kodexů se odvíjely i od kvality pergamenu, který byl pro výrobu zvolen. Pergamen se mnohokrát používal opakovaně. Své využití našel i ten, který byl poškozený.<sup>416</sup>

Druhotně použitý pergamen je známý jako palimpsestový pergamenový list. Z použitého a popsaného pergamenu bylo možné odstranit jednotlivá slova seškrábáním, anebo celý text odmočením a následně pergamen použít nanovo.<sup>417</sup>

Výroba a produkce pergamenu byla od raného středověku doménou klášterních dílen, které vytvářely rukopisy zejména pro svou vlastní potřebu.<sup>418</sup>

---

<sup>410</sup> THOMPSON 1956, 25sq.

<sup>411</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.

<sup>412</sup> TOBOLKA 1949, 21.

<sup>413</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 205.

<sup>414</sup> THOMPSON 1956, 24.

<sup>415</sup> TOBOLKA 1949, 22.

<sup>416</sup> BOHATCOVÁ 1990, 20.

<sup>417</sup> TOBOLKA 1949, 22.

<sup>418</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.



V období rozšíření gramotnosti v městském prostředí, nově vzniklé pergamenické dílny již podléhaly pod správu univerzit. Bylo tomu tak v Paříži a od roku 1348 i v Praze, kde pergamenické řemeslo měla ve své kompetenci Univerzita Karlova.<sup>419</sup>

Příprava pergamenového podkladu a jeho formátu pro rukopisy a kodexy byla závislá na velikosti a rozměrech zpracované kůže. Pergamen se skládal do dvoulistů a dle jejich počtů jsou vzniklé složky označovány jako binia, trinia, kvaterny, kvinterny anebo sexterny.<sup>420</sup> Další úprava pergamenových listů, například jejich celostní barvení, bylo spíše výjimečné.<sup>421</sup> Barvením pergamenu se cena rukopisu ještě navyšovala, a to zejména, když byl barven purpurem nebo jiným vzácným pigmentem.<sup>422</sup> Mezi nejznámější rukopisy vytvořené na purpurovém pergamenu patří pozdně římské a starokřesťanské spisy, které byly vytvořené v období pozdní antiky.<sup>423</sup> Purpur byla císařská barva a výsostné právo na užívání předmětů purpurové barvy měli jen císaři a někteří vysoce postavení církevní představitelé.<sup>424</sup> V následujících staletích byl barvený pergamen nejčastěji používán ve franské říši za vlády Karlovců, ale od 9. století je tendence barvení na ústupu, avšak tradice napodobování drahých purpurových rukopisů psaných zlatým nebo stříbrným písmem pokračovala i za Ottónské renesance.<sup>425</sup>

Asi nejznámějším příkladem využití purpurového pergamenu, jako podkladu pro zlaté a stříbrné písmo, je kromě jiných Wulfilův gótský překlad bible z 6. století známý jako *Codex Argenteus* [9].<sup>426</sup> Kodex pravděpodobně vznikl napodobením luxusních římských rukopisů, určených do nejvyššího prostředí, jejichž typ dokládají mladší dochované exempláře – například *Rosanský kodex purpureus*<sup>427</sup> a *Videňská Genesis*<sup>428</sup> z 6. století.

---

<sup>419</sup> TOBOLKA 1949, 22.

<sup>420</sup> BOHATCOVÁ 1990, 20sq.

<sup>421</sup> TOBOLKA 1949, 22.

<sup>422</sup> THOMPSON 1956, 29. K barvení pergamenu purpurovým pigmentem viz JAKOBI 1997, 32sq.

<sup>423</sup> MATĚJČEK 1931, 36sqq.

<sup>424</sup> THOMPSON 1956, 156sq.

<sup>425</sup> TOBOLKA 1949, 22.

<sup>426</sup> TOBOLKA 1949, 22. Kodex byl součástí pražských sbírek Rudolfa II., od roku 1669 je ve sbírkách Univerzitní knihovny v Uppsale (DG.1).

<sup>427</sup> Rukopis je uložen v Diecézním muzeu v Rossanu, pod signaturou 042.

<sup>428</sup> Rukopis je uložen v Národní knihovně ve Vídni, pod signaturou Cod. theol. gr. 31.

Poslední etapou přípravy podkladu bylo rozvržení stran a návrh rozmístění textu, iluminací a řádkování. Linkování podkladu bylo naznačeno ostrým předmětem tzv. slepé značení, anebo bylo provedené naznačením tenkými tahy inkoustu.<sup>429</sup> Takto připravený pergamen bylo možné začít popisovat a iluminovat (viz kapitola 3.1).

Pergamen byl používán do pozdního středověku, kdy ho začal nahrazovat papír jako levnější a dostupnější alternativa podkladového materiálu.<sup>430</sup>

#### 4.2.2 Papír

Papír je dnes považován za hlavní podkladový materiál pro psaní, malbu a reprodukční techniky.<sup>431</sup> Začali jej vyrábět v Číně pravděpodobně již ve 3. století před Kristem a do Evropy byl rozšířen prostřednictvím Arabů ve 12. století.<sup>432</sup>

Původně se papír vyráběl ze směsi kousků hedvábí, bavlny a jiných rostlinných vláken.<sup>433</sup> Základní výrobní formou papíru je vodní suspenze složená z rozmělněných rostlinných vláken. Ta byla vkládána do papírenských sítí k sušení a následně lisována.<sup>434</sup> Dle složení materiálu a metody, podle které je vyráběn, se papír dělí například na ruční, křídový, japonský, lepenku anebo kartón.<sup>435</sup> Od poloviny 12. století se papír objevuje v Evropě jako podkladový materiál a zároveň byla zahájena jeho produkce [10].<sup>436</sup> Výroba se postupně zjednodušovala, až nakonec papír téměř úplně nahradil pergamen.<sup>437</sup> Proces nahrazování pergamenu papírem byl postupný, proto je možné doložit knihy, ve kterých tvůrci použili kombinaci pergamenu a papíru.

---

<sup>429</sup> BOHATCOVÁ 1990, 21.

<sup>430</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK 1991, 157.

<sup>431</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK 1991, 153.

<sup>432</sup> BOHATCOVÁ 1990, 21.

<sup>433</sup> TOBOLKA 1949, 23.

<sup>434</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 197.

<sup>435</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK 1991, 153.

<sup>436</sup> TOBOLKA 1949, 23.

<sup>437</sup> BLAŽÍČEK, KROPÁČEK 1991, 153.

Pergamen byl dlouho považován za prestižnější materiál než papír. Pro luxusnější rukopisy a tisky tvůrci používali primárně pergamen. Papír byl naopak využíván pro užitkovou produkci a tisk.<sup>438</sup>

Podle složení materiálu a způsobu zpracování je možné alespoň přibližně určit, kdy a kde byl papír vyroben.<sup>439</sup> Při určování stáří a původu může být nápomocný filigrán neboli vodoznak (zv. též průsvitka), který od 13. století tvůrci používali jako ochrannou známku a doklad záruky kvality.<sup>440</sup> Vodoznak má však charakter jen pomocné indicie. Mnohdy byl falšován a některé papírny jej vůbec nepoužívaly, zejména na papír nižší jakosti.<sup>441</sup> Na naše území byl papír zpočátku importován z Itálie a také z Norimberku.<sup>442</sup> Zakoupení papíru v samostatném obchodě bylo v Praze možné již v roce 1381.<sup>443</sup> První doložená papírenská výroba v Čechách začala až po roce 1499 na Zbraslavi.<sup>444</sup> Pravděpodobně prvním dokladem použití papíru v Praze je městská kniha starého Města pražského, která byla vedená od roku 1310.<sup>445</sup>

### 4.3 Barevné pigmenty

Pigmenty lze definovat jako práškové barvy získávané z přírodních zdrojů, jejichž částice jsou v pojidlech nerozpustné.<sup>446</sup> Dle svého původu se dělí na organické a anorganické.<sup>447</sup> Organické jsou získávány zejména mletím minerálů a nerostů, plavením barevných hlín nebo třením rostlinného materiálu.<sup>448</sup> Anorganické pigmenty většinou představují stabilní oxidy, sírany a uhličitany, a to v přírodní formě jílu a rud.<sup>449</sup>

---

<sup>438</sup> TOBOLKA 1949, 28.

<sup>439</sup> TOBOLKA 1949, 29.

<sup>440</sup> TOBOLKA 1949, 24.

<sup>441</sup> TOBOLKA 1949, 26.

<sup>442</sup> BOHATCOVÁ 1990, 19.

<sup>443</sup> TOBOLKA 1949, 24.

<sup>444</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 198.

<sup>445</sup> BOHATCOVÁ 1990, 21.

<sup>446</sup> LOSOS 2001, 12.

<sup>447</sup> PANAYOTOVA 2016, 27.

<sup>448</sup> BLAŽIČEK, KROPÁČEK 1991, 27.

<sup>449</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 207.

Aby bylo možné s pigmenty pracovat jako s barevnou suspenzí a nanášet ji na plochu, míchá se barevný prášek pigmentu s pojivem.<sup>450</sup> Jako pojiva se používají látky rostlinného a živočišného původu, jako například: guma, škrob, bílkoviny, vaječný bílek, oleje, klihy anebo voda.<sup>451</sup>

Intenzita barvy pigmentu a jeho mohutnost krytí je závislá na velikosti struktury a charakteru textury. Krycí mohutnost pigmentu je schopnost barevné vrstvy překrýt podklad. Strukturou se rozumí velikost částic, která se odlišuje dle intenzity mletí a velikosti zrna. Textura označuje tvrdost daných částic.<sup>452</sup> Metody, které umožňují dosažení požadované kvality struktury, byly vyvinuty již ve středověku.<sup>453</sup> Kvůli časové náročnosti při zpracovávání, přípravě a použití se dnes upřednostňují pigmenty umělé, vyrobené synteticky.<sup>454</sup>

Iluminátoři středověkých a renesančních děl disponovali širokým spektrem barevného materiálu.<sup>455</sup>

Badatelé dnes jenom stěží hledají odpovědi na to, jak postupy a recepty vznikaly. Jak bylo možné, že iluminátoři vytvořili díla tak vysoké kvality bez poznatků, které máme dnes k dispozici.<sup>456</sup>

Zachované písemné prameny, mezi které patří technologické traktáty a receptáře, nám umožňují poznat postupy, ale ne okolnosti vzniku.

Teofil Presbyter na počátku 11. století v úvodu svého díla *Schedula diversarum atrium* doporučuje, aby malíři svoji pozornost zaměřili na studium řeckých pigmentů. Kromě stručných zmínek o přípravě píše zejména o míchání a kombinování odstínů barev, ale také o účelu, pro který se hodí nejvíce.<sup>457</sup>

---

<sup>450</sup> LOSOS 2001, 12.

<sup>451</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 221.

<sup>452</sup> LOSOS 2001, 13.

<sup>453</sup> THOMPSON 1956, 77.

<sup>454</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 207.

<sup>455</sup> PANAYOTOVA 2016, 22.

<sup>456</sup> THOMPSON 1956, 77.

<sup>457</sup> ILG 1874, 9.

Naproti tomu Cennino Cennini na konci 14. století ve svém traktátu *Il Libro dell'Arte* od třicáté páté kapitoly podrobně popisuje postupy, jak připravit pigmenty;<sup>458</sup> Od hledání přírodních zdrojů, přes mechanické tření na kameni nebo v hmoždíři, až po poslední fáze přemývaní. Jako zásadní podmínku pro získání vysoké kvality pigmentu uvádí, že je bezpodmínečně nutné mlít a třít pigmenty tak dlouho, jak je to jen možné. Mnohokrát v různých kapitolách opakuje, že kvalita barevného prášku je vyšší, pokud je struktura co nejjemnější.<sup>459</sup> Tuto skutečnost potvrzuje vědecké bádání v oblasti nauky o světle a jeho absorpci, ze které vyplývá, že odraz dopadajícího světelného paprsku je intenzivnější od povrchu, jehož plocha je méně členitá.<sup>460</sup> Jemná struktura barevné suspenze proto zvyšuje kvalitu provedení díla. Proces přípravy pigmentu byl nesmírně časově náročný, a proto také Cennini například v padesáté druhé kapitole radí, že je lepší koupit si pigment již hotový.<sup>461</sup>

Ve sto šedesáté první kapitole o barvách vhodných k výzdobě rukopisů, vysvětluje, že pigment pro malbu na papíru musí být ještě jemnější než ten, který se používá pro malbu na plátno nebo na deskový podklad. Tento jemnější typ barvy označuje jako *pezzuolu*, do které se dodává pojidlo – nejčastěji guma. Po smíchání pigmentu a pojidla je suspenze vhodná k okamžitému použití.<sup>462</sup> Výhodou uvedeného pojidla je možnost nanášení tenkých vrstev barvy, které ve výsledku působí intenzivně, zářivě a mají rezistentní vlastnosti neboli jsou nestíratelné.<sup>463</sup>

Následující příklady jednotlivých pigmentů řadím abecedně a vybírám pouze ty, které se používaly nejčastěji a zároveň jsou v historické literatuře a pramenech nejčastěji zmiňovány.

---

<sup>458</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 72sqq.

<sup>459</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 73sqq.

<sup>460</sup> HART 2015, 168sq.

<sup>461</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 86.

<sup>462</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 192.

<sup>463</sup> THOMPSON 1956, 57.

### 4.3.1 Bílý pigment

Bílý pigment byl získáván zpracováním přírodních materiálů jako je vápenec nebo křída. Jiným zdrojem byl bílý prach ze zuhelnatěných zvířecích kostí anebo skořápek. Chemickým procesem se vyráběla běloba olovnatá, která však byla prudce jedovatá, a proto je její používání omezeno.<sup>464</sup>

Využití bílého pigmentu bylo sporadické. Obzvláště, když byl výjimečně pergamen nebo papír velmi dobře zpracovaný, nebylo zapotřebí pigment aplikovat příliš často.<sup>465</sup>

**Běloba olovnatá [11]** je směs uhličitanu olovnatého a hydroxidu olovnatého. Kvůli vysokému obsahu olova je pigment prudce jedovatý.<sup>466</sup>

Již ve středověku bylo známo několik způsobů, jak je možné pigment připravit.<sup>467</sup> Proces výroby je složitý a nebezpečný. Středověké záznamy upozorňují, že je nutné pigment používat opatrně, zároveň varují před následky, kterými jsou mrtvice, epilepsie, ochrnutí až smrt.<sup>468</sup> Ačkoli se vědělo o rizicích, které byly s použitím pigmentu spojeny, výzkumy potvrzují, že se používal poměrně často.<sup>469</sup>

Důležitou vlastností barvy byla její hustota a neprůhlednost. Ve středověkých technických postupech se často vyskytuje požadavek, aby intenzita čisté běli výrazně kontrastovala s tmavými a černými pigmenty. Mezi nevýhody tohoto bílého pigmentu patří černání, neslučitelnost s jinými pigmenty, jako je například auripigment a verdigris, a mezi negativa patří také jeho výše zmíněná prudká jedovatost.<sup>470</sup>

Z historické literatury se dozvídáme, že byl považován za jeden z nejlevnějších.<sup>471</sup>

---

<sup>464</sup> THOMPSON 1956, 95.

<sup>465</sup> THOMPSON 1956, 89.

<sup>466</sup> LOSOS 2001, 15.

<sup>467</sup> PANAYOTOVA 2016, 36.

<sup>468</sup> THOMPSON 1956, 92.

<sup>469</sup> PANAYOTOVA 2016, 36.

<sup>470</sup> THOMPSON 1956, 94.

<sup>471</sup> PANAYOTOVA 2016, 64.

Vitruvius na přelomu letopočtů ve dvanácté kapitole své sedmé knihy traktátu o architektuře popisuje, jak běloba olovnatá pálením v peci mění a zintenzivňuje své vlastnosti.<sup>472</sup>

Heraclius ve 13. století ve třetí knize *De coloribus et artibus Romanorum*, konkrétně ve dvacáté čtvrté kapitole popisuje podobný postup přípravy žiháním. V několika následujících kapitolách uvádí, se kterými pigmenty je možné bělobu olovnatou používat a jak postupovat při míchání.<sup>473</sup>

Teofil Presbyter v 11. století popisuje kombinování pigmentu hned v první kapitole své první knihy *Schedula diversarum artium*. Technický návod k přípravě však uvádí téměř až na konci první knihy, ve čtyřicáté čtvrté kapitole.<sup>474</sup>

Cennino Cennini na konci 14. století v padesáté deváté kapitole ve výše zmíněném traktátu *Il Libro dell'Arte* hodnotí pigment jako vhodný pro různé typy technik s vysokou krycí schopností. Radí, jak si koupit nejlepší kus a jakým způsobem ho následně třít, aby byl co nejjemnější. Jako nevýhodu uvádí jen jeho tendenci k tmavnutí až úplnému zčernání.<sup>475</sup>

**Běloba sangiovanni [12]** je přírodní pigment, který se vyrábí z nedohašeného vápna dlouhým procesem přemývaní a sušení.<sup>476</sup> Podle chemického složení jde v podstatě o čistý uhličitán vápenatý. Název pigmentu je odvozován od místa nálezů křídly a jejího dalšího zpracování.<sup>477</sup> Pojmenování běloba „sangiovanni“ se váže na patrona Florencie, protože město bylo proslulé produkcí tohoto pigmentu.<sup>478</sup>

---

<sup>472</sup> VITRUVIUS (ed. Bouzek) 1979, 256sq.

<sup>473</sup> ILG 1873, 70sqq.

<sup>474</sup> ILG 1874, 12sqq.

<sup>475</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 90.

<sup>476</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 89.

<sup>477</sup> LOSOS 2001, 15.

<sup>478</sup> THOMPSON 1956, 97.

## **Shrnutí možností použití bílých pigmentů**

Pigment byl levný a pro středověké iluminátory běžně dostupný.<sup>479</sup> Jeho výhodou bylo snadné kombinování s většinou druhů a zároveň se slučoval se všemi ostatními pigmenty.<sup>480</sup>

V padesáté osmé kapitole Cennino Cennini popisuje, jak je možné vyrobit kvalitní bílý pigment. Mnohokrát doporučuje bělobu dlouho a opakovaně přemývat, sušit a třít. Dle jeho slov se kvalita pigmentu zvyšuje s opakováním tohoto procesu.<sup>481</sup>

Na našem území byl bílý pigment v rukopisech používán zejména pro modelaci barevné hmoty a nanášení světél. Použití bílého pigmentu můžeme dobře vidět například v případě modelace iniciál v rukopise *Františkánské bible [13]*.<sup>482</sup>

### **4.3.2 Černý pigment**

Černý pigment je tvořen primárně z uhlíku, který je snadno dostupný. Proto byl využíván již od nepaměti.<sup>483</sup> Dle materiálu, ze kterého byl získáván, jej lze rozdělit do tří základních skupin;

**Kostní (nebo také slonovinová) čern [14]** se vyrábí rozemletím spálených zvířecích kostí.<sup>484</sup>

**Lampová čern [15]** jsou saze získané spalováním rostlinných olejů v hliněných lampách nebo pecích.<sup>485</sup>

---

<sup>479</sup> PANAYOTOVA 2016, 64.

<sup>480</sup> THOMPSON 1956, 96.

<sup>481</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 89sq.

<sup>482</sup> *Františkánská Bible* (Praha, Knihovna Národního muzea XII B 13) z druhé poloviny 13. století viz KVĚT 1927 a nověji se shrnutím starší literatury viz ŠUBRTOVÁ 2017.

Další literatura k rukopisu viz HLAVÁČKOVÁ/PANUŠKOVÁ 2010, 533–540.

<sup>483</sup> PANAYOTOVA 2016, 35.

<sup>484</sup> LOSOS 2001, 26.

<sup>485</sup> LOSOS 2001, 26.



**Réвовá čern [16]** je souborný název pro uhelnaté černě rostlinného původu. Pro výrobu tohoto pigmentu se např. ve Vestfálsku používaly pozůstatky vinné révy, ve Španělsku odpad po zpracování korku, ale v jiných oblastech i hoblina stromů, například buku nebo ořechové skořápky.<sup>486</sup>

### **Shrnutí možností použití černých pigmentů**

Nejdůležitějším a nejrozšířenějším tmavým barvivem středověku byl **inkoust**, který se používal především k tvorbě rukopisů.<sup>487</sup> Ve snaze zvýšit jeho kvalitu se do suspenze přidávaly černé organické soli železa.<sup>488</sup> K přípravě inkoustu byla nejvhodnější lampová čern díky výjimečné jemnosti svých částic. Na rozdíl od částic révové a kostní černě, které se mlely nebo třely ručně.<sup>489</sup>

Výroba inkoustu byla známa již ve starověku. Návod zaznamenal Vitruvius již v prvním století před Kristem, a to v desáté kapitole sedmé knihy.<sup>490</sup> Heraclius ve svém traktátu *De coloribus et artibus Romanorum* v padesáté třetí kapitole patrně navazuje na Vitruvia, a kromě toho i popisuje konstrukční postup zhotovení pece pro výrobu inkoustu **[17]**.<sup>491</sup> Jiný postup uvádí Teofil Presbyter ve čtyřicáté páté kapitole.<sup>492</sup> Cennino Cennini ve své *Knize o umění* v třicáté šesté kapitole černé pigmenty jen dělí dle původu, a pak radí jakým způsobem pigmenty utřít na porfyrovém kameni, aby byly co nejvhodnější k použití.<sup>493</sup>

Příkladů využití černého pigmentu je nespočetné množství. V rukopisech, které vznikly na území Čech a Moravy se inkoust používal hlavně pro psaný text **[18]**, ale také pro prvotní podkresbu **[19]**. I z toho důvodu černý pigment nalézáme jako pozadí iluminací **[20]** nebo v detailech bordur **[21]**.

