



MÓDA A TANEC UROZENÝCH DAM VE VRCHOLNÉM A POZDNÍM STŘEDOVĚKU

ROČNÍKOVÁ PRÁCE



ANEŽKA POČTOVÁ

Vedoucí práce: Filip Gundlach
2023/2024

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité zdroje.

Datum:

Podpis:

Poděkování

Především chci poděkovat panu učiteli Gundlachovi, vedoucímu mé práce, za vyspecifikování tématu, za jeho věcné připomínky a cenné rady při tvorbě teoretické části a za jeho čas při konzultacích.

V praktické části mi byla velkou oporou má kolegyně z tanečního souboru Alena Náprstková, která mě pomáhala s šitím a byla mi velkou inspirací. Rovněž jí patří velké poděkování.

V umělecké části patří velký dík mému bratroví Ondřeji Počtovi, který byl součástí mého tvůrčího procesu pro vytváření mých vlastních choreografií ke gotickým tancům a spoluúčastnil se na vystoupení na zámku Radim.

Největší dík patří mé mamince, která vše financovala, byla přísnou korektorkou a zároveň psychickou podporou.

Obsah

Úvod.....	1
1 TEORETICKÁ ČÁST.....	2
1.1 Vrcholný středověk	2
1.2 Šlechta	2
1.2.1 Urozená paní	2
1.3 Móda.....	5
1.3.1 Oděv	7
1.3.1.1 Látky.....	7
1.3.1.1.1 Textilní výroba a obchod	7
1.3.1.1.2 Barevnost látek a oděvů.....	9
1.3.1.2 Části oděvu	12
1.3.1.2.1 Chaise	12
1.3.1.2.2 Cotte, surcot a plášť	12
1.3.1.2.3 Pokrývka hlavy	14
1.3.2 Obuv.....	17
1.3.3 Šperky a kovové komponenty na oděvu	17
1.3.4 Výšivka	20
1.4 Tanec	22
1.4.1 Taneční mistři, učitelé tance	25
1.4.2 Druhy tanců.....	26
1.4.2.1 Estampie	26
1.4.2.2 Basse danse.....	27
1.4.2.3 Ductia	27
1.4.2.4 Nota	27
1.4.2.5 Carole	28
1.4.2.6 Branle	28
1.4.3 Taneční kroky	28
1.4.4 Tanec v Čechách	29
2 PRAKTICKÁ ČÁST.....	30
2.1 Kruseler	30
2.2 Šlojír, závoj	31
2.3 Čelenky.....	32
2.4 Špendlíky.....	33
2.5 Růžence	34
2.6 Kápě.....	35
2.7 Spodnička	36

2.8	Hedvábný šat	37
2.8.1	Látka.....	37
2.8.2	Střih.....	37
2.9	Lněný šat	43
2.10	Opasky.....	45
2.11	Taštičky	46
2.12	Pachy	48
3	UMĚLECKÁ ČÁST	49
	Závěr	53
	Seznam použitých pramenů a literatury	54
	Seznam použitých ilustrací a obrázků.....	56

Úvod

Tématem mé ročníkové práce je móda a tanec urozených dam ve vrcholném a pozdním středověku. Tanec a móda jsou dvě témata, která byla na šlechtickém dvoře po staletí úzce spojena a se do jisté míry i ovlivňovala. Jedna z reprezentativních příležitostí, kdy předvést honosné odění byl bez pochyby právě tanec.

Středověkým tancům se věnuji již jedenáct let. První roky pouze nápodobou a nyní poslední dva roky vědomě. Důvodem, proč přistupuji ke středověkým tancům novým, zvědavým způsobem je tato ročníková práce. Již na konci prvního ročníku jsem si totiž uvědomila, že bych se tomu tématu chtěla věnovat více do hloubky a že bych si ho ráda zvolila jako ročníkovou práci.