---

<sup>486</sup> LOSOS 2001, 26.

<sup>487</sup> THOMPSON 1956, 80.

<sup>488</sup> THOMPSON 1956, 81.

<sup>489</sup> THOMPSON 1956, 83.

<sup>490</sup> VITRUVIUS (ed. Bouzek) 1979, 255sq.

<sup>491</sup> ILG 1873, 143.

<sup>492</sup> ILG 1874, 90sq.

<sup>493</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 72sqq.

### 4.3.3 Červený pigment

Červený pigment je považován za nejstarší známou barvu, která byla získávána ze zemin s vysokým obsahem železa.<sup>494</sup> Jen některé druhy zeminy jsou použitelné pro výrobu kvalitního pigmentu, i když jejich výskyt je častý.<sup>495</sup> Téměř nikdy se nepoužívají v čisté formě.<sup>496</sup>

O kvalitě rozhoduje vysoký obsah solí železa. Na první pohled vhodné jílovité půdy po vysušení ztrácejí intenzitu své barevnosti, a proto nejsou vhodné pro výrobu pigmentu. Stejně komplikace nastávají i v případě rozdrčených nerostů.<sup>497</sup> K dosažení lepší intenzity barvy jsou přírodní prvky chemicky zpracovány nebo kombinovány s jinými druhy červeného pigmentu. S využitím sytějších a zářivějších odstínů se zvyšovala hodnota a cena barev, které iluminátoři preferovali.<sup>498</sup>

Červený pigment se kromě minerálních zdrojů také získával z částic rostlinného nebo živočišného původu. Jejich kvalita a intenzita krytí byla však mnohonásobně nižší. To se týká zejména lazurových barviv.<sup>499</sup>

Tvůrci středověkých iluminátorských dílen upřednostňovali použití těch nejintenzivnějších odstínů, a proto vybírali hlavně ty nejkvalitnější.<sup>500</sup> Středověcí iluminátoři nepoužívali pigmenty jen jednotlivě, ale mnohokrát je míchali a kombinovali. Záznamy o tom nacházíme v receptáři. Teofil Presbyter v první kapitole svého spisu začíná radami, jak vhodně kombinovat červené pigmenty, a pak prochází celou barevnou škálu.<sup>501</sup>

---

<sup>494</sup> PANAYOTOVA 2016, 27.

<sup>495</sup> THOMPSON 1956, 97.

<sup>496</sup> PANAYOTOVA 2016, 27.

<sup>497</sup> THOMPSON 1956, 98.

<sup>498</sup> THOMPSON 1956, 100.

<sup>499</sup> THOMPSON 1956, 108.

<sup>500</sup> THOMPSON 1956, 99.

<sup>501</sup> ILG 1874, 16sqq.

**Dračí krev [22]** je barvivo pryskyřičného charakteru, rostlinného původu s vlastností lazury.<sup>502</sup> Vyrábí se z keře palmovitého tvaru zvaného *Pterocarpus draco*, nebo *Dracoena draco*, který je rozšířen hlavně ve východní Indii.<sup>503</sup>

Zejména ve středověku byly vlastnosti tohoto barviva využívány pro výrobu zlaté lazury a pro imitaci plátkového zlata.<sup>504</sup> Nejpoužívanější byl hlavně v období raného středověku.<sup>505</sup> Ačkoli se jedná o známé barvivo, záznamy v historické literatuře nejsou časté.

Cennino Cennini ve čtyřicáté třetí kapitole jen krátce zmiňuje, že se dračí krev používá při práci na papíře a k iluminaci miniatur. Kvalita tohoto pigmentu je dle jeho slov velmi nízká, proto od jeho používání odrazuje.<sup>506</sup>

**Indický lak [23]** je červený pigment získaný z výměšků červce lakového (*Coccus lacca*), žijícího na stromech *Croton fikus*, který roste v Indii a na Dálném východě.<sup>507</sup> Tento druh pryskyřice je považován za nejintenzivnější z šelaků.<sup>508</sup> Pro získání pigmentu se pryskyřice upravuje varem nebo rozpouští v alkoholu.<sup>509</sup> Jeho barevná intenzita a krycí schopnost je jemná, a proto nebyl považován za příliš kvalitní pigment.

V popisech tohoto barviva se setkáváme s názorem, že se jedná o fádňní pigment, který nebyl používán s libostí.<sup>510</sup> To platí zejména pro středověké rukopisy, pro které byly upřednostňovány syté a intenzivní odstíny.<sup>511</sup> Bylo však možné kombinovat jej stejně jako lazuru s jinými barvami, jak to ve čtrnácté kapitole uvádí Teofil Presbyter, když radí, jak postupovat při malbě na pergamen.<sup>512</sup> Cennino Cennini ve čtyřicáté čtvrté kapitole svého spisu nedoporučuje vlastní přípravu, ale z praktických důvodů radí koupit si

---

<sup>502</sup> LOSOS 2001, 20.

<sup>503</sup> THOMPSON 1956, 124.

<sup>504</sup> LOSOS 2001, 20.

<sup>505</sup> THOMPSON 1956, 126.

<sup>506</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 79.

<sup>507</sup> LOSOS 2001, 20.

<sup>508</sup> LOSOS 2001, 20.

<sup>509</sup> THOMPSON 1956, 109.

<sup>510</sup> THOMPSON 1956, 100.

<sup>511</sup> THOMPSON 1956, 110.

<sup>512</sup> ILG 1874, 26.

hotovou barvu. Rovněž upozorňuje na reakci barvy se vzduchem a na riziko ztráty intenzity barevnosti.<sup>513</sup>

Středověké receptáře uvádějí také informace o tom, jak je možné použít indický lak pro výrobu jiného, intenzivnějšího pigmentu. Ten slouží jako složka pro výrobu jiné barevné emulze, a tak indický lak získává mnohem širší využití.<sup>514</sup>

**Minium [24]** vzniká zahříváním kovového olova nebo klejtu na teplotu 480 °C a patří mezi nejstarší uměle připravené pigmenty. Díky své jasně červené barvě byl znám a používán již v antice.<sup>515</sup> Od 10. století byl rozsáhle využíván pro iluminování rukopisů.<sup>516</sup>

Pigment minium tvořil neodmyslitelnou součást palety iluminátora. Osoba, která s ním pracovala, se označovala jako *miniator* a od toho byl odvozen pojem *miniatura*.<sup>517</sup> Výsledkem práce *miniatora* byly zejména malé doplňující kresby nebo ornamenty, ale hlavně kresebná osnova zrcadla textu. Termín *miniatura* získal svůj dnešní význam až s postupem času.<sup>518</sup>

Ve středověké terminologii, v případě označování tohoto pigmentu, docházelo nesmírně často k záměně názvů. Používaly se zcela odlišné pojmy: minium, milto, cinobr, sinopia.<sup>519</sup> Důsledkem toho je orientace v zachovaných pramenech poměrně obtížná.<sup>520</sup> Teofil Presbyter popisuje ve čtyřicáté čtvrté kapitole přípravu minia také v souvislosti s výrobou běloby olovnaté.<sup>521</sup>

Cennino Cennini k tomuto pigmentu uvádí jen krátkou informaci ve čtyřicáté první kapitole. Dle jeho slov se hodí pouze k malbě deskových obrazů a ve své barevné

---

<sup>513</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 79sq.

<sup>514</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 26sq.

<sup>515</sup> LOSOS 2001, 21.

<sup>516</sup> PANAYOTOVA 2016, 27.

<sup>517</sup> TOBOLKA 1949, 47.

<sup>518</sup> THOMPSON 1956, 102.

<sup>519</sup> THOMPSON 1956, 101.

<sup>520</sup> THOMPSON 1956, 101.

<sup>521</sup> ILG 1874, 90.

intenzitě je nestálý.<sup>522</sup> V porovnání s mladší literaturou je tato informace nepřesná a neúplná. Ludvík Losos naopak uvádí, že minium je pigment stálý a hnědne vlivem vlhkosti.<sup>523</sup>

**Rumělka (cinobr, nebo také vermillon) [25]** je přírodní pigment získaný ze sloučeniny sulfidu rtuti a síry.<sup>524</sup> Požadovaný odstín je možné dosáhnout zahříváním [26].<sup>525</sup> Tento pigment byl vysoce ceněný už od starověku díky své zářivosti a kvalitě.<sup>526</sup> Přírodní zdroje cinobru se nacházejí hlavně ve Španělsku a Itálii.<sup>527</sup> O jeho použití se vědělo také v Asii a na Blízkém východě.<sup>528</sup> Pigment se stal populárním spolu s vlivem maurského umění.<sup>529</sup> Jeho využití bylo časté zejména mezi 11. a 16. stoletím.<sup>530</sup> Hodnota iluminace realizované nejkvalitnějším vermillonem se téměř rovnala hodnotě zlacení. Nevýhodou však byly okrajové části iluminace, které časem černaly.<sup>531</sup>

Dlouhý popis postupu, jak se rumělka získává, zpracovává a využívá, zanechal Vitruvius v osmé a deváté kapitole sedmé knihy.<sup>532</sup>

Zkrácenou a mírně pozměněnou verzi sepsal Teofil Presbyter ve čtyřicáté první kapitole.<sup>533</sup> Také uvádí, jak pigment míchat a kombinovat pro získání jiné barvy, a to ve čtvrté kapitole.<sup>534</sup>

Cennino Cennini ve čtyřicáté kapitole podává několik praktických rad, jak s pigmentem pracovat, ale popis výroby vynechává. V případě zájmu o recept odkazuje čtenáře na

---

<sup>522</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 78.

<sup>523</sup> LOSOS 2001, 21.

<sup>524</sup> LOSOS 2001, 21.

<sup>525</sup> THOMPSON 1956, 104.

<sup>526</sup> THOMPSON 1956, 103.

<sup>527</sup> THOMPSON 1956, 102.

<sup>528</sup> PANAYOTOVA 2016, 27.

<sup>529</sup> THOMPSON 1956, 104.

<sup>530</sup> PANAYOTOVA 2016, 28.

<sup>531</sup> THOMPSON 1956, 106sq.

<sup>532</sup> VITRUVIUS (ed. Bouzek) 1979, 252sqq.

<sup>533</sup> ILG 1874, 86.

<sup>534</sup> ILG 1874, 16.

mnichy. Samotná výroba je zdlouhavý a časově náročný proces, proto doporučuje pigment koupit hotový. Zároveň radí, jak si vybrat nejlepší kus, který je určen k rozemletí nebo utření.<sup>535</sup>

### **Shrnutí možností použití červených pigmentů**

Na našem území se červený pigment používal poměrně často. Chemické rozbory dokazují, že červený pigment a konkrétně rumělka byla použita například při výrobě rukopisu *Liber viaticus*.<sup>536</sup> Rumělkou byly vytvořeny verzálky a kaligrafické iniciály [27].<sup>537</sup>

#### **4.3.4 Hnědý pigment**

Ve středověkých paletách se hnědý pigment téměř vůbec nevyskytoval.<sup>538</sup> Odstín hnědé tzv. umbra se začal intenzivněji používat až koncem 15. století.<sup>539</sup> S vystižením vyváženého poměru lze hnědou barvu vytvořit smícháním jiných pigmentů, například modrého a červeného.<sup>540</sup> Jednodušším způsobem je spojení černého, červeného a příměsí žlutého pigmentu.

Pro knižní malbu byly používány barvy syté a výrazné. Fádni a nevýrazné pigmenty, mezi které je řazen také hnědý, patrně tvůrci považovali za nevhodné, a proto je vynechávali.<sup>541</sup>

**Siena [28]** (nebo také siena pálená) je druhem žlutého okru. Tento hydratovaný oxid železitý je obohacen o hlinité a křemičité sloučeniny. Hnědý odstín se získává postupným zahříváním. Jeho naleziště se vyskytují v Itálii, Německu a v Severní Americe.<sup>542</sup>

---

<sup>535</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 77sq.

<sup>536</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ In: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 250.

<sup>537</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ In: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 250.

<sup>538</sup> THOMPSON 1956, 88.

<sup>539</sup> THOMPSON 1956, 89.

<sup>540</sup> PANAYOTOVA 2016, 34.

<sup>541</sup> THOMPSON 1956, 89.

<sup>542</sup> LOSOS 2001, 25.

**Umbra [29]** je přírodní pigment zemitého původu složený ze směsi oxidu železa a manganu.<sup>543</sup>

### **Shrnutí možností použití hnědých pigmentů**

Přímý odkaz na výrobu hnědého pigmentu v zachovaných písemných pramenech nemáme. Ve středověkých rukopisech se tato barva objevuje pouze ojediněle.

Není známo, kdy byl hnědý pigment použit poprvé, ale lze předpokládat, že tomu tak bylo teprve na konci 15. století a častěji v 16. století. V oblasti Čech a Moravy použil hnědý pigment ve velmi malém množství například iluminátor při výzdobě *Třebeňského graduálu*<sup>544</sup> z roku 1574 [30].<sup>545</sup>

### **4.3.5 Modrý pigment**

Modrý pigment je stejně jak ostatní pigmenty získáván zpracováním materiálu rostlinného a minerálního původu. V období středověku měl nezastupitelný symbolický a estetický význam. Nesporně se jednalo o jeden z nejdražších pigmentů, který občas dokonce převyšoval cenu zlata.<sup>546</sup>

Jinou alternativou pro získání modré barvy byla kombinace bílého a černého pigmentu. Pro přípravu jemně bleď modrého odstínu bylo nevyhnutelné znát správný poměr.<sup>547</sup>

**Azurit (nebo také horská modř) [31]** je zásaditý uhličitan měďnatý. V přírodě se vyskytuje jako minerál.<sup>548</sup> Je intenzivní modré barvy a často se nachází v čisté podobě, bez příměsí jiných látek či minerálů. Vyskytuje se obzvláště v blízkosti stříbrných žil téměř v celé Evropě.<sup>549</sup>

---

<sup>543</sup> LOSOS 2001, 25.

<sup>544</sup> *Třebeňský graduál* (Třebnice, Městský úřad, bez signatury), kolem roku 1575, z dílny Jana Táborského z Klokotské Hory. Nověji se shrnutím starší literatury viz SOUČKOVÁ 2016.

<sup>545</sup> BRODSKÝ 2012, 54.

<sup>546</sup> THOMPSON 1956, 127.

<sup>547</sup> THOMPSON 1956, 129.

<sup>548</sup> LOSOS 2001, 22.

<sup>549</sup> THOMPSON 1956, 130sq.

Použití tohoto pigmentu bylo hojné zejména ve středověku. Modrý pigment byl považován za luxusní zboží a zároveň záruku kvality. Vysoké náklady na zpracování a ceny modrých pigmentů však nutily iluminátory k tomu, aby hledali náhražky. Levnější a dostupnou alternativou ultramariny (viz níže) se stal právě azurit.<sup>550</sup> V nezpracované formě je velmi podobný lapis lazuli, proto s ním byl v minulosti také často zaměňován.<sup>551</sup> Mnohé iluminátorské dílny jejich použití ale důsledně rozlišovaly. To jak a kde byl azurit anebo ultramarin použitý, záviselo na hierarchii dekorace anebo symbolické hodnotě.<sup>552</sup> Historická literatura se azuritem příliš nezabývá, zachovalo se jen malé množství zmínek. Heraclius v padesáté první kapitole své třetí knihy uvádí jakým způsobem zjistit, zdali se jedná o kvalitní kus minerálu; zda po rozehrání a následném ochlazení si zachová původní barvu.<sup>553</sup>

Cennino Cennini azurit zmiňuje jen krátce v šedesáté kapitole. Uvádí, že pochází zejména z Německa a pak z oblasti kolem města Sieny a nachází se v blízkosti stříbrných žil. Pro lepší práci s pigmentem doporučuje, aby se třel dlouho. Tím se získá velice jemná textura.<sup>554</sup>

**Indigo (nebo také isatis) [32]** je přírodní pigment rostlinného původu, který byl získáván z rostliny *Indigofera tinctoria*.<sup>555</sup>

Zpracovaný pigment je velmi intenzivní, je tmavě modré barvy, která byla rozjasňována přidáváním bílých odstínů.<sup>556</sup>

Pigment byl vyráběn ve formě šťávy z lisovaných listů zmíněné křovinaté rostliny. Jeho využití bylo známo již ve starověkém Egyptě a poté v antice.<sup>557</sup>

---

<sup>550</sup> PANAYOTOVA 2016, 62.

<sup>551</sup> THOMPSON 1956, 131.

<sup>552</sup> PANAYOTOVA 2016, 29.

<sup>553</sup> ILG 1873, 143sq.

<sup>554</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 91.

<sup>555</sup> LOSOS 2001, 23.

<sup>556</sup> THOMPSON 1956, 139.

<sup>557</sup> THOMPSON 1956, 135sq.



Pěstování rostliny bylo náročné a pro půdu velmi vyčerpávající. Proces výroby začínal zdlouhavou fermentací listů, po níž následovalo vysušování barviva.<sup>558</sup>

Ve středověku se jeho používání ještě více rozšířilo, a to hlavně v rozmezí 10. a 16. století.<sup>559</sup> Rostlinu bylo možné snadno vypěstovat na mnoha místech v Evropě.<sup>560</sup>

Středověké iluminátorské dílny jej používaly hlavně jako příměs pro zkvalitnění minerálních pigmentů, jako podklad pro zlacení a v neposlední řadě pro stínování noční oblohy.<sup>561</sup>

Heraclius ve své třetí knize indigo zmiňuje v souvislosti s možnostmi jeho míchání s jinými pigmenty, ale popis jeho výroby neuvádí.<sup>562</sup> Také Cennino Cennini zmiňuje v padesáté třetí kapitole, že indigo je vhodné použít v kombinaci s auripigmentem pro získání pigmentu zelené barvy.<sup>563</sup>

**Ultramarín modrý přírodní (nebo také lapis lazuli) [33]** je název pro minerál křemičitan hlinitosodný. Modrý pigment se získává drcením a následným třením tohoto přírodního polodrahokamu.<sup>564</sup> Intenzivní modrá barva bývá obohacena o částičky zlata a jiné minerály, které se vyskytují společně s ním.<sup>565</sup> Kvůli problematickému přístupu ke zdroji a obtížnému zpracování je jeho cena velmi vysoká.<sup>566</sup> Do Evropy se dovážel zejména z Persie, a to především jako hotový pigment.<sup>567</sup> Jeho použití je známo již ve starověkém Egyptě a v oblasti Střední Asie.<sup>568</sup>

---

<sup>558</sup> THOMPSON 1956, 139.

<sup>559</sup> PANAYOTOVA 2016, 61.

<sup>560</sup> THOMPSON 1956, 136.

<sup>561</sup> PANAYOTOVA 2016, 30.

<sup>562</sup> ILG 1873, 88sqq.

<sup>563</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 87.

<sup>564</sup> LOSOS 2001, 23.

<sup>565</sup> THOMPSON 1956, 146.

<sup>566</sup> PANAYOTOVA 2016, 61.

<sup>567</sup> THOMPSON 1956, 145.

<sup>568</sup> LOSOS 2001, 23.

V Evropě byl však postup pro jeho výrobu až do 13. století nejasný. Záznamy a zprávy o tom, jak pigment připravit, pochází až ze 14. století z Itálie.<sup>569</sup> Jeho využití ve středověkých rukopisech se od té doby výrazně rozšířilo a používal se mnohem častěji než dříve.<sup>570</sup> Před 14. stoletím byl pigment významně používán např. již v 9. století (v karolinské době), a to v iluminacích pocházejících od tvůrců ze svatohavelského skriptoria.<sup>571</sup> Ačkoli byla jeho cena velmi vysoká, tvůrci iluminátorských dílen jej používali s velkou oblibou a považovali jej za nejcennější ze všech přírodních minerálů.<sup>572</sup> Kvůli vysoké ceně hledali jeho levnější náhražky, mezi které patřily například azurit anebo měděné alternativy.

Cennino Cennini v šedesáté druhé kapitole popisuje tento typ modrého pigmentu jako nejdokonalejšího ze všech. Ve srovnání s jinými pigmenty se mu věnuje nezvykle rozsáhle. Detailně zaznamenává každý krok, který je potřebný k tomu, aby připravený pigment měl tu nejvyšší kvalitu. Pro dosažení lepších vlastností modrý pigment doporučuje míchat s pryskyřicí a mastixem. Následně se směs tře, taví a přemývá. Dle jeho slov je možné pigment používat k různým účelům a vždy si zachová vysokou kvalitu.<sup>573</sup>

### **Shrnutí možností použití modrých pigmentů**

Na území Čech a Moravy byl modrý pigment používán poměrně často. Chemický rozbor například potvrdil využití vzácného lapis lazuli neboli modré ultramaríny v rukopise *Liber viaticus*.<sup>574</sup> Pigment lapis lazuli byl použitý v textové části [34],<sup>575</sup> v některých částech iluminací se vyskytuje kombinace indiga a auripigmentu [35].<sup>576</sup>

---

<sup>569</sup> THOMPSON 1956, 146.

<sup>570</sup> THOMPSON 1956, 146sqq.

<sup>571</sup> BECKWITH 1964, 70–76.

<sup>572</sup> PANAYOTOVA 2016, 29.

<sup>573</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 92sqq.

<sup>574</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 2016, 250.

<sup>575</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 249.

<sup>576</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 2016, 250.

### 4.3.6 Zelený pigment

Hlavní složkou zeleného pigmentu je téměř vždy měď, která se v nejkonzentrovější podobě nachází v přírodních minerálech.<sup>577</sup> Jiným zdrojem zeleného barviva byly rostliny.<sup>578</sup> Další alternativa získávání zelené barvy pocházela z míchání modrého a žlutého pigmentu.<sup>579</sup>

Použití zeleného pigmentu bylo v období středověku velmi rozšířené. V některých případech podléhal degradaci a ztmavnul až na šedohnědý odstín. Riziko ztráty barevné intenzity se ale vyskytovalo zejména v případě deskové a nástěnné malby. Iluminované rukopisy naopak zachovaly zelené pigmenty ve velmi vysoké kvalitě.<sup>580</sup>

Heraclius zelený pigment zmiňuje ve svém spise ve všech třech formách. Uvádí, že pigment může být rostlinného původu, ze zpracovaného nerostu anebo z hlíny. Jedná se však o obecné informace bez toho, že by popis specifikoval.<sup>581</sup>

Cennino Cennini v padesáté třetí kapitole a několika následujících kapitolách zanechal popis, jak zelený pigment získat kombinacemi a mícháním jiných již hotových pigmentů.<sup>582</sup>

**Malachit (nebo také horská zeleň) [36]** je zásaditý uhličitan mědnatý, který se v přírodě vyskytuje jako minerál. Považuje se za nejstarší známý zelený pigment.<sup>583</sup> Vnitřní strukturu bohatě tvoří charakteristické obrazce.<sup>584</sup> V přírodě se vyskytuje v různých barevných odstínech. Zpracování probíhá mletím a postupným přemýváním. Jako minerál se často v přírodě vyskytuje spolu s modrým azuritem.<sup>585</sup> Daniel V. Thompson

---

<sup>577</sup> PANAYOTOVA 2016, 31.

<sup>578</sup> THOMPSON 1956, 170.

<sup>579</sup> PANAYOTOVA 2016, 32.

<sup>580</sup> THOMPSON 1956, 160.

<sup>581</sup> ILG 1873, 4sqg.

<sup>582</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 87sqg.

<sup>583</sup> LOSOS 2001, 24.

<sup>584</sup> THOMPSON 1956, 161sq.

<sup>585</sup> THOMPSON 1956, 161sq.

uvádí, že byl v minulosti zaměňován za druh modrého pigmentu. Z chemického hlediska se ale jednoznačně jedná o minerál se zeleným zbarvením.<sup>586</sup>

Cennino Cennini se o něm zmiňuje v padesáté druhé kapitole jako o modré zeleni. Popisuje, jakým způsobem je zapotřebí nerost třít a přemývat, aby byl co nejjemnější a zároveň neztratil svoji intenzivní barvu.<sup>587</sup>

Ve středověku jej velmi často používali tvůrci iluminátorských dílen po celé Evropě.<sup>588</sup> V rukopisech jej nacházíme zejména po roce 1400, a to hlavně v Itálii a Francii.<sup>589</sup>

**Měděnka (nebo také verdigris, či plísta) [37]** je zásaditý octan měďnatý se specifickým zelenomodrým zbarvením.<sup>590</sup> Přípravoval se prostřednictvím reakce, která vznikala při kontaktu kyselých vinných odpadů a měděných plechů, na nichž se pak vytvářel požadovaný octan měďnatý.<sup>591</sup> Postup byl známý již v antice a velmi často aplikován ve středověku,<sup>592</sup> s oblibou byl uplatněn ve středověké knižní malbě.<sup>593</sup>

Pigment je však nestálý a má tendenci tmavnout. Jeho další nevýhodou je jeho tendence k příliš hlubokému vsakování do pergamenu a papíru. Použití měděnky poškozovalo iluminované rukopisy. Občas docházelo k oddělení pigmentu společně s podkladem, na kterém byl nanesen. Pigment se často používal na velkých plochách celých stran, k výzdobě iniciál anebo se míchal s jinými pigmenty.<sup>594</sup>

V historické literatuře nacházíme různé postupy, jak pigment vyrobit pomocí rozličných složek, které jsou uvedeny níže.

Teofil Presbyter ve čtyřicáté třetí kapitole zaznamenal postup jak pomocí mědi a octa získat základní typ pigmentu. Známý byl pod názvem **Viride Hispanicum**. V předchozí

---

<sup>586</sup> THOMPSON 1956, 160sq.

<sup>587</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 84.

<sup>588</sup> THOMPSON 1956, 161.

<sup>589</sup> PANAYOTOVA 2016, 32.

<sup>590</sup> LOSOS 2001, 24.

<sup>591</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 170.

<sup>592</sup> THOMPSON 1956, 163.

<sup>593</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 170.

<sup>594</sup> THOMPSON 1956, 164sqq.

čtyřicáté druhé kapitole popsal, jak připravit pigment **Viride Salsum** použitím mědi s přidáním medu a soli.<sup>595</sup>

V literatuře je možné pigment najít také pod názvem **Viride Rotomagense**, anebo **Rouenská Zeleň**. Pro výrobu tohoto typu pigmentu se používá měď, ocet a mýdlo.<sup>596</sup>

V padesáté šesté kapitole svého spisu Cennino Cennini při popisu měděnky upozorňuje na to, že tento pigment se nesmí míchat s bílým pigmentem, protože se s ním nesnáší. Doporučuje jej používat na papír, a také na pergamen.<sup>597</sup>

**Zelená země (nebo také zemitá zeleň, či terra verde) [38]** je přírodní směsí několika minerálů, mezi které patří glaukonit a seladonit.<sup>598</sup> Pigment charakterizuje tmavá a matná barva ve žlutozelených až zelenošedých odstínech. Jeho barevnost není konstantní a ve velké míře se odvíjí od místa nálezů. Za nejkvalitnější pigment byla považována hlinka ze severní Itálie, konkrétně z okolí Verony.<sup>599</sup> Jeho použití je známo již od nejstarších dob.<sup>600</sup> Rozšířen byl zejména ve 12. a 13. století v oblasti Byzance, Arménie a Levanty.<sup>601</sup> V Evropě se zemitá zeleň používala hlavně jako podmalba pro další nanášení teplých odstínů, a to zejména částí těla.<sup>602</sup>

Teofil Presbyter se o zeleném pigmentu zmiňuje hned v první kapitole své první knihy. Popisuje jeho kombinování s jinými pigmenty a jako vhodnou barvu pro malování částí těla. V jedenácté kapitole doporučuje použít pigment v jiné kombinaci pro malování vlasů a ochlupení. Ve čtrnácté kapitole specifikuje vhodné postupy při iluminaci pergamenů, kde také uvádí zmíněný pigment.<sup>603</sup>

Cennino Cennini tomuto pigmentu věnuje padesátou první kapitolu. Dle jeho slov se jedná o universální pigment, vhodný pro použití tělových částí, rouch postav, ale také

---

<sup>595</sup> ILG 1874, 86sqq.

<sup>596</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 33.

<sup>597</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 88.

<sup>598</sup> LOSOS 2001, 25.

<sup>599</sup> THOMPSON 1956, 162sq.

<sup>600</sup> LOSOS 2001, 25.

<sup>601</sup> PANAYOTOVA 2016, 32.

<sup>602</sup> THOMPSON 1956, 163.

<sup>603</sup> ILG 1874, 12sqq.

jako podkladovou vrstvu pro zlacení. Doporučuje jej třít delší čas, aby byl jemnější a rovněž kvalitnější.<sup>604</sup>

### **Shrnutí možností použití zelených pigmentů**

Na našem území bylo používání zelených pigmentů velmi rozšířené. Chemické rozbory potvrdily využití zeleného práškového pigmentu například v rukopise *Liber viaticus*, kde se vyskytuje kombinace pigmentů malachitu a zelené země [39].<sup>605</sup> Obzvláště výrazné odstíny zeleného pigmentu byly také například použity v iluminacích *Boskovické bible* [40].<sup>606</sup>

#### **4.3.7 Žlutý pigment**

V období středověku se žlutý pigment používal jako imitace zlata. Výroba však byla nesmírně nákladná.<sup>607</sup> Jako náhrada za zlacení se práškový pigment žluté barvy smíchal s rozemletými částicemi slídy, které dodaly barvě třpytivý vzhled.<sup>608</sup>

Iluminátorům sloužil také k získání jiných odstínů. Žlutý pigment míchali s červeným, modrým anebo černým, aby obohatili svou barevnou paletu. Ze stejného důvodu pigment kombinovali se zeleným odstínem, aby výsledná barva byla zářivější.<sup>609</sup>

**Auripigment (orpiment, nebo také královská žlut')** [41] je sulfid arzenu, nebo také siričnan železa. Tvůrci ho používali již od starověku.<sup>610</sup> V přírodě se nachází jako minerál a je prudce jedovatý. V období středověku byl do Evropy importován primárně z Malé Asie.<sup>611</sup> Mezi charakteristiky pigmentu patří světle žlutá barva s oranžovým odstínem a malými třpytivými částicemi.<sup>612</sup> Spolu s auripigmentem se vyskytuje také přírodní

---

<sup>604</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 85sq.

<sup>605</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 2016, 250.

<sup>606</sup> *Boskovické bible* (Olomouc, Vědecká knihovna M III 3) kolem poloviny dvacátých let 15. století, viz STEJSKAL/VOIT 1991, 23–139.

<sup>607</sup> THOMPSON 1956, 174.

<sup>608</sup> THOMPSON 1956, 181.

<sup>609</sup> THOMPSON 1956, 174.

<sup>610</sup> LOSOS 2001, 16.

<sup>611</sup> THOMPSON 1956, 177.

<sup>612</sup> THOMPSON 1956, 177.

sírník arseničný známý jako minerál **Realgar**.<sup>613</sup> Díky třpytivému dojmu se používal jako imitace zlata.<sup>614</sup>

Od 11. století byl velmi často aplikován pro výzdobu rukopisů.<sup>615</sup>

Cennino Cennini ve čtyřicáté sedmé kapitole uvádí, že auripigment je alchymisticky vyráběn v Toskánsku. Popisuje postup, jak se třením získá nejlepší kvalita pigmentu a zároveň upozorňuje na jeho škodlivé účinky.<sup>616</sup> V následující kapitole pokračuje poznámkou o Realgaru, od jeho používání rozhodně odrazuje. Podle Cenniniho se jedná o skutečný jed.<sup>617</sup> Heraclius ve své třetí knize na mnoha místech zmiňuje auripigment a jeho původ, způsob tření a jako vhodné pojivo uvádí vaječný žloutek. Podává také důležité informace pro iluminátory, jak s pigmentem zacházet, které kombinace s jinými pigmenty jsou vhodné a které nikoliv.<sup>618</sup>

**Šafrán [42]** je vzácný přírodní pigment žluté barvy, který se získává z červených blizen květu *Crocus sativus* **[43]**.<sup>619</sup> Od 10. století byl dovážen hlavně z Persie. Ve 14. století se pěstování rostliny rozšířilo také v Evropě.<sup>620</sup> Pro přípravu kvalitního pigmentu byly však vhodné jen některé rostliny, zejména ty, které byly pěstovány v Itálii nebo ve Španělsku.<sup>621</sup> Výnos ze sklizně ovlivňuje množství získaného pigmentu. Samotná sklizeň je nesmírně náročná a velmi ovlivňuje cenu pigmentu.<sup>622</sup>

Zmínku o šafránu zanechal Cennino Cennini ve čtyřicáté deváté kapitole. Pigment se používal jako barvivo lněných tkanin, ale dle jeho slov byl vhodný i pro malování na papíru. Upozornil však na citlivost pigmentu na světlo, protože na něm ztrácí barvu.

---

<sup>613</sup> LOSOS 2001, 19.

<sup>614</sup> THOMPSON 1956, 177.

<sup>615</sup> PANAYOTOVA 2016, 28.

<sup>616</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 83.

<sup>617</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 84.

<sup>618</sup> ILG 1873, 74sqq.

<sup>619</sup> THOMPSON 1956, 185.

<sup>620</sup> PANAYOTOVA 2016, 60.

<sup>621</sup> THOMPSON 1956, 185.

<sup>622</sup> PANAYOTOVA 2016, 29.

Poznamenal také, že se jedná o pigment, který je pro získání jasnějších odstínů možné míchat a kombinovat s jinými pigmenty.<sup>623</sup>

Ve středověké iluminátorské praxi byl tento pigment používán také jako náhražka zlata.<sup>624</sup>

Jakým způsobem jej lze aplikovat popisuje Teofil Presbyter ve třicáté druhé kapitole. V případě, že iluminátor nemá dostatek zlata, radí smíchat šafrán s cínem. Tato kombinace je dle jeho slov vhodnou imitací.<sup>625</sup>

Heraclius ve svém spise samostatný popis šafránu jako pigmentu vynechává. Uvádí jej pouze v seznamu důležitých pigmentů v padesáté kapitole a vysvětluje, v jaké kombinaci jiných pigmentů jej lze vhodně používat.<sup>626</sup>

Iluminátoři šafrán využívali k rozjasnění zelených odstínů. Rovněž je známo od 14. století jeho kombinování s vermilionem, a to v oblasti Záalpi. V mnoha středověkých rukopisech se používal k dekoraci iniciál.<sup>627</sup>

**Žlutý okr [44]** je přírodní hlinka, jehož barvicí složkou jsou hydratované kysličníky železa spojené s minerálem goethitem.<sup>628</sup> Patří mezi nejstarší známé pigmenty a podle L. Lososa byl používán od nepaměti.<sup>629</sup> Získává se usazováním, mletím, plavením a pak zahříváním. Dle intenzity teploty se zahříváním jeho barva mění v barevné škále od žluté, přes červenou až po hnědou barvu.<sup>630</sup> Naleziště okru byla v minulosti poměrně častá po celé Evropě, nicméně za nejkvalitnější býval považován ten, který pocházel z okolí Sieny.<sup>631</sup>

Ve čtyřicáté páté kapitole svého traktátu Cennino Cennini popisuje vlastní zkušenost, jak našel zdroj okru. Čtenáři radí postup při jeho zpracování a zároveň vyzdvihuje jeho

---

<sup>623</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 84.

<sup>624</sup> THOMPSON 1956, 184.

<sup>625</sup> ILG 1874, 70.

<sup>626</sup> ILG 1873, 84sq.

<sup>627</sup> THOMPSON 1956, 184.

<sup>628</sup> LOSOS 2001, 19.

<sup>629</sup> LOSOS 2001, 19.

<sup>630</sup> LOSOS 2001, 19.

<sup>631</sup> THOMPSON 1956, 176.



vlastnosti. Jeho slovy se jedná o neobyčejnou barvu.<sup>632</sup> Naopak Heraclius se ve třetí knize popisem žlutého okru vůbec nezaobírá, zmiňuje se o něm jen v souvislosti s jinými barvami, se kterými okr míchá.<sup>633</sup>

Z dochovaných děl vyplývá, že tvůrci žlutý okr využívali, nicméně v historických pramenech často jeho popis schází. Chybí záznamy, které by popisovaly jeho charakteristiku, dělení typů a podrobný postup přípravy. Absence záznamů je pravděpodobně důsledkem běžného výskytu a lehké dostupnosti.<sup>634</sup> V mnoha případech byl získáván z lokálně dostupného materiálu, což výrazně snižovalo jeho cenu v porovnání s jinými dováženými pigmenty.<sup>635</sup> Ze zmíněných historických pramenů však víme, že žlutý okr byl tvůrci středověkých iluminátorských dílen ceněn pro své intenzivní krycí vlastnosti.<sup>636</sup>

### **Shrnutí možností použití žlutých pigmentů**

Žlutý pigment se v minulosti používal jako přídavek do jiných pigmentů ve snaze vytvořit emulzi imitující zlato.<sup>637</sup> Iluminátoři žlutý pigment často míchali s červeným, modrým anebo černým, aby obohatili svou barevnou paletu.<sup>638</sup> Výrazně žlutý pigment byl příkladným způsobem použitý například v iluminacích *Antifonáře pražských karmelitánů* [45].<sup>639</sup>

---

<sup>632</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 80sqq.

<sup>633</sup> ILG 1873, 82sq.

<sup>634</sup> THOMPSON 1956, 176.

<sup>635</sup> PANAYOTOVA 2016, 60.

<sup>636</sup> THOMPSON 1956, 175.

<sup>637</sup> THOMPSON 1956, 174.

<sup>638</sup> THOMPSON 1956, 174.

<sup>639</sup> *Antifonář pražských karmelitánů* (Kraków, Archiwum Prowincji i Klasztoru OO. Karmelitów Na Piasku, bez signatury) kolem roku 1397, viz BRODSKÝ 2012, 129.

## 4.4 Techniky malby

Každý z technických postupů je specifický a obecně se odvíjí od způsobu práce s barevným materiálem na vybraném podkladu.<sup>640</sup>

V následující kapitole sleduji vybrané techniky, mezi které patří pérová a lavírovaná kresba, dále tempera a kvaš. Při výzdobě středověkých rukopisů byly využívány především na pergamen a papír.

Každá strana rukopisu byla systematicky uspořádána: zahrnovala zrcadlo textu, prostor pro figurální a ornamentální výzdobu.<sup>641</sup>

### 4.4.1 Pérová kresba

Pérová kresba je dekorační technika vytvářená za pomoci pera a inkoustu, který může mít různé barvy a odstíny. Tenká stopa zanechaná inkoustem je současně modelačním prvkem. Může mít charakter linie, teček, nebo celé plochy, a to vyšrafováním nebo vybarvením. Výsledný efekt je dosažen kontrastem inkoustu na volné a bledé podkladové ploše. Podkladem pro perokresbu je nejčastěji papír nebo jiná hladká a mírně savá podložka. Kresba perem nebo jiným psacím médiem patří mezi jeden z nejstarších uměleckých projevů.<sup>642</sup> Umožňovala doplňovat a doprovázet text mnohem rychleji než jiné složité malířské techniky.<sup>643</sup> Technika monochromní pérové kresby byla také doplňována jemnými barevnými odstíny ve snaze dodat plošným kresbám na objemu.<sup>644</sup> V pramenech k perokresbě asi nejvíce informací zanechal Cennino Cennini. Například způsob, jak je nutné postupovat při přípravě materiálu, uvádí v traktátu *Il libro dell'Arte*, konkrétně v desáté kapitole.<sup>645</sup> Ve třinácté kapitole popisuje perokresbu. Doporučuje používat tence přiříznuté pero a doplňovat kresbu akvarelovým stínováním.<sup>646</sup> Dle jeho slov je nutné se učit a usilovně kresbu procvičovat. Díky tomu je možné získat potřebnou

---

<sup>640</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 157.

<sup>641</sup> BRODSKÝ 2012, 9.

<sup>642</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 133.

<sup>643</sup> MATĚJČEK 1931, 52.

<sup>644</sup> MATĚJČEK 1931, 80 k lavírované kresbě viz níže.

<sup>645</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 51.