Na historických akcích, kterých se zúčastňuji, se setkávám s mnoha zasvěcenými lidmi, jak do středověkého odívání, tak do etikety a kultury. Z rozhovorů mi vždy vyplyne nějaký nový střípek. Zjistila jsem, že toho sice o prostředí středověku vím hodně, ale jednotlivých střípků je tak moc, že by to potřebovalo utřídit. A tak jsem se rozhodla vše zpracovat, za účelem ověření získaných informací. Vycházím z předpokladu, že „ústní tradicí“ mých nadšených spolutanečníků, se odborná fakta o středověké kultuře mohla pokřivit, případně vzniknout jakési „mýty“. Mým cílem je též téma komplexně uchopit a najít nové informace. Ročníková práce mi k tomu přišla jako skvělý prostor.

Jak jsem již zmínila, móda se s tancem neoddělitelně pojí. Ze svého starého středověkého kostýmu jsem již vyrostla a středověcí mravokárci by mě za jeho nedostatečnou délku zkritizovali. Praktická část ročníkové práce mi skýtá příležitost si vlastnoručně zhotovit nový a honosnější šat se všemi náležitostmi, které k panně z urozených vrstev patří.

Každý rok už asi po desáté mám tu možnost ve středověkém kostýmu s ohromením stát v kapli sv. Kříže na Karlštejně a pozorovat díla Mistra Theodorika. Ve věžním kostele panny Marie též na Karlštejně zase obdivovat aksamitový plášť Karla IV. se vzorem zlatých ptáčků, nad kterým jsem vždy uvažovala, jakou technikou byl vytkáán, snad nití s kovem? V Anežském klášteře mohu pozorovat detaily kruseleru na dřevěných sochách světic a vlastně všude číst látky, kameny, výšivky, které jsou zobrazeny na freskách a deskových malbách.

Jedna z mých otázek, se kterými svou práci začínám tvořit, se týká vyšívání, které mám pocit, že muselo být ve středověku jednoduché a až v renesanci se vyšivačské umění propracovalo k plnému stehu, díky kterému ornamenty vypadají jako namalované.

V umělecké části je mým záměrem vytvořit vlastní choreografie středověkých tanců na středověkou hudbu. Budu se, jak to jen bude možné, opírat o prameny, které toho sice o tanci moc neobsahují, ale i má vlastní zkušenost a vnitřní zažití středověku mi napoví.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Vrcholný středověk

Pro uvedení tématu této práce, je potřebné čtenáře uvést do dobového kontextu. Středověkem je nazýváno období od 5. do 15. století. Dělí se na raný středověk od 5. do 11. století, vrcholný středověk od 12. do 14. století a na pozdní středověk 14. až 15. století. (Le Goff, Alessio a Schmitt, 2002)

Vrcholný středověk Kybalová (2001) nazývá obdobím, kdy se vlivem křížových výprav mění pohled na ženy, z Francie přichází móda, rytířství, obliba turnajů a slavností. Od 13. století se v Čechách zakládají města, dochází k rozvoji řemesel a obchodu. „budují se stále, opevněné hrady, které poskytují příležitost k vzniku živého společenského prostředí, v němž je dostatek prostoru pro reprezentativní bydlení i luxusní oblékání“ (Kybalová 2001, str. 71).

1.2 Šlechta

Středověká křesťanská společnost byla od 10. století rozdělena podle schématu „trojího lidu“. Byli to kněží, válečníci a pracující lid. Jeden bez druhého by nemohl správně fungovat. (Le Goff, Alessio a Schmitt, 2002)

Šlechta je vrstva středověké společnosti obklopující krále, skupina jeho družníků, která má funkci ochraňovat ho, ale též zasedá v řadách zemského soudu a pořádá zemské sněmy (Vondruška 2021). To jí dává určitá privilegia. Od 13. století vlastní šlechtické rody své erby (Vondruška 2021). Šlechta je svobodná a nezávislá. Medievalisté Jacques Le Goff, Franco Alessio a Jean-Claude Schmitt v Encyklopedii středověku (2002) uvádí, že bohatství nezaručuje urozenost (nobilitas). Podle tehdejších představ se „šlechtic rodí se vznešenou krví“ (2002; str. 790), jedná se o rodovou linii, jejíž stabilitu též podporuje dědičné právo držení pozemkových majetků, které šlechta získala roku 1189 ve statutech Konráda II. Oty (Vondruška 2021).