<sup>646</sup> K lavírované kresbě viz níže.

zručnost a zároveň schopnost vytvářet vlastní kompozice.<sup>647</sup> Ve dvacáté sedmé kapitole povzbuzuje k trpělivému učení se kresbě a poté k napodobování velkých mistrů.<sup>648</sup> Dle jeho názoru je možné vlastní tvořivost a fantazii zapojit až po dosažení určité úrovně zručnosti.<sup>649</sup>

Teofil Presbyter informace k technice nepodává. Ve čtyřicáté páté kapitole zanechal jen postup pro výrobu inkoustu s radou, jak je možné jeho odstín ještě více zintenzivnit.<sup>650</sup>

Vývoj pérové kresby je podle Z. Tobolky možné sledovat zejména v době rozkvětu románské knižní malby ve 12. a 13. století.<sup>651</sup> Spojení textu, obrazu a ornamentu v jeden organický celek je pro toto období charakteristické.<sup>652</sup> Jedním z nejstarších dochovaných rukopisů vyzdobených výhradně pérovou kresbou je ale již *Utrechtský žaltář* [46]<sup>653</sup> z 20. let 9. století z karolínské remešské školy.<sup>654</sup> Avšak na území Čech a Moravy se tato technika začala rozvíjet jako dominantní prostředek výzdoby hlavně v první polovině 14. století.<sup>655</sup>

Příkladem použití perokresebné techniky v rukopisech,<sup>656</sup> které vznikly na našem území je například *Vyšehradský kodex* [47],<sup>657</sup> či *Velislavova bible* [48].<sup>658</sup>

*Vyšehradský kodex neboli korunovační Evangelistář Vratislava II.* byl vytvořený pravděpodobně ke korunovaci českého krále Vratislava v roce 1085.<sup>659</sup>

---

<sup>647</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 53.

<sup>648</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 63.

<sup>649</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 51sqq.

<sup>650</sup> ILG 1874, 90sq.

<sup>651</sup> TOBOLKA 1949, 48.

<sup>652</sup> TOBOLKA 1949, 48.

<sup>653</sup> *Utrechtský žaltář* (Utrecht, Univerzitní knihovna, MS. 32) 20. léta 9. století viz BIRCH 1876 a nověji PÄCHT 1994, 17–20.

<sup>654</sup> MATĚJČEK 1931, 52.

<sup>655</sup> TOBOLKA 1949, 48.

<sup>656</sup> TOBOLKA 1949, 49. Výzdoba rukopisů byla provedena kresebným stylem, který využíval citaci historických forem a motivů z biblických a raně křesťanských dob, v nichž se odehrávají zobrazené děje. Tento typ programového historismu se projevoval v kresebném stylu gotické malby a ve dvorském malířství kolem poloviny 14. století. Podrobněji k tématu kresebného malířství a vybraným rukopisům viz STEJSKAL 1984, 308–310.

<sup>657</sup> *Vyšehradský kodex* (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 13) 80. léta 11. století, viz MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006 a nověji – katalogové heslo viz KUBÍK 2104, 206sqq.

<sup>658</sup> *Velislavova bible* (Praha, Národní knihovna ČR, XXXIII C 124) kolem roku 1350, viz STEJSKAL 1984, 309sq.

<sup>659</sup> MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006, 36.

*Velislavova bible* vznikla okolo poloviny 14. století.<sup>660</sup> Obsahuje více než 700 částečně kolorovaných iluminací vytvořených perokresbou.<sup>661</sup>

#### 4.4.2 Lavírovaná kresba a malba

Lavírovaná kresba či malba je prováděna štětcem. Proto bývá označována jako kresba štětcová anebo vodová.<sup>662</sup> Jako barevné médium je možné použít rozředěný roztok tuše, inkoustu, nebo pigmentů. Pro aplikaci jsou vhodné štětce živočišného původu získané z jemné srsti veverek, sobolů neboli morků.<sup>663</sup> Tato technika vyžaduje precizně vypracovaný umělecký rukopis a jistotu v každém provedeném tahu.<sup>664</sup>

Principem lavírované malby je rozmývání barviva v pojidle, kterým je nejčastěji voda. Různé odstíny se získávají prostřednictvím odstupňování intenzity koncentrace pigmentu neboli tuše v pojidle.<sup>665</sup>

Štětcová kresba je používána jako samostatná výtvarná technika. V minulosti byla však také používána jako přípravná a pomocná technika pro nanesení podmalby. V evropském prostředí lze lavírovaní sledovat v souvislosti s jinými kresebnými technikami, zejména perokresbou.<sup>666</sup>

Vhodnou podložkou pro tento typ malby je ruční papír, pergamen nebo opracované destičky ze slonoviny. V ideálním případě je zapotřebí vhodná úprava papíru pro získání dostatečné tuhosti a zároveň přiměřeně savosti. Za nejvhodnější pergamen je považován telecí nebo jehněčí, který byl následně broušen a křídován pro dosažení požadovaných vlastností.<sup>667</sup>

Cennino Cennini popsal postup stínování inkoustem v desáté kapitole.<sup>668</sup> V úvodu krátce vysvětlil důležitost světla v kresbě, principy modelace a stínování postav. Zprvu popisuje

---

<sup>660</sup> STEJSKAL (ed.) 1970, nepag.

<sup>661</sup> TOBOLKA 1949, 49.

<sup>662</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 133.

<sup>663</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 133.

<sup>664</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 133.

<sup>665</sup> LOSOS 2001, 44.

<sup>666</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 133.

<sup>667</sup> LOSOS 2001, 46.

<sup>668</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 51sq.

přípravu pergamenu a papíru a pak následují instrukce, jak připravit vhodné náčiní k psaní. Ve dvanácté kapitole radí, jak je možné odstraňovat nechtěné tahy udělané olověným pisátkem. V patnácté kapitole a několika následujících kapitolách popisuje postup, jak přizpůsobovat a tónovat papír nebo také pergamen.<sup>669</sup> Lavírovanou kresbou se zabývá ve třicáté první kapitole. Podrobně vysvětluje, co je zapotřebí, aby výsledná malba byla kvalitní. Radí využívat lazurovou barvu inkoustu a postupně rozmývat a zesvětlovat nejtmaší místa. Jako modelační prvek doporučuje aplikovat lazurovou barvu bílého pigmentu a použít ji tak, aby malba získala potřebný objem. Zdůrazňuje náročnost techniky, jelikož vyžaduje trpělivost a zručnost, kterou iluminátor získá dlouhým cvičením. Pro zkušené iluminátory navrhuje možnost přidání vaječného žloutku, díky kterému získá lavírovaná kresba větší odolnost.<sup>670</sup>

Ilustrativním příkladem použití lavírované kresebné techniky mohou být iniciály podložené lavírovaným akantovým listem v *Plzeňském graduálu Martina Stupníka* z posledního desetiletí 15. století [49].<sup>671</sup>

#### 4.4.3 Tempera

Temperová barva vzniká mícháním práškového pigmentu a emulze pojiva. Úprava práškového pigmentu začíná přidáním vody, čímž vznikne tzv. pigmentové těsto.<sup>672</sup> Dle typu pojiva se tempery dělí na vaječnou, kaseinovou, voskovou a škrobovou.<sup>673</sup>

Tempera je ředitelná vodou a jako výtvarná technika se používá pro malování na papíře, plátně anebo dřevě. Aplikace tempery vyžaduje vhodně upravený podklad, ideálně s mírně savými vlastnostmi. Nanesené vrstvy temperové barvy schnou poměrně rychle, a proto je nutné bez dlouhého čekání nanášet další vrstvy.<sup>674</sup> Obzvláště v případě vaječné

---

<sup>669</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 54sq.

<sup>670</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 67sqq.

<sup>671</sup> *Plzeňský graduál Martina Stupníka* (Praha, Knihovna Národního muzea, XII A 20) poslední desetiletí 15. století, viz BRODSKÝ 2012, 11.

<sup>672</sup> LOSOS 2001, 66.

<sup>673</sup> LOSOS 2001, 70.

<sup>674</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 288.

tempery; po zaschnutí je barva již nerozpustná.<sup>675</sup> Následné zásahy po zaschnutí barev působí destruktivně na předešlé barevné vrstvy.

Technika temperové barvy patří mezi nejstarší a nejrozšířenější; byla využívána pravděpodobně ve všech kulturách a civilizacích. V rámci Evropy došlo k největšímu rozmachu této techniky zejména ve 13. století, ač byla známa již v dřívějších dobách.<sup>676</sup>

Heraclius ve své třetí knize na mnoha místech temperovou barvu zmiňuje. Jeho interpretace se však liší od současné podoby tempery. V patnácté kapitole je tempera uvedena jako barva užívaná k závěrečné povrchové úpravě pozlacených částí.<sup>677</sup> Až následně, a to ve dvacáté osmé kapitole, popisuje postup přípravy vaječné tempery.<sup>678</sup>

Podobně Cennino Cennini několikrát ve svém traktátu používá termín tempera pro obecné označení techniky malby. Ve sto čtyřicáté páté kapitole zmiňuje temperu v souvislosti s deskovým malířstvím.<sup>679</sup> Radí, jak kombinovat jednotlivé pigmenty a jak s barvou pracovat, aby přechody mezi odstíny byly co nejmenší.<sup>680</sup>

Teofil Presbyter se o přípravě tempery, anebo o temperové technice nezmiňuje.

I v českém prostředí byly pomocí temperové techniky zdobeny nejluxusnější rukopisy od počátku 11. století. Nejstarším dochovaným příkladem je iluminovaný rukopis obsahující *Gumpoldovu legendu o sv. Václavu*, tzv. *Kodex Wolfenbüttelský* [50].<sup>681</sup>

#### 4.4.4 Kvaš

Kvaš, jakožto malířská technika spočívá v roztírání barvy na zvlhčeném podkladu. Na suchou podložku je nejprve nanесena v tenkých vrstvách podmalba. Následující vrstvy jsou nanášeny hutnější barvou a kresbu dokončuje modelace a nanášení světlých odstínů

---

<sup>675</sup> LOSOS 2001, 62.

<sup>676</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 299.

<sup>677</sup> ILG 1873, 64.

<sup>678</sup> ILG 1873, 74sqq.

<sup>679</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 173–176.

<sup>680</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 173sqq.

<sup>681</sup> MATĚJČEK 1931, 65. *Gumpoldova legenda o sv. Václavu*, tzv. *Kodex Wolfenbüttelský* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 11.2 Aug. 4°). Vyjádření k dějinám sporu a analýzu písma popsal SPUNAR 1956, 39–46. Fuldsko-hildesheimský původ se snažil zpochybnit FRIEDL 1973, 257–295. V novější literatuře Hildesheim znova připouští MERHAUTOVÁ/TREŠTÍK 1984. Shrnutí vývoje názorů a odkazy na starší literaturu viz SIEDE 2015, 200sq.

barvy.<sup>682</sup> Na rozdíl od lavírované malby je využívána silně koncentrovaná suspenze barevných pigmentů. Jako pojivo slouží látky rozpustné ve vodě.<sup>683</sup> Malbu charakterizují intenzivní, světlé a někdy lomené odstíny díky aplikaci krycích barev. Vhodným podkladem může být barevně tónovaný papír.<sup>684</sup> V minulosti byl poměrně často jako podklad využíván pergamen. Pro barevné tónování podkladu byla aplikována vaječná tempera, která se po zaschnutí již nerozmyvala vodou. V případě, že byl jako podložka použit jiný materiál, například dřevo, textil nebo omítka, bylo nevyhnutelné povrch přizpůsobit.<sup>685</sup> Tato výtvarná technika našla využití již ve starověku, stejně jako u středověkých iluminovaných rukopisů. Mnohokrát byla kombinována s jinými technikami; zejména s akvarelem a lavírovanou malbou.<sup>686</sup>

Jelikož se malba následně nefixuje a poslední vrstva je nechráněna, aplikuje se vhodně zvolený pigment. Vhodnými jsou pigmenty stálé a nepodléhající změnám na vzduchu, či méně citlivé na vlhkost a dotyk.<sup>687</sup>

Heraclius ani Teofil Presbyter nezaznamenali popis této techniky.

Cennino Cennini v patnácté kapitole zapsal rady, jak připravit tónovaný podkladový papír. V následujících kapitolách popisuje, jak se papír zbarvuje jednotlivými pigmenty. Tento postup je možné aplikovat také na jiné výtvarné techniky.<sup>688</sup>

Příklady rukopisů provedených kvašovou technikou v literatuře, s níž jsem pracovala, jednoznačně zmíněny nejsou, proto je neuvádím. Ludvík Losos v publikaci o výtvarných technikách uvádí, že počátek techniky kvašové malby byl ve středověké knižní malbě, ale konkrétní příklady neuvedl.<sup>689</sup> Antonín Matějček v publikaci *Ilustrace* popisuje vývoj iluminací ve středověkých rukopisech, ale konkrétní příklady zmiňuje jen u techniky perokresby.<sup>690</sup> Ve studii *Iluminované rukopisy v archivech na území Čech* napsané

---

<sup>682</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 135sq.

<sup>683</sup> LOSOS 2001, 52.

<sup>684</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 137.

<sup>685</sup> LOSOS 2001, 54.

<sup>686</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 138.

<sup>687</sup> LOSOS 2001, 54.

<sup>688</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 54sqq.

<sup>689</sup> LOSOS 2001, 52.

<sup>690</sup> MATĚJČEK 1931, 41–98.

Pavlem Brodským a Martinou Šumovou jsou jednotlivé rukopisy zpracované formou katalogového hesla, ale kvaš jako technika malby není ve studii zmíněna.<sup>691</sup> Typickými příklady kvašové techniky jsou některé miniatury 16. století.

## 4.5 Zlacení

Využití kovů v umění a ve výtvarných technikách má dlouhou tradici. Při tvorbě rukopisů se kromě zlata používalo také stříbro, bronz a měď.

Použití zlata je možné sledovat ve velmi kvalitních dílech, které vznikaly již v pozdní antice. Technika zlacení se v knižní malbě podle dochovaného materiálu v Evropě rozšířila v raně křesťanském období, přetrvala karolinskou a otonskou renesanci a pokračovala až do pozdního středověku.<sup>692</sup>

Z důvodu komplexnosti této techniky se soustředím jen na využití zlata, které mělo pro tvůrce v iluminátorských dílnách zcela výjimečné postavení.

Termín zlacení se nevztahuje jen k použití pravého zlata. Zahrnuje také jiné způsoby a techniky, ve kterých se využívá zlato nepravé.<sup>693</sup>

Ve snaze poukázat především na vysokou uměleckou a historickou kvalitu středověkých rukopisů se soustředím na využití zlata pravého. Jiné možnosti a typy zlacení, včetně nepravého zlata, zmiňuji až v poslední podkapitole (4.5.3).

Pravé zlato se při tvorbě středověkých rukopisů využívalo z několika důvodů. Jeho aplikací se iluminace stávala nepřehlédnutelná a získávala mimořádnou kvalitu díky třpytivým efektům. Místa, kde bylo zlato použito, se lišila od jiných také svým významovým hlediskem. Zlato bylo symbolem svatosti, Boha, duchovní sféry, moci, bohatství a věčnosti.<sup>694</sup> Ve srovnání s jinými pigmenty a barvivy se zlato vyznačovalo také vysokou kvalitou a trvanlivostí (stálostí). Dodržením receptur a postupů se zajistilo, aby nepodléhalo degradaci a bylo rezistentní na vlivy okolí.<sup>695</sup>

---

<sup>691</sup> BRODSKÝ/ŠUMOVÁ 2017

<sup>692</sup> PANAYOTOVA 2016, 146.

<sup>693</sup> KUBIČKA/ZELINGER 2004, 324.

<sup>694</sup> THOMPSON 1956, 190.

<sup>695</sup> THOMPSON 1956, 190.



Prameny nám umožňují poznat několik postupů práce se zlatem. Jednotlivé recepty, které jsou zaznamenány v traktátech, zahrnují mnohdy rozličný postup zpracování. Ten se liší dle jednotlivých autorů.<sup>696</sup>

Mezi nejznámější způsoby přípravy zlata používaného při zlacení patří:

- Zpracování zlata do tenkých zlatých folií.
- Mletí zlata na jemný prášek. Ten byl přidáván do barev nebo sloužil pro psaní.

### **Zpracování zlata do tenkých zlatých folií**

Před samotným procesem zlacení bylo zapotřebí připravit si tenké plátky neboli lístky zlata, které se nazývají „zlatou folií“ a následně se nanášely na vhodně upravený podklad [51].<sup>697</sup> Nejčastějším zdrojem zlata pro výrobu potřebné tenké folie byly v minulosti zlaté mince, které byly v běžném oběhu, ale také mohly být zpracovávány zlaté hrudky a valouny.<sup>698</sup>

Postup přípravy lístkového zlata tepáním popisuje ve svém spisu Teofil Presbyter ve dvacáté třetí kapitole.<sup>699</sup> Svým následovníkům radí, jak postupovat a čeho se vyvarovat, když potřebují ze zlaté hrudky získat co nejtenčí plátky. K přípravě zlatých lístků doplnil také informace, jak postupovat při jejich nanášení na podklad. V případě nedostatku zlata doporučuje použít cín. Ten je možné po náležitém zpracování také leštit specifickým způsobem, aby se výsledný efekt co nejvíce podobal zlatu.<sup>700</sup> Příprava plátkového zlata byla časově náročná, a navíc málokdy bylo možné získat neporušené tenké vrstvy bez toho, aby se na nich objevovaly praskliny nebo jiné nerovnosti.

### **Mletí zlata na jemný prášek**

Druhou alternativou bylo rozemletí a přemytí zlata na jemný prach. Tento postup společně s návodem, jak zkonstruovat mlýnek, zaznamenal Teofil Presbyter ve třicáté kapitole.<sup>701</sup>

---

<sup>696</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 98sqq.

<sup>697</sup> THOMPSON 1956, 194.

<sup>698</sup> THOMPSON 1956, 191.

<sup>699</sup> ILG 1874, 50.

<sup>700</sup> ILG 1874, 52.

<sup>701</sup> ILG 1874, 64.

#### 4.5.1 Typy zlacení při použití plátkového zlata

Typy zlacení se dělí do dvou základních skupin, dle podkladu, který se v technice používá:

- Prvním typem podkladu je lepkavá podkladová vrstva, na kterou se nanáší připravené tenké plátky zlata. Tento typ zlacení se nazývá **olejové zlacení**.<sup>702</sup>
- Druhým typem podkladu je poliment, který umožňuje následné leštění zlata. Tento typ zlacení je označován jako tzv. **polimentové zlacení**.<sup>703</sup>

**Olejové zlacení** je technikou, ve které se jako podkladová vrstva používá olejový lak (neboli mixtion) aplikovaný v tenké vrstvě [52].<sup>704</sup> Tento postup již neumožňuje další úpravu zlata leštěním, a tak povrch zůstává matný. Výsledný povrch zlata kopíruje podkladovou vrstvu, proto je nezbytné, aby nanesená vrstva byla tenká a rovnoměrná. Tato technika se vyznačuje vysokým stupněm rezistentnosti vůči okolním vlivům a povětrnostním účinkům.<sup>705</sup>

Postup, jak vhodně připravit olej pro použití této techniky, zanechal Cennino Cennini ve svém traktátu v devadesáté první kapitole. Olej doporučuje postupně zahřívat na ohni.<sup>706</sup> V následující kapitole popsal, jak pro podklad připravit lněný olej, který vhodné vlastnosti získá díky odpaření poloviny svého objemu na slunci.<sup>707</sup> V kapitole sto padesáté první a několika následujících zaznamenal, jak je nutné postupovat při pozlacování na lepidlo fermežový povrch. Mezi přísady, se kterými podklad připravuje, patří například měděnka, česnek anebo moč.<sup>708</sup>

**Polimentové zlacení** je technikou, ve které se jako podkladová vrstva používá běloba olovnatá nebo sádra. Tato poměrně náročná technika vyžaduje vhodné předchozí

---

<sup>702</sup> SLÁNSKÝ 1953, 238.

<sup>703</sup> SLÁNSKÝ 1953, 238.

<sup>704</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 325.

<sup>705</sup> SLÁNSKÝ 1953, 239.

<sup>706</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 126.

<sup>707</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 127.

<sup>708</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 181sq.

upravení povrchu. Na podkladovou vrstvu se následně nanáší polimentový nátěr tvořený směsí bolusové hlínky s nešlehaným vaječným bílkem anebo kličovou vodou. Odstín bolusové hlínky může být červenohnědý nebo zelenošedý [53].<sup>709</sup> V minulosti se tento typ zlacení používal zejména pro výzdobu iluminovaných rukopisů. Iluminátoři si tuto techniku vybírali z několika důvodů. Jedním z nich byla možnost takto zlatit na pergamen anebo na papír, přičemž se pozlacený povrch mohl následně leštit [54].<sup>710</sup>

Velké rozšíření zlacení na poliment (polimentovou vrstvu) dokládá množství zachovaných popisů. V historických traktátech nacházíme několik verzí receptur, jak postupovat při přípravě podkladu pro zlacení miniatur, písma anebo celých ploch. Každý z autorů zanechal postup ověřený ve své dílně. Ač se autorské postupy liší a uvádí různé složky, téměř vždy je zmiňována kombinace plavené křídly a kliču, zejména rybího.<sup>711</sup> Pro zlepšení kvality podkladové vrstvy polimentu, někteří autoři radí použít mléko z fíkovníku, arabskou gumu, aloe nebo med.<sup>712</sup> Do polimentové vrstvy se někdy přidávaly barevné pigmenty, a to hlavně rumělka a šafrán.<sup>713</sup>

Teofil Presbyter ve svém traktátu popsal techniku pozlacování na poliment. Ve dvacáté třetí kapitole uvádí vaječný bílek jako složku pro přípravu podkladu. Ve dvacáté deváté kapitole radí, jak postupovat při nanášení zlata; co je důležité dělat, když se zlato drolí nebo začne měnit své vlastnosti. Ve třicáté první kapitole uvádí, jaký jiný druh kliču lze použít jako náhražku, v případě, že by nebyl k dispozici rybí klič.<sup>714</sup>

Heraclius postup zlacení popsal ve třetí knize svého rozsáhlého spisu. Ve čtyřicáté druhé kapitole zanechal záznam, ve kterém uvádí jako podklad pro zlacení na pergamen vhodnou směs tvořenou bělobou, cinobrem, sádrkou a kličem.<sup>715</sup>

---

<sup>709</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 325.

<sup>710</sup> SLÁNSKÝ 1953, 239.

<sup>711</sup> Kombinaci plavené křídly a kliču ve svých dílech uvádějí Cennino Cennini, Heraclius i Teofil Presbyter – detailněji viz níže.

<sup>712</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 101sq.

<sup>713</sup> HŘEBÍČKOVÁ 2017, 100sqq.

<sup>714</sup> ILG 1874, 50sqq.

<sup>715</sup> ILG 1873, 80.

Cennino Cennini ve sto třicáté druhé kapitole zanechal návod na přípravu červeného bolusového podkladu pro zlacení. V následující kapitole popsal alternativní polimentovou vrstvu získanou ze zelené hlínky.<sup>716</sup> Rozsáhlou sto třicátou čtvrtou kapitolu věnoval podrobnému popisu, jak správně nanášet tenké plátky zlata na vyleštěný polimentový podklad. Doporučuje používat štětec vyrobený z jemných veverčích ocásků a s jeho pomocí přenášet zlatou folii na přiměřeně navlhčený podklad. Pozlacená část povrchu je velice jemná a náchylná na poškození. Také proto Cennino Cennini doporučuje pozlacenou část po dokončení přikrývat jemnou bílou látkou, aby byl povrch ochráněn a následně pokračovat v dalším nanášení zlata na polimentovou vrstvu.<sup>717</sup> Popis vyhlazení a leštění pozlaceného povrchu popsal ve sto třicáté páté kapitole a v pěti následujících uvádí jaký typ kamene je pro leštění nejvhodnější. Nanesené zlato na polimentový povrch je dle jeho slov vhodné leštit jemně opracovaným hematitem anebo některým ze vzácných kamenů. Mezi tyto kameny patří smaragd, safír, granát a rubín. V případě, že žádný z kamenů není k dispozici, je možné leštit zlato také zubem leoparda, lva, vlka, psa anebo kočky.<sup>718</sup> Komplikace, které mohou při posledních krocích zlacení nastat popisuje ve sto třicáté sedmé kapitole a zároveň radí, jak se jim vyhnout.<sup>719</sup> Způsoby zlacení na papíře a na pergamenu popsal ve sto padesáté osmé a ve sto šedesáté kapitole. Pro přípravu podkladu doporučuje použít kombinaci běloby olovnaté, bolusové hlínky a cukru, které jsou třené společně s vaječným bílkem.<sup>720</sup> Kombinace složek, jak je uvádí Cennino Cennini patřila pravděpodobně k nejčastěji využívaným.<sup>721</sup> Technika zlacení na poliment je časově nesmírně náročná. Pro docílení vysoké kvality výsledku je nutná dlouholetá praxe a nezbytná zručnost. Zlacení tohoto typu se vyznačuje velkou stálostí, což je možné vidět na dílech, ve kterých byla tato metoda aplikována.

---

<sup>716</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 158sq.

<sup>717</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 159sqq.

<sup>718</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 162.

<sup>719</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 163sq.

<sup>720</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 189sqq.

<sup>721</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 325.

Použití techniky zlacení na poliment například dokládá *Zlatá bula Karla IV.* vytvořená kolem roku 1400 [55].<sup>722</sup> Textová část, iluminace a detaily ornamentů v bordurách byly provedeny leštěným zlatem. Zlato položené na polimentu si i po staletích zachovalo vysoký lesk.<sup>723</sup>

#### 4.5.2 Puncování

Puncování je technika zdobení pozlaceného povrchu díla použitím opakujících se vzorů anebo ornamentů, které jsou vytvářeny pomocí razidel. Povrch získává reliéfní strukturu zatlačováním razidel a ražbou do měkké vrstvy plochy.<sup>724</sup>

Cílem puncování bylo vytvořit na hladkém povrchu strukturu, která by dopadající paprsky světla více rozptylovala. Tím by odlesk získal ještě větší třpytivý efekt.<sup>725</sup> Dekorativní prvky razidel byly složeny z kombinace jednoduchých geometrických tvarů a jejich obměn.

Mezi základní tvary patřily tečky a čárky v rozličných seskupeních, čtverce, kroužky a hvězdicovité tvary. Kromě jednoduchých dekorací se používaly také komplikovanější a složitější variace inspirované architektonickými prvky, figurální a rostlinné motivy, rozety a mnohostěny [56].<sup>726</sup>

Nástroje, kterými se dekor vytvářel, byly zhotovovány nejčastěji ze dřeva, kovu, kostí anebo slonoviny. Tvar razidla se vytvářel pilováním, řezáním a vrtáním a jejich rozměr kolísal v rozmezí 1 až 20 milimetrů. Puncování jako dekorační technika byla nejčastěji používána zlatníky. Její využití ale bylo běžné všude, kde se v jakékoliv míře pracovalo se zlatem. Razidla se mezi tvůrci v jednotlivých dílnách dědila z generace na generaci. Jejich účelem nebylo jen dekorativní zdobení, ale také označení výtvaru dílenským znakem. Použití dílenského znaku jako prostředku autorizace usnadnilo badatelům

---

<sup>722</sup> *Zlatá bula Karla IV.* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 338) kolem roku 1400 viz, KRÁSA 1971, 1–19 a KRÁSA 1984a, 427–430.

<sup>723</sup> SLÁNSKÝ 1953, 240.

<sup>724</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 243.

<sup>725</sup> THOMPSON 1956, 224.

<sup>726</sup> FRINTA 1998, 10.

a znalcům jejich výzkum a připsování děl jednotlivým dílenským okruhům a rekonstrukci jejich tvorby.<sup>727</sup>

Popis, jakým způsobem je možné vyrobit razidla a nástroje na puncování zanechal Teofil Presbyter ve třetí části svého traktátu. Jednotlivé typy razidel popsál v jedenácté, třinácté a patnácté kapitole.<sup>728</sup>

Zmínku o puncování ve svém díle uvádí také Cennino Cennini. Ve sto čtyřicáté kapitole zapsal, že drobnými razidly je možné upravit pozlacený povrch. Dle jeho slov je však nezbytně nutné mít v této oblasti zručnost, aby byla poslední úprava zlata puncováním provedena správně.<sup>729</sup>

V rukopisech, které vznikaly na našem území byly používány spíše jednoduché puncovní motivy. Například v *Liber viaticu*<sup>730</sup> který byl vytvořený na přelomu 50. a 60. let 14. století má puncování tvar jednoduchého kolečka [57]. Puncování bylo aplikováno zejména na plátkové zlato.<sup>731</sup> Ve snaze o dosažení většího dekorativního efektu tvůrci puncovní motivy spojovali, čímž mohly z tvaru jednoduchého kolečka vzniknout složitější puncovní motivy. Soubor motivů používaných při puncování, jejich vývoj a typologii ve své publikaci *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting* podrobně zpracoval Mojmír Frinta.<sup>732</sup>

### 4.5.3 Další způsoby využití zlata

#### Zlatem psaný text

Jiným využitím byla speciální úprava rozemletím zlata na prach. Rozemletý zlatý prach ve spojení s vhodnou emulzí umožňoval zlatem psát přímo na pergamen nebo papír [58].<sup>733</sup> Zlato, jako psací emulze, bylo mnohem více imponující, když jako podklad

---

<sup>727</sup> KUBIČKA /ZELINGER 2004, 243.

<sup>728</sup> ILG 1874, 164sqq.

<sup>729</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 166.

<sup>730</sup> *Liber viaticus* (Praha, knihovna Národního muzea, XIII A 12) 50. léta 14. století, viz BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016.

<sup>731</sup> DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 2016, 250.

<sup>732</sup> FRINTA 1998.

<sup>733</sup> THOMPSON 1956, 191.

byl použitý tónovaný papír, či přímo barevně upravený papír, [59] nebo pergamen. Tento typ výzdobné techniky patřil mezi finančně nejnákladnější a technicky nejnáročnější. Pokud nebyly dodrženy závazné postupy, mohla vytvořená emulze určená k psaní zčernat a degradovat.<sup>734</sup>

Podrobný popis přípravy zlata vhodného pro psaní na pergamen uvedl v první části spisu Teofil Presbyter. Ve třicáté čtvrté až třicáté osmé kapitole zapsal, jak zlato třít, přemývat a kombinovat s emulzí tvořenou vodou, solí, octem, sírou a arabskou gumou. Dle jeho slov je možné použít jiné varianty receptů, které rovněž uvádí. V případě dodržení doporučeného návodu je vhodné napsaný text přešetřit pro zvýšení jeho odolnosti a lesku.<sup>735</sup>

Heraclius na rozdíl od Teofila Presbytera zanechal velmi stručnou zmínku. Dle jeho doporučení ve čtyřicáté třetí kapitole, je vhodné použít emulzi tvořenou našlehaným vaječným bílkem a močí, do které se přidá na prach utřené zlato. Vytvořená směs umožňuje psaní stejně jako by se jednalo o inkoust.<sup>736</sup>

Cennino Cennini ve sto šedesáté kapitole svého traktátu zmínil přípravu zlata v případě potřeby psaní nápisů. Jako vhodnou kombinaci uvádí míchat zlatý prach s našlehaným vaječným bílkem s arabskou gumou.<sup>737</sup> Více se však tomuto tématu nevěnuje.

Obecně známým rukopisem, ve kterém byl text napsán zlatem je například již dříve zmíněná *Videňská Genesis* [60].<sup>738</sup> Textová část rukopisu, která je napsaná zlatem, již ve značné míře zčernala a degradovala.

### **Zlatý prach přidávaný do barev**

Tvůrci rukopisů jemný zlatý prach přidávali nejen do emulze určené k psaní, ale také do barev. Barvy obohacené o zlatý prach používali při tvorbě iluminací.<sup>739</sup> Příkladem použití

---

<sup>734</sup> THOMPSON 1956, 198sqq.

<sup>735</sup> ILG 1874, 54sqq.

<sup>736</sup> ILG 1873, 80sqq.

<sup>737</sup> CENNINI (ed. Žikeš) 1946, 191sqq.

<sup>738</sup> *Videňská Genesis* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. theol. gr. 31.) první polovina 6. století, viz PÄCHT 1994, 29sq.

<sup>739</sup> THOMPSON 1956, 191sqq.

zlatého prachu přidaného do barvy je *Padeřovská bible*<sup>740</sup> vytvořená kolem roku 1435 [61].<sup>741</sup>

### **Zlacení ornamentálních prvků**

Zlato se ve středověkých rukopisech používalo v mnoha případech. Kromě využití zlata pro zlacení pozadí iluminací se zlatem zdobili jednotlivé části rostlinných a figurálních motivů nebo také architektonických prvků a zejména ornamentů.<sup>742</sup>

Příklad použití zlacení doplňků rostlinného ornamentu v bordurách se nachází v rukopise *Homilií sv. Ambrosia*. Rukopis byl vytvořený okolo roku 1400 [62].<sup>743</sup>

Tvůrci iluminátorských dílen měli pouze omezenou možnost využívat čisté zlato pro tvorbu rukopisů. Mnohdy hledali různé náhražky a alternativy, které by splnily požadovaný účel. V zachovaných historických pramenech nalézáme několik receptů, jak zpracovávat a upravovat stříbro, cín, měď anebo bronz společně s pigmenty pro dosažení iluzivního dojmu aplikace zlata, jak bylo uvedeno výše. Zmíněné materiály uvádím pouze jako příklad možných alternativ pro použití zlata. Postup jejich zpracování přesahuje rámec této práce.

---

<sup>740</sup> *Padeřovská bible* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1175) kolem roku 1435.

<sup>741</sup> KUBÍK 2018, 185–188.

<sup>742</sup> PANAYOTOVA 2016, 37.

<sup>743</sup> *Homilie sv. Ambrosia* (Praha, Knihovna Národního muzea, XV A 7) kolem roku 1400, viz STUDNIČKOVÁ/THEISEN 2018, 30.



## 5 Orientační shrnutí vývoje knižní vazby ve středověku

Tvůrci středověkých iluminátorských dílen paralelně s produkcí rukopisů museli rovněž řešit otázku ochrany a zabezpečení cenného obsahu před poškozením, který byl na pergamenu nebo papíru vytvořen.<sup>744</sup> Za předstupeň vývoje knižní vazby lze pokládat prvotní spojování jednotlivých svitků pergamenu a listů papíru. Rozměrnější formáty pergamenu byly skládány na půl a spojovány lepením anebo sešíváním do sešitů [63].<sup>745</sup> Jednotlivé složky se následně sešívaly a tvořily knižní blok.<sup>746</sup> Primárním důvodem vzniku a vývoje knižní vazby tedy byla její ochranná funkce.<sup>747</sup> Rukopisy měly být chráněny, aby se jejich poškození v průběhu manipulace a používání minimalizovalo.<sup>748</sup> Knižní vazbou tedy rozumíme způsob sešívání jednotlivých sešitů do výsledného celku. Stehy a vazy v hřbetové části se vkládaly a upevňovaly do desek [64]. Knižní blok, opatřený deskami a doplňujícími prvky tvořil ucelený knižní korpus [65].<sup>749</sup> Výzdoba a umělecké dotvoření ochranného obalu vznikalo až po dokončení dané vazby.<sup>750</sup> Vázání listů a vkládání do desek většinou probíhalo v místě vzniku rukopisů. Stejně jako tvorba rukopisů byla knižní vazba vytvářena nejprve v kláštorech, později se přesouvala do městského prostředí a do cechů.<sup>751</sup>

Zachované kodexy nám umožňují utvořit si základní přehled typů knižních korpusů a jejich zdobení. Typy vazby lze rámcově klasifikovat dle období, ve kterém vznikaly, a to na:

- Sáčkovou vazbu
- Předrománskou a románskou knižní vazbu
- Gotickou knižní vazbu

---

<sup>744</sup> BOHATCOVÁ 1990, 31.

<sup>745</sup> BOHATCOVÁ 1990, 18.

<sup>746</sup> BOHATCOVÁ 1990, 32.

<sup>747</sup> HAMANOVÁ 1959, 15.

<sup>748</sup> HAMANOVÁ 1959, 11–14.

<sup>749</sup> BOHATCOVÁ 1990, 32.

<sup>750</sup> BOHATCOVÁ 1990, 33.

<sup>751</sup> BOHATCOVÁ 1990, 31.

## 5.1 Sáčková vazba

Často užívané knihy, zejména menšího formátu, se vkládaly do usňového obalu. Obal svou velikostí knihu přesahoval, což umožňovalo ho zavinout a převázat. Tento typ jednoduché vazby byl znám jako tzv. *sáčková neboli váčková vazba*, pro které se používá německé označení *Beutelbuch*.<sup>752</sup> Přestože se u nás tento typ vazby nezachoval, byl pravděpodobně jako obal využíván.<sup>753</sup>

## 5.2 Předrománská a románská knižní vazba

Vzorem pro předrománskou knižní vazbu byly antické, ranně křesťanské a byzantské formy, které byly rozvíjeny v období karolínské a otonské renesance.<sup>754</sup> Do knižních desek byly vkládány kodexy a rukopisy zejména náboženského či liturgického charakteru. Dekorována a skvostně zdobená byla primárně přední strana desek.<sup>755</sup> V symetricky rozvrženém poli přední strany tvůrci umísťovali biblické, pašijové výjevy anebo Krista Pantokratora.<sup>756</sup>

Předrománskou knižní vazbu 7.–10. století lze nejobecněji rozdělit do dvou typů:<sup>757</sup>

- slonovinové desky s vyřezávaným reliéfem<sup>758</sup>
- zlatnický zdobené desky dekorované filigránem, emailem, drahými kameny či perlami<sup>759</sup>

---

<sup>752</sup> JAKOBI 1997, 112.

<sup>753</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 7.

<sup>754</sup> HAMANOVÁ 1959, 16. Podrobněji k předrománským knižním vazbám viz BECKWITH 1964, 34–51, 65–67, 77–80, 105sqq (se shrnutím literatury).

<sup>755</sup> HAMANOVÁ 1959, 16.

<sup>756</sup> BECKWITH 1964, 34–51.

<sup>757</sup> HAMANOVÁ 1959, 15–18.

<sup>758</sup> BECKWITH 1964, 35, obr. 26. Slonovinová knižní vazba zobrazující v centrální části triumfujícího Krista a po okrajích scény z jeho života, vytvořena palácovou školou v Cáchách koncem 8. století. (Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 176).

<sup>759</sup> BECKWITH 1964, 51, obr. 43. Zlatnický zdobená knižní vazba s perlami a vzácnými kameny na Kodex Aureus, zobrazující v centrální části Pantokratora a po stranách výjevy z jeho života a čtyři Evangelisty, vytvořena dílnou v Remeši anebo v Saint Denis kolem roku 870 (München, Bayerische Staatbibliothek, Clm 14000).

Z období 11. až 13. století se románské knižní vazby zachovaly jen ojediněle a v omezeném množství.<sup>760</sup> Jedním z pravděpodobných důvodů je opotřebenost kodexů jejich používáním, kdy materiál časem podlehl zkáze.

Románská knižní vazba je jednodušší a bez výrazných dekorativních prvků. Mezi zachované vzácné kusy patří vazba *Vyšehradského kodexu* z osmdesátých let 11. století [66]. Knižní desky kodexu jsou zdobené jednoduchou tlačenou dekorací se zachovaným volným polem uprostřed a rámovým zdobením po stranách.<sup>761</sup>

Ve 12. století se na našem území mezi kodexy, jejíž vazba byla jednoduchá, začínaly objevovat vazby s bohatším a luxusnějším zdobením. Příkladem je knižní vazba *Strahovského evangeliáře*,<sup>762</sup> jejichž původ je datován v období 12.–16. století [67].<sup>763</sup>

Kodexy, které vznikaly pro královské dvory nebo pro církevní představitele byly vkládány do pouzder, které byly vytvořeny z drahých materiálů. Ty byly pečlivě dekorovány drahými kameny, emailem, perlami, kamejemi a gemami. Hodnota bohatě iluminovaných rukopisů se tak mnohdy vyrovnala ochranné schránce nebo obalu, ve kterém byl uchováván [68].<sup>764</sup>

### 5.3 Gotická knižní vazba

Gotická knižní vazba z období 13. až 15. století<sup>765</sup> má v rámci celé Evropy v nejobecnějším smyslu podobné rysy bez ohledu na místo svého vzniku [69].<sup>766</sup> Kodexy vytvořené na území Čech a Moravy mají blokový a masivní tvar.<sup>767</sup> Téměř vždy jsou bez ořízky a bez vnitřního profilování okraje. Mezi charakteristické znaky patří kované

---

<sup>760</sup> HAMANOVÁ 1959, 19–25.

<sup>761</sup> BOHATCOVÁ 1990, 34.

<sup>762</sup> *Strahovský evangeliář* (Praha, knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, DF III 3) jeho vazba z 12. století. Rukopis byl vytvořen kolem roku 860 v klášterním skriptoriu v Tours. Kolem roku 980 byla v Trevíru doplněna jeho malířská výzdoba. Vazba kodexu pochází z vrcholného středověku a při její výzdobě byly použity starší prvky a další byly doplněny později. Nejstarší prvky jsou pravděpodobně z konce 12. století. Další výzdoba pochází ze 16. a 17. století, dnešní vzhled vazba získala při restaurování v roce 1985. Viz BRODSKÝ/PAŘEZ 2009, 121–123.

<sup>763</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 5.

<sup>764</sup> BOHATCOVÁ 1990, 33.

<sup>765</sup> HAMANOVÁ 1959, 26–32.

<sup>766</sup> BOHATCOVÁ 1990, 34.