1.2.1 Urozená paní

Podkapitole o urozených paních věnuji o něco více prostoru, a to z dvou důvodů – aby bylo zjevné, jak omezené bylo působení urozené paní ve společnosti a jak velký důraz byl v jejím životě kladen na její reprezentativní role. Reprezentace je právě výrazně spjatá s oděvem a v kontextu restrikcí patřil tanec k jedné z mála činností svobodnějšího společenského výrazu, který byl pro urozenou dámu považován za vhodný.

Urozenou paní vrcholného a pozdního středověku mohla, jak uvádí historička Božena Kopičková (2002), rozpoznat na první pohled i nezasvěcená osoba. Hlavním poznávacím prvkem dle ní byl honosný oděv, šperky, výšivky a vše velmi zručně a řemeslně precizně vypracované. Mimo to, to byly i nakadeřené vlasy, nalíčené rty a upravené obočí. Vznešený vzhled také doplňovala vůně voňavek a vzácných mastí.

Dětství potomků šlechtických rodin se rozdělovalo do tří hlavních částí (Dvořáčková-Malá a Zelenka 2011). První byla Infantia, jednalo se o období do 7 let věku dítěte, poté následovala Pueretia, která byla pro chlapce do 14. roku, v tomto období byli jinoši předáváni z péče chůvy do rukou vychovatele, pro dívky trvala do 12. roku, kdy se již mohly vdát. Posledním obdobím

dětství byla *Adolescentia*, uzavření manželství. Děti mohly být vychovávány jak na rodném dvoře, tak poslány k výchově na jiný dvůr. Například Karel IV. byl vychováván na francouzském dvoře. Ženy rozhodovaly, kde budou jejich děti vychovávány, nebo naopak, jestli cizí děti do výchovy přijmou. Dívky byly od malička vychovávány ke svému budoucímu údělu matky a manželky, nebo mohly vstoupit do kláštera. K jejich výchově patřilo čtení a dle Dvořáčkové-Malé a Zelenky (2011) v některých případech i porozumění latinskému textu, zejména liturgickému. Na stejném místě uvádějí, že u žen byla znalost liturgické latiny pravděpodobně vyšší než u mužů. Do výchovy mladých šlechticů patřil zpěv, hra na hudební nástroje či přednes básní. Dvořáčková-Malá a Zelenka (2011) píší o Konrádu z Megenberku, který tvrdil, že pro vznešené dámy bylo základem čtení, neboť bylo zdrojem poučení. Výchova dívek se neobešla bez ručních prací. Učily se vyšívát, šít, zdobit oděvy drahými kameny či kovy. Popsaná výchova mohla probíhat jak na dvoře dívčiny rodiny, tak na dvoře budoucího manžela.

Podle církevního práva se dívky mohly vdát mezi 12. a 13. rokem života. Kvůli velké zátěži mnoha porodů umíraly často mladé a muži se tak ženili opakovaně. Hlavní úlohou žen, jak manželky panovníků, tak šlechticů, bylo zajistit pokračovatele rodu – mužského potomka a také reprezentovat manžela. Sňatky byly politikou, často mírovými dohodami (Dvořáčková-Malá a Zelenka 2011). Kopecká (2002) dokonce uvádí, že nad „manželstvím vládl diktát“ (str.58) a mladé dívky byly provdávány za často starší muže, kterým byly zasnubami předurčeny již v dětském věku. Tatáž historička uvádí, že žena se z poručnictví otce po svatbě dostávala do poručnictví manžela, jehož byla „vězněm“ (str.58). V cizím prostředí, kam se mladá manželka dostala, ji byly oporou a „jedinou spojnici s domovem“ (Kopecká 2002, str. 59) dvorní dámy. Přesto dle Kopecké (2002) kolovalo mezi šlechtici přesvědčení, že „dobré zacházení s manželkou vytvoří rodinnou pohodu až idylu“ (str.72).