<sup>767</sup> BOHATCOVÁ 1990, 34.

doplňky a spony, často v různých tvarech s bohatým ornamentálním zdobením [69].<sup>768</sup> Kování se umísťovalo na rohy a střed knižního korpusu. Kování doplňovaly ochranné pukly a trny, což mělo zabránit poškození umělecky upraveného povrchu, přes který kování přečnívalo.<sup>769</sup> Kované nárožnice mají nejčastěji deltový tvar a někdy jsou obohaceny zdobením se zvířecími motivy.<sup>770</sup> Spony umístěné nad okrajem knižní ořízky měly zabezpečit, aby kodex zůstal pevně sevřený a byl tak chráněn před nežádoucími okolními vlivy. Spony zajistily, aby se okraje pergamenu nevlhnuly a nezkracovaly. Povrchová úprava knižních desek byla nejčastěji ze zvířecí kůže, občas z textilu či pergamenu a výjimečně z kovu.<sup>771</sup> Koncem 14. století byla upřednostňována zejména kůže. Primárně z praktického důvodu, protože byla odolnější než tkané látky či samet, které byly používány jako knižní pokryv.<sup>772</sup> Knižní desky byly v rámci poslední etapy dozdobeny ornamentem nebo písmem.<sup>773</sup> Vzory byly vytvořeny technikou slepotisku vtlačáním, anebo v případě kůže mohly být i vyřezány.<sup>774</sup> Ve výjimečných případech se povrch rovněž dekoroval zlatem.<sup>775</sup>

Gotická knižní vazba byla zdobena symetrickými lineárními vzory, kosočtverci a vtlačnými kolky. Nejčastěji bylo dekorované zrcadlo desky, kde se obzvláště zvýrazňovala obruba. Na gotické knižní vazbě se objevuje také vzor granátového jablka, rozety a rostlinný ornament.<sup>776</sup> Dále byl na knižní vazbu aplikovaný dekor stylizovaného akantového listu. Figurální náměty byly aplikovány spíše ojediněle.<sup>777</sup>

Způsob, jakým byla gotická knižní vazba provedena, záležel ve velké míře na objednateli nebo místě, pro které byl kodex určen.<sup>778</sup> Rukopisy a kodexy byly objednávány zejména panovníky, duchovními představiteli (mezi které patřili biskupové,

---

<sup>768</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 5.

<sup>769</sup> BOHATCOVÁ 1990, 33.

<sup>770</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 6.

<sup>771</sup> BOLDAN 2018, 21sq.

<sup>772</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 5.

<sup>773</sup> BOLDAN 2018, 21sq.

<sup>774</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 6.

<sup>775</sup> BOLDAN 2018, 21sq.

<sup>776</sup> HAMANOVÁ/NUSKA 1966, 5sq.

<sup>777</sup> BOHATCOVÁ 1990, 105.

<sup>778</sup> BOHATCOVÁ 1990, 105.

kněží a představení klášterů, tedy opati), vedení univerzit a městské rady.<sup>779</sup> Důsledkem rozšíření vzdělanosti se od 15. století mezi objednavateli objevují jednotlivé osoby z řad aristokracie, které objednávaly knihy náboženského charakteru, zejména pro osobní zbožnost.<sup>780</sup> Specifickým okruhem objednavatelů byli sběratelé. Jejich zálibou bylo získávání vzácných rukopisů v luxusních knižních vazbách, anebo spisů humanistů 15. a 16. století.<sup>781</sup>

---

<sup>779</sup> DE HAMEL 2012, 12.

<sup>780</sup> DE HAMEL 2012, 168sqq.

<sup>781</sup> DE HAMEL 2012, 232–257.

## 6 Shrnutí výsledků rozboru

Cílem této práce bylo zaktualizovat, porovnat a doplnit dosavadní informace uváděné k technologickým postupům výroby středověkých rukopisů.

Vznik, vývoj a rozbor knižní produkce zpracoval Zdeněk Tobolka v publikaci *Kniha*.<sup>782</sup> V díle zpracoval vývoj technologických postupů a ve vybraných kapitolách se soustředil na tvorbu, výzdobu a proces vzniku středověkých rukopisů. Poskytuje tu základní ucelený přehled dané problematiky. Mirjam Bohatcová, v publikaci *Česká kniha v proměnách staletí*, evidentně vychází z poznatků Zdeňka Tobolky, avšak danou problematiku rozšiřuje pouze částečně.<sup>783</sup> Na rozdíl od Zdeňka Tobolky podrobněji sleduje vývoj knižní produkce na území Čech a Moravy a částečně poukazuje na návaznost vzniku rukopisů v sousedních zemích. Technické a technologické postupy zmiňuje pouze informativně v úvodu své publikace. Tyto informace nebyly pro tuto práci dostatečné, proto jsem čerpala z děl zahraničních autorů a technické údaje jsem o tyto zdroje rozšířila. Problematiku jsem rozdělila na informace týkající se používaných podkladů, popis pigmentů, techniku malby a zlacení. Popis jednotlivých pigmentů a jejich použití pro tvorbu středověkých rukopisů jsem získala z díla Daniela V. Thompsona *The materials and techniques of Medieval paintings*.<sup>784</sup> Rozšíření přehledu mi umožnilo dílo *Colour, the art and science of illuminated manuscripts* autorky Stelly Panayotové.<sup>785</sup> Pro charakteristiku technologických postupů aplikovaných při výrobě středověkých rukopisů jsem využila poznatků z díla *Making medieval manuscripts* od autora Christophera De Hamela.<sup>786</sup> Zjištěné údaje jsem konfrontovala s informacemi z původních středověkých traktátů od Heraclia, Theofila Presbytera a Cenina Cenniho.<sup>787</sup> Traktáty Heraclia a Theofila Presbytera doposud nebyly přeloženy do češtiny, proto jsem musela čerpat z jiných jazykových verzí, například z angličtiny, němčiny, latiny či polštiny.

---

<sup>782</sup> TOBOLKA 1949.

<sup>783</sup> BOHATCOVÁ 1990.

<sup>784</sup> THOMPSON 1956.

<sup>785</sup> PANAYOTOVA 2016.

<sup>786</sup> DE HAMEL 2018.

<sup>787</sup> Shrnutí pramenů viz kap. 4.1.

Pro dokreslení probírané problematiky je v závěru práce uveden orientační přehled vývoje knižní vazby v období středověku. Knižní vazba je podrobně zpracována v díle Paulíny Hamanové, *Z dějin knižní vazby od nejstarších dob do konce 19. století*.<sup>788</sup> Její poznatky jsem doplnila o novější informace z publikací od Kamila Boldána *Libri catenati Egrenses*, či *Počátek českého knihtisku*.<sup>789</sup>

Tato práce se snaží shrnout základní údaje ke studované problematice, ale bude nutné téma dále rozvíjet a obohacovat o výsledky novějšího bádání. Příkladem dalšího přínosu v této oblasti může být doplnění chemickotechnologických rozborů pigmentů používaných pro tvorbu středověkých rukopisů. Rozvíjet vybranou tematiku lze také pokračováním ve studiu technologie výroby rukopisů a knih od husitských válek po knihtisk.

---

<sup>788</sup> HAMANOVÁ 1959.

<sup>789</sup> BOLDAN 2013, 2018.

## Seznam literatury a pramenů

- BECKWITH 1964 — John BECKWITH: Early mediaval art. London 1964
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich Jan BLAŽÍČEK/Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991
- BIRCH 1876 — Walter De Gray BIRCH: The History, Art And Palaeography Of The Manuscript Styled The Utrecht Psalter. London 1876
- BLÁHOVÁ 2016 — Marie BLÁHOVÁ: Osobnost Jana ze Středy. In: Liber viaticus Jana ze Středy. Praha 2016, 35–67
- BOHATCOVÁ 1990 — Mirjam BOHATCOVÁ: Česká kniha v proměnách staletí. Praha 1990
- BOHATEC 1970 — Miloslav BOHATEC: Skryté poklady. Praha 1970
- BOLDAN 2013 — Kamil BOLDAN: Libri catenati Egrenses. Praha 2013
- BOLDAN 2018 — Kamil BOLDAN: Počátek českého knihtisku. Praha 2018
- BREPOHL 1987 — Erhard BREPOHL: Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst. Leipzig 1987
- BRODSKÝ 2004 — Pavel BRODSKÝ: Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách. Praha 2004
- BRODSKÝ 2009 — Pavel BRODSKÝ: K významu drolerií ve středověkých rukopisech. In: Studie o rukopisech XXXIX. Praha 2009, 279–286
- BRODSKÝ/PAŘEZ 2009 — Pavel BRODSKÝ/Jan PAŘEZ: Katalog iluminovaných rukopis – Strahovské knihovny. Praha 2009
- BRODSKÝ 2012 — Pavel BRODSKÝ: Krása českých iluminovaných rukopisů. Praha 2012
- BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016 — Pavel BRODSKÝ/Kateřina SPURNÁ/Marta Vaculínová: Liber viaticus Jana ze Středy. Komentářový svazek. Praha 2016
- BRODSKÝ/ŠUMOVÁ 2017 — Pavel BRODSKÝ/Martina ŠUMOVÁ: Iluminované rukopisy v archivech na území Čech. Praha 2017
- CENNINI (ed. Žikeš) 1946 — Cennino CENNINI (ed. Žikeš): Kniha o umění středověku: Žikešův špalíček o umění sv 3. Praha 1946
- CONTE 2008 — Gian Biagio CONTE: Dějiny římské literatury. Praha 2008
- CUTLER 1984 — Alexander CUTLER: The Aristocratic Psalters in Byzantium. Paris 1984



- ČERNÝ 2009 — Pavol ČERNÝ: Iluminované rukopisy Zdíkovy skriptoria. In: Jindřich Zdík (1126–1150), Olomoucký biskup uprostřed Evropy. Olomouc 2009, 88–147
- DE HAMEL 2012 — Christopher DE HAMEL: A history of illuminated manuscripts. London 2012
- DE HAMEL 2018 — Christopher DE HAMEL: Making Medieval manuscripts. Oxford 2018
- DŘEVÍKOVÁ/OHLÍDALOVÁ 2016 — Jana DŘEVÍKOVÁ/Martina OHLÍDALOVÁ In: Liber viaticus Jana ze Středy. Komentářový svazek. Praha 2016, 243–259
- FRIEDL 1973 — Antonín FRIEDL: Nové poznatky k dějinám českého malířství v raném a vrcholném středověku. In: Umění 21. Praha 1973, 257–295
- FOLTÝN/KLÍPA/MAŠKOVÁ/SOMMER/VLNAS 2015 — Dušan FOLTÝN/Jan KLÍPA/Pavčina MAŠKOVÁ/Petr SOMMER/Vít VLNAS: Otevři zahradu rajskou. Praha 2015
- FRINTA 1998 — Mojmír Svatopluk FRINTA: Punched decoration on late medieval panel and miniature painting. Maxdorf 1998
- GABORIT-CHOPIN 2004 — Danielle GABORIT-CHOPIN: La France Romane. 2004
- HAMANOVÁ 1959 — Pavčina HAMANOVÁ: Z dějin knižní vazby. Praha 1959
- HAMANOVÁ/NUSKA 1966 — Pavčina HAMANOVÁ/Bohumil NUSKA: Knižní vazba sedmi století z fondů Strahovské knihovny. Praha 1966
- HART 2015 — Aidan HART: Ikona podręcznik malarstwa ikonowego i ściannego. Kielce 2015
- HAVEL 2009 — Dalibor HAVEL: Rukopisy a listiny z doby episkopátu Jindřich Zdíka In: Jindřich Zdík (1126–1150), Olomoucký biskup uprostřed Evropy. Olomouc 2009, 78–88
- HAVEL 2012 — Dalibor HAVEL: Nejstarší latinské rukopisy a zlomky v Čechách a na Moravě. Brno 2012
- HLAVÁČEK 2016 — Ivan HLAVÁČEK: Knihy a knihovny v Čechách v době Karla IV. In: Liber viaticus Jana ze Středy. Praha 2016, 11–32
- HLAVÁČEK/KAŠPAR/NOVÝ 2002 — Ivan HLAVÁČEK/Jaroslav KAŠPAR/Rostislav NOVÝ: Vademecum pomocných věd historických. Praha 2002
- HLAVÁČKOVÁ 1996 — Hana HLAVÁČKOVÁ: A Thirteenth–Century Antiphonary from Sedlec Abbey. In: Cisterciáci ve středověkém českém státě. 1996, 301–312

- HLAVÁČKOVÁ 2005 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Arnošt z Pardubic mezi dvorem a církví, Iluminované rukopisy objednané Arnoštem z Pardubic In: Arnošt z Pardubic (1297–1364): osobnost–okruh–dědictví–postać–środowisko–dziedzictwo. Praha 2005, 207–214
- HLAVÁČKOVÁ 2006 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů. In: Slezsko, perla v české koruně. Praha 2006
- HLAVÁČKOVÁ/PANUŠKOVÁ 2010 — Hana HLAVÁČKOVÁ/Lenka PANUŠKOVÁ: Františkánská bible. In: Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský. Praha 2010, 530–540
- HLEDÍKOVÁ 1991 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Biskup Jan IV. z Dražic (1301–1343). Praha 1991
- HLEDÍKOVÁ 1991a — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Millenium pražského biskupství. In: Český časopis historický 89 Praha 1991, 421–429
- HLEDÍKOVÁ 1993 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Nejstarší břevnovský rukopis. In: Milénium břevnovského kláštera (993-1993). Sborník statí o jeho významu a postavení v českých dějinách. Praha 1993, 41–52
- HLEDÍKOVÁ 2008 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic, I. Arcibiskup pražský. Praha 2008
- HLEDÍKOVÁ /KAŠPAR /EBELOVÁ 2014 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ/Jaroslav KAŠPAR/Ivana EBELOVÁ: Paleografická čítanka. Praha 2014
- HOMOLKOVÁ 2007 — Milada HOMOLKOVÁ: Staročeský překlad evangelia svatého Matouše s výkladem Mikuláše Lyry. Brno 2007
- HŘEBÍČKOVÁ 2017 — Barbora A. HŘEBÍČKOVÁ: Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku. Brno 2017
- CHYTIL 1886 — Karel CHYTIL: Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského. In: Památky archeologické XIII, 1886
- CHYTIL 1918 — Karel CHYTIL: Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese. Praha 1918
- CHYTIL 1923 — Karel CHYTIL: Příspěvky k dějinám českého umění iluminátorského z druhé poloviny XIV. a počátku XV. století. In: památky archeologické XXXIII, 1923
- ILG 1873 — Albert ILG: Heraclius von den Farben und Künsten der Römer. Wien 1888

- ILG 1874 — Albert ILG: *Theophilus Presbyter Schedula diversarum atrium*. Wien 1888
- JAKOBI 1997 — Christine JAKOBI: *Buchmalerei: ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin 1997
- KRÁSA 1971 — Josef KRÁSA: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1971
- KRÁSA 1984a — Josef KRÁSA: *Knižní malba*. In: *DČVU I/2*, 405–439
- KRÁSA 1984b — Josef KRÁSA: *Knižní malba*. In: *DČVU I/2*, 596–612
- KRÁSA 1985 — Josef KRÁSA: *Knižní malířství*. In: HOMOLKA 1985 — Jaromír HOMOLKA (ed.): *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985, 390–457
- KRÁSA 1990 — Josef KRÁSA: *České iluminované rukopisy 13.-16. století*. Praha 1990
- KUBIČKA/ZELINGER 2004 — Roman KUBIČKA/Jiří ZELINGER: *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*. Praha 2004
- KUBÍK 2007–2008 — Viktor KUBÍK: *Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby*. In: *Studie o rukopisech XXXVII–XXXVIII*. Praha 2007–2008
- KUBÍK 2008a — Viktor KUBÍK: *Příručka ke studiu středověké ornamentiky. Italské rukopisy (1200–1330) a byzantské rukopisy 10. – 13. století*. České Budějovice 2008
- KUBÍK 2011 — Viktor KUBÍK: *Typologie iniciál a základy systému výzdoby středověkých rukopisů I. Pozdně antické, předrománské, byzantské a románské rukopisy. (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 3.)* In: *Studie o rukopisech XLI*. Praha 2011, 113–241
- KUBÍK 2013 — Viktor KUBÍK: *K proměnám významu benediktínských skriptorií v latinské Evropě a v českých zemích v kontextu ostatních druhů umění (600–1300)*. In: *Ora et labora. Vybrané kapitoly z dějin kultury benediktinského řádu*. Praha 2013, 90–135
- KUBÍK 2013a — Viktor KUBÍK: *Typologie iniciál a základy systému výzdoby středověkých rukopisů II. Gotické rukopisy a počátky renesanční iluminace. (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 4.)* In: *Studie o rukopisech XLIII*. Praha 2013, 29–205
- KUBÍK 2014 — Viktor KUBÍK: *Knižní kultura a iluminace*. In: *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800-1300*, 2014, 186–254

- KUBÍK 2014a — Viktor KUBÍK: Poznámky ke gotické knižní malbě z jádra jihozápadních Čech. In: Studie o rukopisech XLIV. Praha 2014, 155–201
- KUBÍK 2015 — Viktor KUBÍK: Typologie kaligrafických iniciál jako východisko ke studiu kreslené ornamentiky (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 5). In: Studie o rukopisech XLV. Praha 2015, 93–213
- KUBÍK 2016 — Viktor KUBÍK: Typologie kaligrafických iniciál jako východiska ke studiu kreslené ornamentiky. (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 5.) In: Studie o rukopisech XLVI. Praha 2016, 167–303
- KUBÍK 2018 — Viktor KUBÍK: Bible táborského hejtmána Filipa z Padeřova a knižní malba hustitské doby. Praha 2018
- KVĚT 1927 — Jan KVĚT: Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách. Praha 1927
- KVĚT 1931 — Jan KVĚT: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Praha 1931
- LISOVÝ 2007 — Igor LISOVÝ: Významné osobnosti antického starověku. Ostrava 2007
- LOSOS 2001 — Ludvík LOSOS: Malba. Praha 2010
- LOWDEN 1988 — John LOWDEN: Illuminated Prophet Book: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets. Pennsylvania 1988
- MARCON 1995 — Susy MARCON: I Libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana. Venezia 1995
- MAŠÍN 1984 — Jiří MAŠÍN: Románské malířství. In: DČVU I/1, 103–128
- MATĚJČEK 1922 — Antonín MATĚJČEK: Pasionál abatyše Kunhuty. Praha 1922
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Ilustrace. Praha 1931
- MERHAUTOVÁ /SPUNAR 2006 — Anežka MERHAUTOVÁ/Pavel SPUNAR: Kodex Vyšehradský. Praha 2006
- MERHAUTOVÁ/TREŠTÍK 1984 — Anežka MERHAUTOVÁ/Dušan TREŠTÍK: Románské umění v Čechách a na Moravě. Praha 1984
- MEYER 2005 — Isaac MEYER: An Introduction To The Prisse Papyrus Or Book Of Ptah-hotep. Montana 2005

- NORDENFALK 1970 — Carl NORDENFALK: Die spätantike Zierbuchstaben. Stockholm 1970
- NUSKA 1965 — Bohumil NUSKA: Typologie českých renesančních vazeb In: Historická knižní malba. Liberec 1965
- NUSKA 1966 — Bohumil NUSKA: Knižní vazba sedmi století. Praha 1966
- O'DONNELL 1995 — James J. O'DONNELL: Cassiodorus. California 1995
- OTTO 1897 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný, XII. Praha 1897
- OTTO 1899 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný, XIV. Praha 1899
- OTTO 1902 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný, XIX. Praha 1902
- PANAYOTOVA 2016 — Stella PANAYOTOVA: Colour, The art & science of illuminated manuscripts. London 2016
- PÄCHT 1994 — Otto PÄCHT: Book illumination in the middle ages. London 1994
- PÄCHT 2013 — Otto PÄCHT: La miniatura medievale. Torino 2013
- POLC/HLEDÍKOVÁ 2002 — Jaroslav POLC/Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Pražské synody a koncily předhusitské doby. Praha 2002, 203–232
- PRIPTSCH 1988 — Klaus PRIPTSCH: Mittelalterliche Buchmalerei am Beispiel der Wenzelsbibel in Faksimile. Duisburg 1988
- REJZEK 2001 — Jiří REJZEK: Český etymologický slovník. Voznice 2001
- SHELLER 1995 — Robert Walter Hans Peter SCELLER: Exemplum Model—book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–1470) Amsterdam, 1995
- SIEDE 2015 — Irmgard SIEDE: Život svatého Václava sepsaný biskupem Gumpoldem z Mantovy (Gumpoldova legenda) In: Otevři zahradu rajskou, Benediktini v srdci Evropy 800–1300. Praha 2015; 75, 196–197, 199–205
- SLÁNSKÝ 1973 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika v malířské tvorbě. Praha 1973
- SLÁNSKÝ 1953 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby 1/2. Praha 1953
- SOMMER 2001 — Petr SOMMER: Začátky křesťanství v Čechách. Kapitoly z dějin raně středověké kultury. Praha 2001
- SOUČKOVÁ 2016 — Ema SOUČKOVÁ: Graduály z dílny Jana Táborského z Klokotské Hory. Praha, 2016.

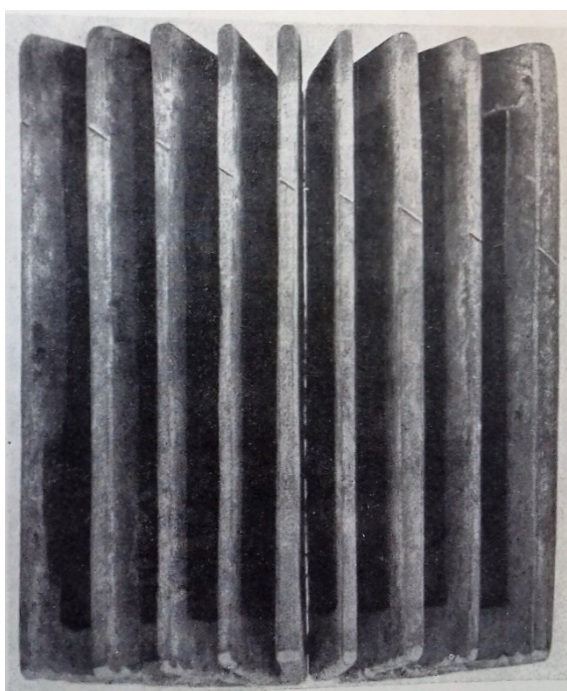
- SPUNAR 1956 — Pavel SPUNAR: Paleografické poznámky k wolfenbüttelskému rukopisu Gumpoldovy legendy. In: *Listy filologické* 79. Praha 1956, 39–46
- STEJSKAL (ed.) 1970 — Karel STEJSKAL: *Velislai Biblia Picta, Editio Cimelia Bohemica*. Praha 1970
- STEJSKAL 1984 — Karel STEJSKAL: Počátky gotického malířství. In: *DČVU I/1*, 284–310
- STEJSKAL/VOIT 1991 — Karel STEJSKAL/Petr VOIT: *Iluminované rukopisy doby husitské*. Praha 1991
- STRZYGOWSKI 1904 — Josef STRZYGOWSKI: *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Kunstwissenschaftlicher Protest*. Leipzig 1904
- STUDNIČKOVÁ/THEISEN 2018 — Milada STUDNIČKOVÁ/Maria THEISEN: *Art in an Unsettled Time, Bohemian Book Illumination before Gutenberg (c. 1375–1450)*. Praha 2018
- ŠMAHEL 1996 — František ŠMAHEL: *Husitská revoluce I.–IV.* Praha 1996
- ŠUBRTOVÁ 2011 — Jana ŠUBRTOVÁ: Poznámky k podílu jednotlivých iluminátorů na výzdobě Antifonáře sedleckého. In: *Studie o rukopisech XLI*. 2011, 3–18
- ŠUBRTOVÁ 2017 — Jana ŠUBRTOVÁ: Poznámky ke vztahu benátsko-padovské rukopisné produkce 13. století k výzdobě Františkánské bible z Knihovny Národního muzea v Praze. Praha 2017
- TABURET – DELAHAYE/AVRIL 2004 — Elisabeth TABURET – DELAHAYE/François AVRIL: *Paris 1400. Les Arts Sous Charles VI*. Paris 2004
- TOBOLKA 1949 — Zdeněk TOBOLKA: *Kniha: její vznik, vývoj a rozbor*. Praha 1949
- THOMAS/SCHMIDT 1989 — Marcel THOMAS/Gerhard SCHMIDT: *Die Bibel des Königs Wenzel*. GRAZ 1989
- THOMPSON 1956 — Daniel Varney THOMPSON: *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. New York 1956
- URBÁNKOVÁ 1957 — Emma URBÁNKOVÁ: *Rukopisy a vzácné tisky pražské Univerzitní knihovny*. Praha 1957
- URBÁNKOVÁ 1975 — Emma URBÁNKOVÁ: *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*. Praha 1975
- VITRUVIUS (ed. Bouzek) 1979 — Marcus Pollio VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*. Praha 1979

- WEITZMANN 1959 — Kurt WEITZMANN: *Ancient Book Illumination*. Cambridge 1959
- WEITZMANN 1970 — Kurt WEITZMANN: *Illustrations in Roll and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illustrations*. Princeton 1970
- WEITZMANN 1977 — Kurt WEITZMANN: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New York 1977
- WOCEL 1860 — Jan Erasmus WOCEL: *Miniaturen aus Böhmen*. Wien 1860
- ZALUSKA 1989 — Yolanta ZALUSKA: *L'enluminure et le scriptorium de Citeaux au XIIe siècle*. Citeaux 1989
- ZANICHELLI/BRANCHI 2003 — Giuseppa Z. ZANICHELLI/Mariapia BRANCHI: *Sapienza degli angeli. Nonantola e gli scritoria padani nel Medioevo*, Modena 2003
- ŽEMLIČKA 1997 — Josef ŽEMLIČKA: *Čechy v době knížecí*. Praha 1997, 23–25

## Obrazová příloha



1. Dřevěná destička vyplněná voskem z období antiky

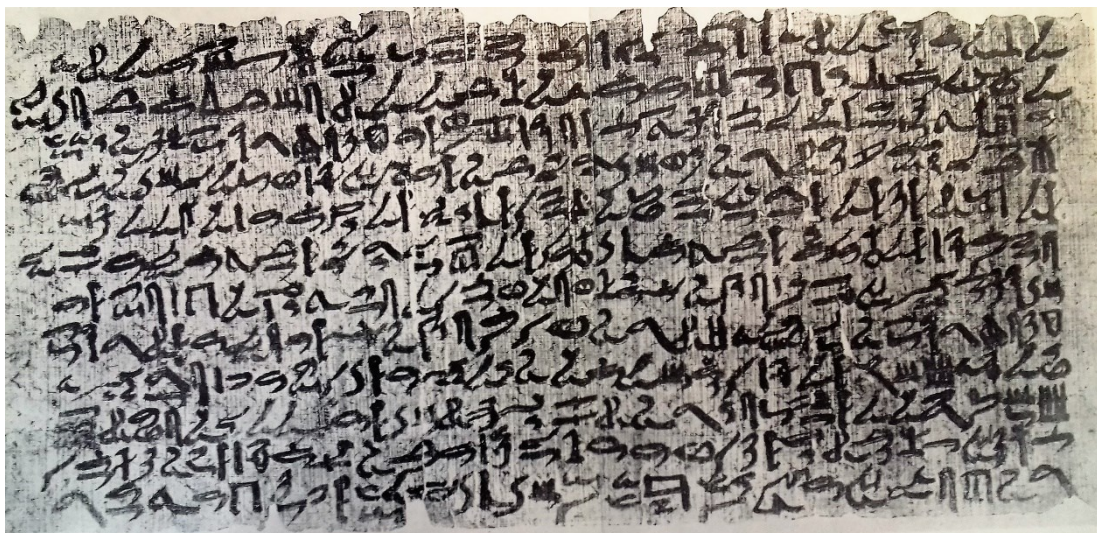


2. Spojené dřevěné destičky vyplněné voskem, 4.-5. století po Kristu





3. Svinutý papyrusový svitek a popruh, počátek 1. tisíciletí před Kristem



4. Prisseův papyrus – nejstarší zachovalý papyrusový svitek, 21. století před Kristem

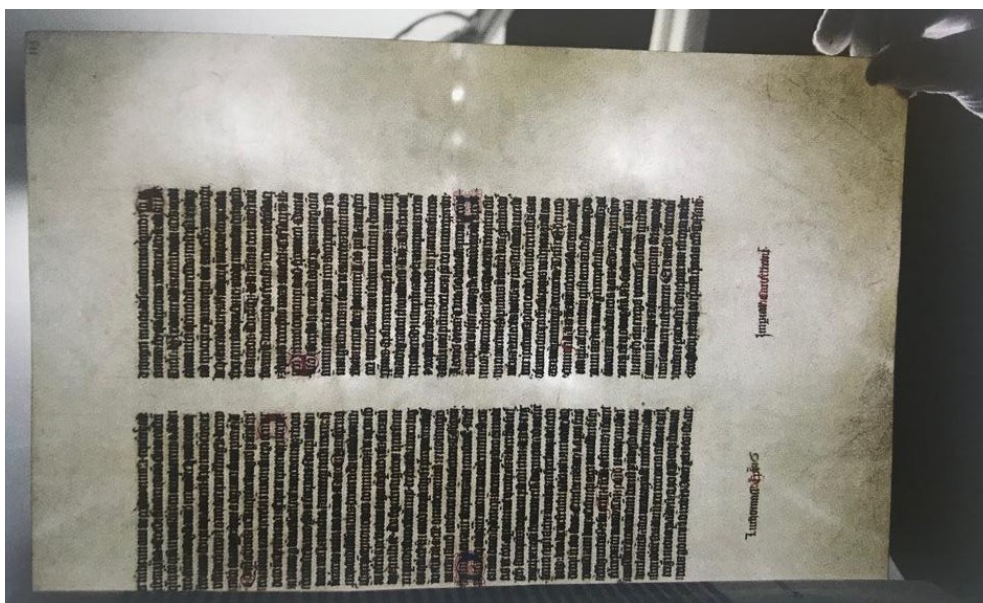


5. Hildebert a jeho pomocník Everwin ve skriptoriu, Augustinus De civitate Dei, fol.153r, kolem roku 1140. Praha, Univerzitní knihovna, sign. XIV A 13

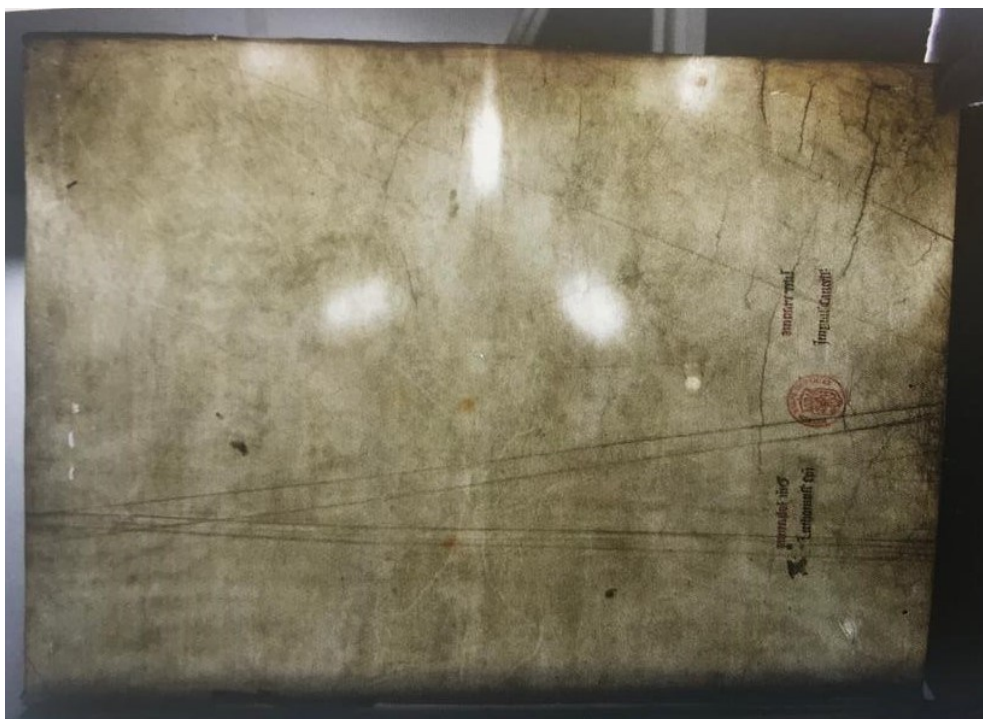


6. Pohled do pergamenické dílny





7. Pergamen použitý pro výrobu rukopisu Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



8. Pergamen s charakteristickými odtisky páteře a pánevních kostí zvířete použitý pro výrobu rukopisu Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



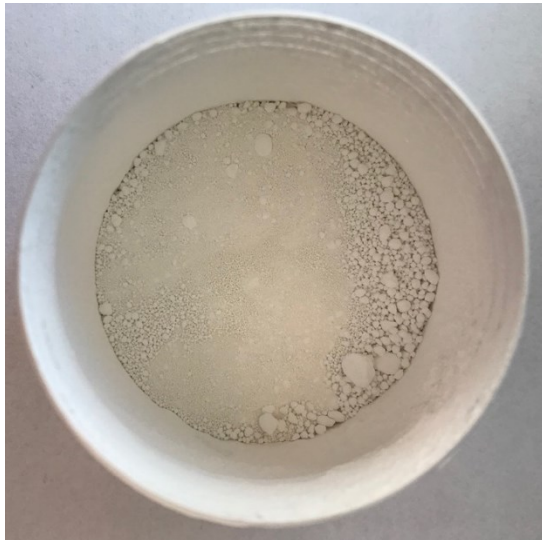


9. Použití barevně upraveného pergamenu pro výrobu rukopisu Codex Argenteus, 6. století po Kristu. Uppsala, Univerzitní knihovna, sign. DG.1

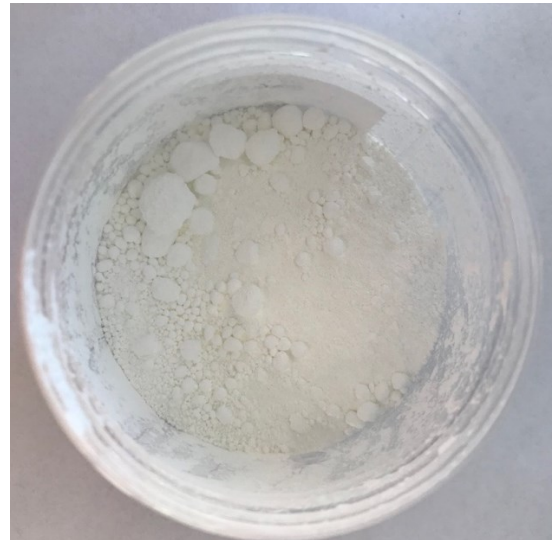


10. Pohled do papírnické dílny, kolem roku 1750





11. Bílý pigment – Běloba olovnatá



12. Bílý pigment – Běloba sangiovanni



13. Příklad použití bílého pigmentu, Františkánská bible fol.333v., kolem roku 1270.

Praha, knihovna Národního muzea, sign. XII B 13



14. Černý pigment – Kostní (nebo také slonovinová) čern



15. Černý pigment – Lampová čern



16. Černý pigment – Révová čern





17. Výroba jemné uhlové černi pro přípravu inkoustu, Monumenta Pulveris Pyrii, 15.stol



18. Příklad použití inkoustu v rukopisu pro text, Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 18r, Brána nebeská, 1313. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV.A.17



19. Příklad použití inkoustu v rukopisu pro podkresbu, Bible Albrechta ze Šternberka, fol. 144v, Klanění Tří králů, 1371–1378. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, cod.284/2



20. Příklad použití inkoustu v rukopisu pro pozadí iluminace, Bible Václava IV., fol. 45v, Královna ze Sáby přináší Šalamounovi dary, 1391–1395?. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod.2761





21. Příklad použití černého pigmentu v rukopisu pro iluminace bordury, Žaltár Elišky Rejčky, fol. 8r, ornamentální bordura raného typu, 10. léta 14. století. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod.1813



22. Červený pigment – Dračí krev.



23. Červený pigment – Indický lak



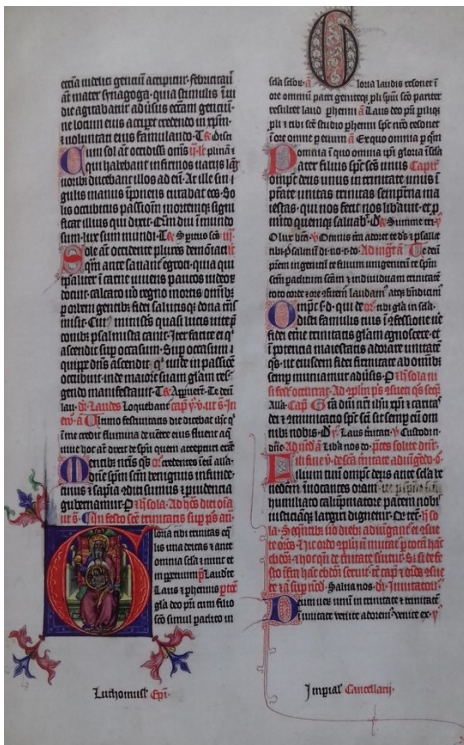
24. Červený pigment – Minium



25. Červený pigment – Rumělka (cinobr, nebo také vermillon)



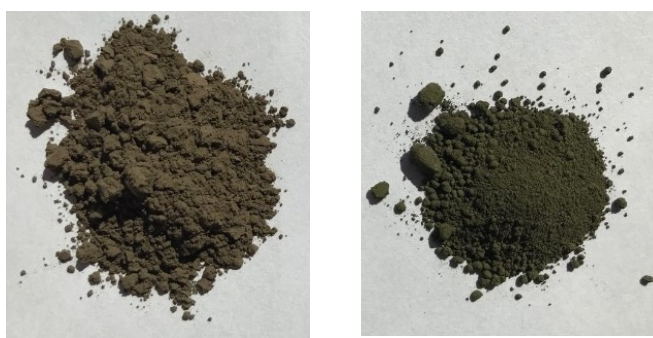
26. Výroba rumělky. Černý sulfid rtuťnatý přesublimovává a usazuje se na hrdlech hliněných nádob, De re metallica, 1556



27. Příklad použití červeného pigmentu – Rumělky, Liber viaticus 164r, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



28. Hnědý pigment – Siena páléná – různé odstíny



29. Hnědý pigment – Umbra páléná – různé odstíny





30. Příklad použití hnědého pigmentu. Třebenický graduál, 1574, fol. 3v., Třebnice, Městský úřad, nesignováno



31. Modrý pigment – Azurit (nebo také horská modř)

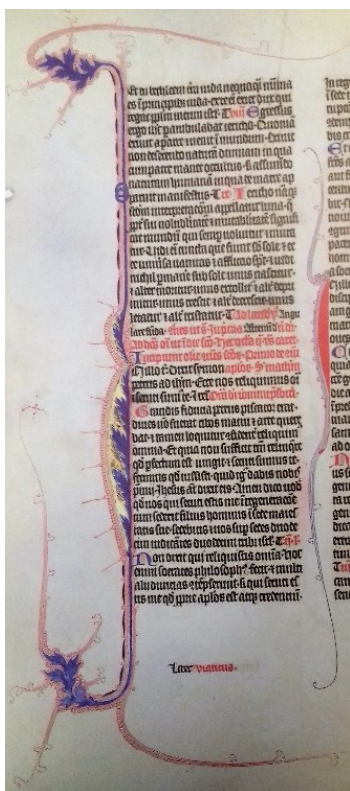


32. Modrý pigment – Indigo (nebo také isatis)



33. Modrý pigment – Ultramarín modrý přírodní (nebo také lapis lazuli)





34. Příklad použití modrého pigmentu – Lapis lazuli, Liber viaticus 291v., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



35. Příklad použití modrého pigmentu – kombinace Indiga a Auripigmentu, Liber viaticus 47r., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



36. Zelený pigment – Malachit (nebo také horská zeleň)



37. Zelený pigment – Měděnka (nebo také verdigris, či plísta)



38. Pigment – Zelená země (nebo také zemitá zeleň, či terra verde)



39. Příklad použití zeleného pigmentu – kombinace Malachitu a Zelené země, Liber viaticus 83v., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12



40. Příklad použití zeleného pigmentu, Boskovická bible 278r., 1414–1419. Olomouc, Vědecká knihovna, sign. M III 3





41. Žlutý pigment – Auripigment  
(orpiment, nebo také královská  
žluť)



42. Žlutý pigment – Šafrán



43. Šafrán pravý, *Crocus sativus*, sušené blizny květu



44. Žlutý pigment – Žlutý okr – různé odstín

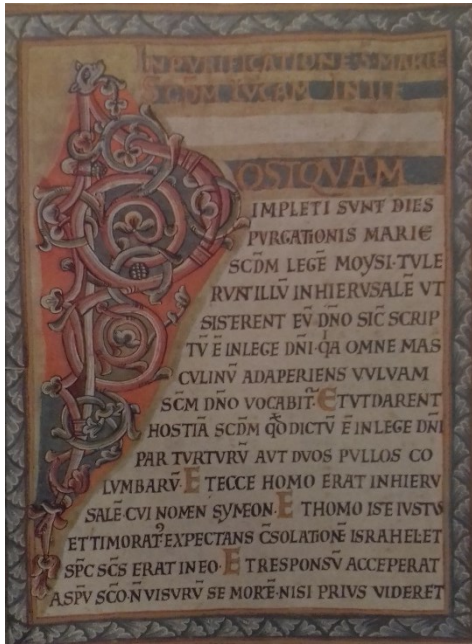


45. Příklad použití žlutého pigmentu, Antifonář pražských karmelitánů, 2.díl, pag. 145, 1397. Kraków, Archiwum Prowincji i Klasztoru OO. Karmelitów Na Piasku, nesignováno