Kolem panovnice, byla skupina dívek, většinou z urozených kruhů, které s ní přicházely z rodné země. S nimi trávila panovnice nejvíce času, zvláště, když byla těhotná; doprovázely ji též na slavnostech nebo vyjíždkách na veřejnosti, spolu s ní se účastnily recitací básní, slavností či turnajů (Dvořáčková-Malá a Zelenka 2011). Kromě péče o potomky se staraly i o raněné a chudé, učily se tančit, hrát na hudební nástroje a své královně pomáhaly s odíváním a péčí o oděv; věnovaly se též vyšívání a šití. Dle Kopecké (2002) pobývaly v teplejších, dřevem obložených komnatách, tzv. roubených. Kromě zmíněné skupiny dívek kolem panovnice, byla obklopena úředníky, stolníky, komorníky, kuchaři a maršálky, kteří se starali o chod celého dvora kolem ní. Ve středověké lyrice je dle Dvořáčkové-Malé a Zelenky (2011) panovnice vykreslována jako idealizovaná spravedlivá žena schopná vládnout bez manžela, panovníka, zatímco v učeneckých textech je více upozorňováno na ženskou úlohu manželky a matky. V epických dílech, jak uvádějí Dvořáčková-Malá a Zelenka (2011) měly ženy panovníka vítat hosty a účastnit se organizace slavností, na kterých se tančilo a hrála hudba. Od vrcholného středověku měl český královský dvůr vlastní soubor muzikantů (Kopecká 2002).

Ženy často cítily podle historičky Kopecké (2002) „dvojí metr morálky“, zatímco jim mimomanželský vztah nebyl trpěn, u jejich manželů byl běžný. Ženy z vyšší společnosti, urozené ženy, byly kromě matek, manželky a reprezentativních osob též mecenáškami. Jejich mecenášství jim dle Dvořáčkové-Malé a Zelenky (2011) dávalo prostor pro seberealizaci a spočívalo v zakládání klášterů, kostelů či jiných činnostech, jako například Kunhuta, starší sestra Václava II. nechala vytvořit tzv. Pasionál abatyše Kunhuty, iluminované dílo. Urozené paní se, jak uvádí Kopecká (2002), angažovaly v obsazování volných míst farářů i oltářníků a církevní činnost podporovaly. Dle též historičky měly urozené ženy „vášeň“ (str. 79) pro sbírání relikvií svatých. Ženy se, jak jim to prikazovali kazatelé, pravidelně a poctivě účastnily bohoslužeb, putovaly na poutní místa, modlily se za zdraví své rodiny, návrat manžela, zesnulé a svou zemi. Zasluhu žen vidí Kopecká (2002) v propojování evropské kultury, například v architektuře, či módě. Velmi vyspělé byly ženské kláštery, ve kterých byla mnohdy abatyší urozená paní.

Korunovací získávala královna právo spravovat zemi v době manželovy nepřítomnosti nebo v době mezivládí. Kancelář královen sloužila spíše jako skriptorium a místo, odkud se vyřizovaly všechny listiny majetkoprávní i její osobní. Právo pečetit listiny měly jak královny, tak i šlechtičny. Dochovaly se nám pouze pečetidla neprovdaných šlechticů a vdov, neboť za vdané ženy všechny listiny vyřizovali muži. Vdovy a neprovdané ženy ze šlechtických kruhů byly na stejné právní úrovni jako muži. (Kopičková 2002)