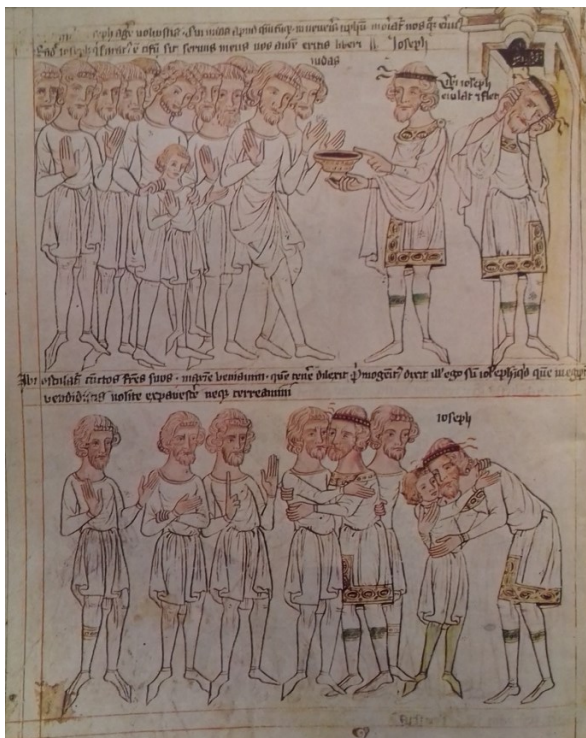


46. Perokresební realizace rukopisu, Utrechtský žaltář, Univerzitní knihovně v Utrechtu, pod signaturou MS. 32.  
118





47. Perokresební realizace iniciály P, Vyšehradský kodex, fol. 20r, 1086. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV.A.17



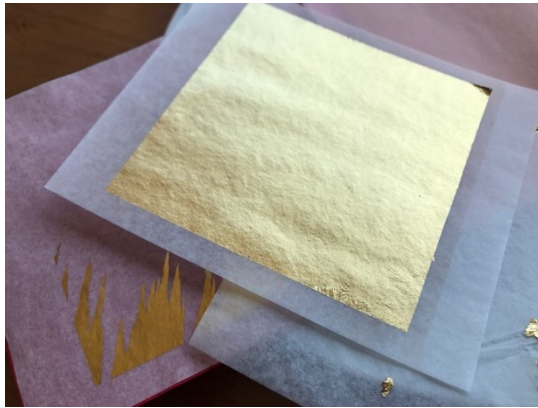
48. Perokresební realizace, Velislavova bible, okolo 1350. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII.C.124



49. Lavírovaný akantový list podložený pod iniciálou D, Plzeňský graduál Martina Stupníka, fol. 55r., 1491. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XII. A. 20



50. Legenda o sv. Václavu v kodexu Wolfenbüttelském, fol. 18v., 19r., 20v., před rokem 1006. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek , sign. Cod. Guelf. 11.2 Aug. 4°



51. Tenké plátky pravého zlata používané ke zlacení



52. Olejový lak a mixtion používaný jako podkladová vrstva pro olejové zlacení



53. Bolusová hlinka používaná jako podkladová vrstva pro zlacení na poliment



54. Leštěné zlato nanesené na polimentový podklad

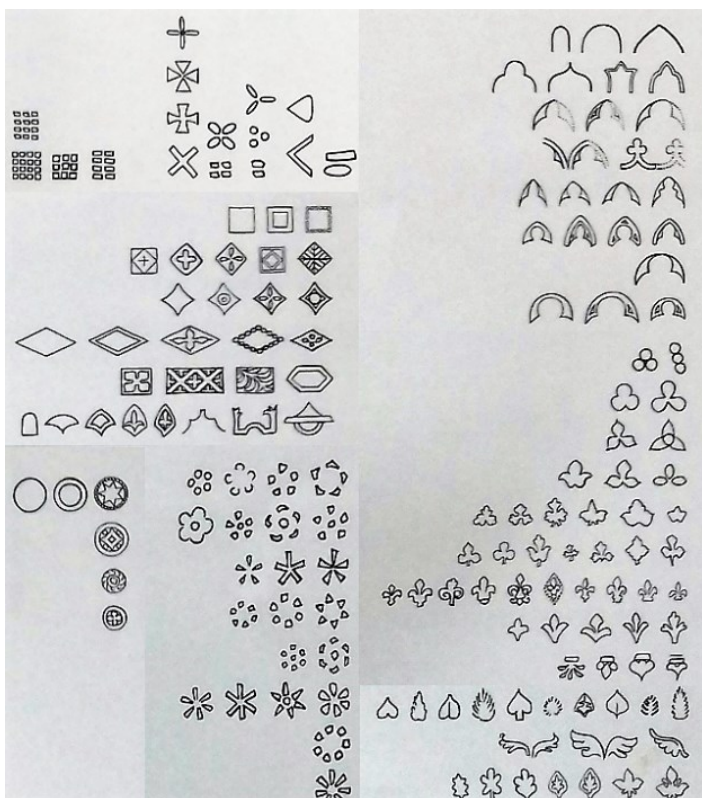




55. Zlatá bula Karla IV., fol. 1r., 1400. Vídeň, Rakouská Národní knihovna, sign. cod.

338

122



56. Příklady tvarů razidel používaných při puncování



57. Detail puncování ve tvaru jednoduchého kolečka na plátkové zlato, aplikované v rukopise Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12





58. Plátkové zlato rozemleté na prach



59. Použití zlata na barevně upravený podklad, aplikované v rukopise Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12





60. Rukopis psaný zlatem. Vídeňská Genesis, kolem první poloviny 6. století. Vídeň, Rakouská Národní knihovna, sign. cod. theol. gr. 31



61. Příklad použití zlatého prachu v barvách – Padeřovská bible, kolem roku 1435.

Vídeň, Rakouská národní knihovna sign. 1175

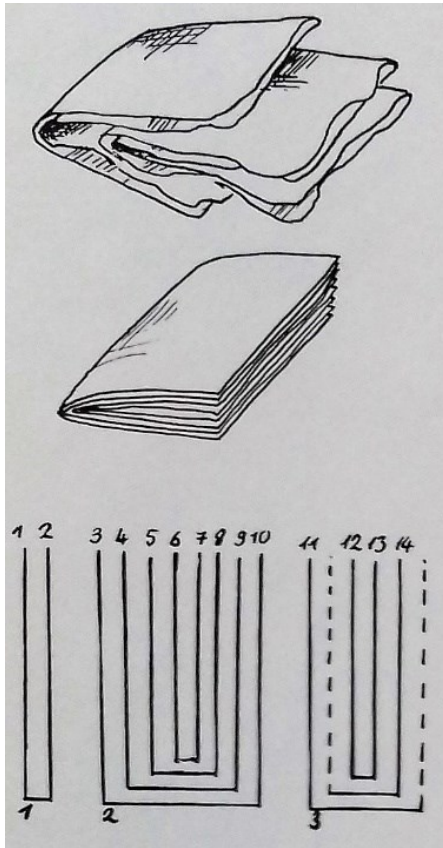


62. Příklad jiného typu zlacení – zlacení doplňků rostlinného ornamentu v borduře

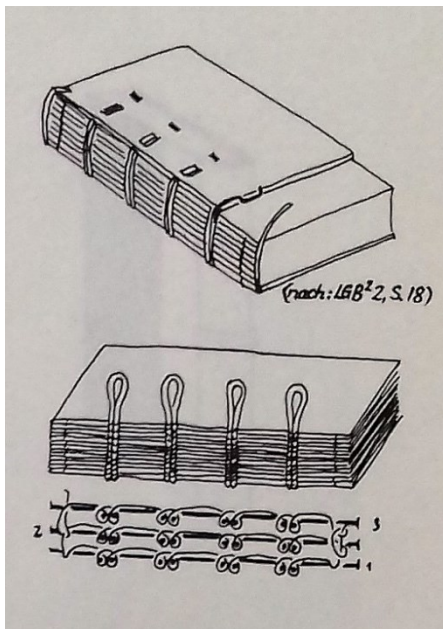
rukopisu Homílií sv. Ambrosia, kolem roku 1400. Praha, knihovna Národního

muzea, sign. XV A 7





63. Skládání, lepení a sešívání pergamenu do sešitů



64. Stehy a vazy v hřbetové části vkládaný a upevňovány do desek.



65. Románský knižní korpus vytvořen z knižního bloku opatřeného deskami

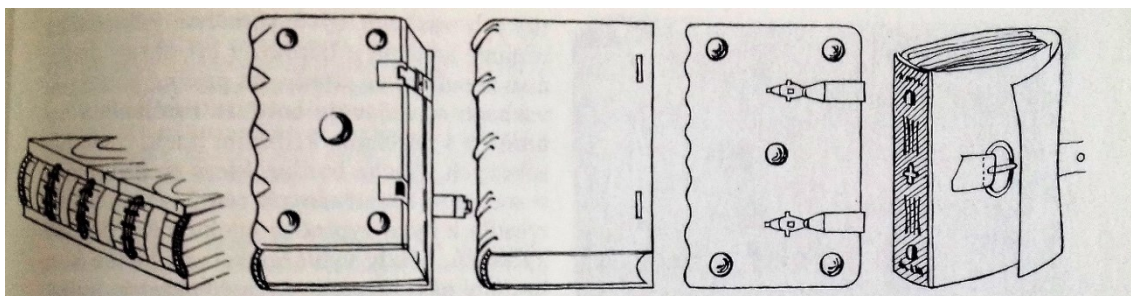


66. Vyšehradský kodex, kolem roku 1086. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV.A.17





67. Vazba latinského evangeliáře Codex aureus, konec 9. století. Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Hs. 156 142



68. Česká gotická knižní vazba



69. Gotická knižní vazba zdobená slepotiskem s charakteristickými kovanými doplňky, kolem 1473. Plzeň, Západočeské muzeum, sign. 503 C 1

## Seznam obrazové přílohy

1. Dřevěná destička vyplněná voskem z období antiky. Reprofoto: TOBOLKA 1949, 101, obr. 9
2. Spojené dřevěné destičky vyplněné voskem, 4.-5. století po Kristu. Reprofoto: TOBOLKA 1949, 101, obr. 10
3. Svinutý papyrusový svitek a popruh, počátek 1. tisíciletí před Kristem. Budapest, Museum of Fine Arts. Foto: autor
4. Prisseův papyrus – nejstarší zachovalý papyrusový svitek, 21. století před Kristem. Reprofoto: TOBOLKA 1949, 181, obr. 7
5. Hildebert a jeho pomocník Everwin ve skriptoriu, Augustinus De civitate Dei, fol.153r, kolem roku 1140. Praha, Univerzitní knihovna, sign. XIV A 13. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 76, obr. 56
6. Pohled do pergamenické dílny. Reprofoto: TOBOLKA 1949, 104, obr. 11
7. Pergamen použitý pro výrobu rukopisu Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 245, obr. 185
8. Pergamen s charakteristickými odtisky páteře a pánevních kostí zvířete použitý pro výrobu rukopisu Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 245, obr. 184
9. Použití barevně upraveného pergamenu pro výrobu rukopisu Codex Argenteus, 6. století po Kristu. Uppsala, Univerzitní knihovna, sign. DG.1. Foto: <https://www.uu.se/about-the-library/exhibitions/codex-argenteus/>, vyhledáno 19. 4. 2019
10. Pohled do papírnické dílny, kolem roku 1750. Reprofoto: TOBOLKA 1949, 104, obr. 14
11. Bílý pigment – Běloba olovnatá. Foto: archiv autora
12. Bílý pigment – Běloba sangiovanni. Foto: archiv autora

13. Příklad použití bílého pigmentu, Františkánská bible fol.333v., kolem roku 1270. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XII B 13. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 68, obr. 37
14. Černý pigment – Kostní (nebo také slonovinová) čern. Foto: archiv autora
15. Černý pigment – Lampová čern. Foto: archiv autora
16. Černý pigment – Révová čern. Foto: archiv autora
17. Výroba jemné uhlové černi pro přípravu inkoustu, Monumenta Pulveris Pyrii, 15.stol., reprodukce výseče. Reprofoto: HŘEBÍČKOVÁ 2017, 50
18. Příklad použití inkoustu v rukopisu, Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 18r, Brána nebeská, 1313. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV. A. 17. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 50, obr. 4
19. Příklad použití inkoustu v rukopisu pro podkresbu, Bible Albrechta ze Šternberka, fol. 144v, Klanění Tří králů, 1371–1378. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, cod. 284/2. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 73, obr. 51
20. Příklad použití inkoustu v rukopisu pro pozadí iluminace, Bible Václava IV., fol. 45v, Královna ze Sáby přináší Šalamounovi dary, 1391–1395?. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2761. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 102, obr. 116
21. Příklad použití černého pigmentu v rukopisu pro iluminace bordury, Žaltár Elišky Rejčky., fol. 8r, ornamentální bordura ranného typu, 10. léta 14. století. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1813. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 62, obr. 24
22. Červený pigment – Dračí krev. Foto: <https://wad.sk/wp-content/uploads/2014/01/330-dracia-krv-100-g.jpg>, vyhledáno 19. 4. 2019
23. Červený pigment – Indický lak. Foto: <https://shop.kremerpigments.com/en/dyes-und-vegetable-color-paints/natural-organic-dyes-und-vegetable-color-paints/4918/lac-dye>, vyhledáno 19. 4. 2019



24. Červený pigment – Minium. Foto:  
<https://shop.kremerpigments.com/en/pigments/kremer-made-and-historic-pigments/5083/red-lead-minium>, vyhledáno 19. 4. 2019
25. Červený pigment – Rumělka (cinobr, nebo také vermillon). Foto: archiv autora
26. Výroba rumělky. Černý sulfid rtuťnatý přesublimovává a usazuje se na hrdlech hliněných nádob, De re metallica, 1556, reprodukce výseče. Reprofoto: HŘEBÍČKOVÁ 2017, 20
27. Příklad použití červeného pigmentu – Rumělky, Liber viaticus 164r, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 164r
28. Hnědý pigment – Siena pálená – různé odstíny. Foto: archiv autora
29. Hnědý pigment – Umbra pálená – různé odstíny. Foto: archiv autora
30. Příklad použití hnědého pigmentu, Třebenický graduál, fol. 3v, 1574. Třebnice, Městský úřad, bez sign. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 54, obr. 8
31. Modrý pigment – Azurit (nebo také horská modř). Foto: archiv autora
32. Modrý pigment – Indigo (nebo také isatis). Foto: archiv autora
33. Modrý pigment – Ultramarín modrý přírodní (nebo také lapis lazuli). Foto: archiv autora
34. Příklad použití modrého pigmentu – Lapis lazuli, Liber viaticus 291v., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 291v
35. Příklad použití modrého pigmentu – kombinace Indiga a Auripigmentu, Liber viaticus 47r., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 250, obr. 197
36. Zelený pigment – Malachit (nebo také horská zeleň). Foto:  
<https://www.atlantisart.co.uk/kremer-pigments-malachite-natural/>, vyhledáno 19. 4. 2019
37. Zelený pigment – Měděnka (nebo také verdigris, či plísta). Foto: archiv autora

38. Zelený pigment – Zelená země (nebo také zemitá zeleň, či terra verde). Foto: archiv autora
39. Příklad použití zeleného pigmentu – kombinace Malachitu a Zelené země, Liber viaticus 83v., kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 83v
40. Příklad použití zeleného, Boskovická bible 278r., 1414–1419. Olomouc, Vědecká knihovna, sign. M III 3. Reprofoto: STUDNIČKOVÁ /THEISEN 2018, 162, obr.6
41. Žlutý pigment – Auripigment (orpiment, nebo také královská žluť). Foto: archiv autora
42. Žlutý pigment – Šafrán. Foto: archiv autora
43. Šafrán pravý, *Crocus sativus*, sušené blizny květu. Foto: archiv autora
44. Žlutý pigment – Žlutý okr – různé odstín. Foto: archiv autora
45. Příklad použití žlutého pigmentu, Antifonář pražských karmelitánů, 2.díl, pag. 145, 1397. Kraków, Archiwum Prowincji i Klasztoru OO. Karmelitów Na Piasku, nesignováno. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 129, obr. 176
46. Perokresební realizace rukopisu, Utrechtský žaltář, Univerzitní knihovně v Utrechtu, pod signaturou MS. 32. Foto: <https://www.uu.nl/nieuws/reproductie-van-het-utrechts-psalter-te-koop>, vyhledáno 19. 4. 2019
47. Perokresební realizace iniciály P, Vyšehradský kodex, fol. 20r, 1086. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV. A. 17. Reprofoto: MERHAUTOVÁ /SPUNAR 2006, nepag
48. Perokresební realizace, Velislavova bible, fol. /číslo r/v/, okolo 1350. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII.C.124. Reprofoto: Velislai biblia picta, nepag
49. Lavírovaný akantový list podložený pod iniciálou D, Plzeňský graduál Martina Stupníka, fol. 55r., 1491. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XII. A. 20. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 56, obr. 13

50. Legenda o sv. Václavu v kodexu Wolfenbüttelském, fol. 18v., 19r., 20v., před rokem 1006. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, sign. Cod. Guelf. 11.2 Aug. 4°. Reprofoto: FOLTÝN/KLÍPA/MAŠKOVÁ/SOMMER/VLNAS 2015, 200, obr. /V.7A/, /V.7B/, /V.7C/
51. Tenké plátky pravého zlata používané ke zlacení. Foto: archiv autora
52. Olejový lak a mixtion používaný jako podkladová vrstva pro olejové zlacení. Foto: archiv autora
53. Bolusová hlinka používaná jako podkladová vrstva pro zlacení na poliment. Foto: archiv autora
54. Leštěné zlato nanesené na polimentový podklad. Foto: archiv autora
55. Zlatá bula Karla IV., fol. 1r., 1400. Vídeň, Rakouská Národní knihovna, sign. cod. 338. Reprofoto: BRODSKÝ 2012, 51, obr. 5
56. Příklady tvarů razidel používaných při puncování. Reprofoto: FRINTA 1998, 5–6
57. Detail puncování ve tvaru jednoduchého kolečka na plátkové zlato, aplikované v rukopise Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 252, obr. 201
58. Plátkové zlato rozemleté na prach. Foto: archiv autora
59. Použití zlata na barevně upravený podklad, aplikované v rukopise Liber viaticus, kolem roku 1350. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XIII A 12. Reprofoto: BRODSKÝ/SPURNÁ/VACULÍNOVÁ 2016, 252, obr. 202
60. Rukopis psaný zlatem. Vídeňská Genezis, kolem první poloviny 6. století. Vídeň, Rakouská Národní knihovna, sign. cod. theol. gr. 31. Reprofoto: PÄCHT 1994, 97, obr.1
61. Příklad použití zlatého prachu v barvách – Padeřovská bible, kolem roku 1435. Vídeň, Rakouská národní knihovna sign. 1175. Reprofot: KUBÍK 2018.
62. Příklad jiného typu zlacení – zlacení doplňků rostlinného ornamentu v borduře rukopisu Homilii sv. Ambrosia, kolem roku 1400. Praha, knihovna Národního muzea, sign. XV A 7. Reprofoto: STUDNIČKOVÁ /THEISEN 2018, 30, obr.1
63. Skládání, lepení a sešívání pergamenu do sešitů. Reprofoto: JAKOBI 1997, 120

64. Stehy a vazy v hřbetové části vkládaný a upevňovány do desek. Reprofoto:  
JAKOBI 1997, 113
65. Románský knižní korpus vytvořen z knižního bloku opatřeného deskami. Foto:  
<https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Soubor:DSC0147xxx.jpg>,  
vyhledáno 19. 4. 2019
66. Vyšehradský kodex, kolem roku 1086. Praha, Národní knihovna České republiky,  
sign. XIV.A.17. Foto: <https://www.info.cz/galerie/praha/37171/narodni-knihovna-vystavi-faksimile-vzacnych-rukopisu-k-videni-budou-do-19-dubna?foto=2>,  
vyhledáno 19. 4. 2019
67. Vazba latinského evangeliáře Codex aureus, konec 9. století. Mnichov,  
Bayerische Staatsbibliothek, sign. Hs. 156 142. Foto: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/bestaende/einbandsammlung/>,  
vyhledáno 19. 4. 2019
68. Česká gotická knižní vazba. Reprofoto: BOHATCOVÁ 1990, 103, obr. 45
69. Gotická knižní vazba zdobená slepotiskem s charakteristickými kovanými  
doplňky, kolem 1473. Plzeň, Západočeské muzeum, sign. 503 C 1. Foto:  
[https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Gotick%C3%A1\\_vazba](https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Gotick%C3%A1_vazba),  
vyhledáno 19. 4. 2019