1.3 Móda

Do Čech se středověká móda šířila zejména ze západní Evropy (Zíbrt 1891). K nám se dostala spolu s rytířstvím, které jak píše Zíbrt „vnikalo do Čech prostřednictvím nejbližších sousedů“, (1891, str. 137) z Německa nebo přímo styky s Francií a Itálií. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) též uvádějí, že vzorem jak v módě, tak rytířství a způsobu života byla Francie. V iluminovaných dílech jako je Velislavova bible, Liber depictus nebo již v souvislosti s urozenou paní zmiňovaný pasionál abatyše Kunhuty, je detailně ilustrován rozkvět módy a odívání v českých zemích ve 14. století (Nachtmanová 2017).

Ve 13. století vznikají největší česká města. Vznikla nová svobodná společenská vrstva, měšťané (Vondruška 2021). Tato vrstva bohatla na obchodu, své bohatství dávala na odívání se podobně jako šlechta, tím napomáhala rozvoji textilních a oděvních řemesel (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023). Kybalová (2001) dokonce píše, že se měšťané odívali i přepychověji než šlechta a proti takovému chování byli vydávány tzv. oděvní pořádky. Nejstarší jsou nalezeny ve Španělsku a ve Francii za vlády Ludvíka IX. Svatého (1226–1270) a Filipa Sličného (1285–1314) (Kybalová 2001). Výnosy podobného rázu vznikaly i ve 14. století, aby, jak trefně píše Kybalová (2001, str. 76), „byl dodržen společenský řád“. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) uvádějí, že oděvní pořádky vznikaly ke konci 14. století, kdy byla husitskými náboženskými reformami prosazována střídmost v odívání, reagovaly na módní novinky a udávaly, co si která společenská vrstva může dovolit. To se ani později šlechtě nelíbilo a v pozdním středověku oděvní pořádky podle Kybalové (2001) vydávala i města, která usměrňovala módu měšťanstva. Bohatí měšťané sice získávali šlechtické tituly, ale pokud ho neměli, nesměli se chovat jako šlechta (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023). Oděvní pořádky zavedla německá, poté italská města. Dále Kybalová (2001) uvádí konkrétní příklady z městských oděvních pořádků: oděvní pořádky ve městě Bologna, podobně jako ve Florencii, určovaly, jakou kdo smí mít podšívku.

Móda 14. století již není dozvukem módy antické, nýbrž zásluhou Francie, vzniká evropská móda. „Nové módní prvky se střídají již ne v rozmezích staletí, ale desetiletí“ (Kybalová 2001, str. 139). Zíbrt (1891) zdůrazňuje, že na kulturní dění a zejména odívání mělo zásadní vliv z Francie se šířící rytířství. „Žít a oblékat se po francouzsku patří k dobrému tónu“, píše Kybalová (2001; str. 72). „Také hrdinové rytířského románu Parzival od Wolframa von Eschenbacha, rytíři i vznešené dámy jsou oblečeni podle poslední francouzské módy“ doplňuje též Kybalová (2001; str. 72). Vliv Francie mimo jiné dokládá i názvosloví jednotlivých částí oděvů, které je románského původu (Zíbrt 1891).

Francouzská móda se nešířila pouze ve vrstvách urozených, ale, dle německých mravokárců, byla rozšířena i mezi obyčejné sedláky, poukazuje na to dle Zíbrta (1891) básník Seyfrid Helbing. Zikmund Winter (1906) píše o tom, jak se od dvora Karla IV. šířila francouzská móda; oděv Blanky z Valois se prý „stal vzorem pro české paní, stejně tak jako oděv jejích francouzských krajanů pobývajících na dvoře Karla IV.“ (Winter 1906, str. 120). Kybalová (2001) tento jev zobecňuje a píše, že na šíření módních prvků mají velký podíl právě královské sňatky, neboť s královnou se ke královskému dvoru vždy stěhovala i část královnina dvoru. Podle Wintera (1906) kronikáři a současníci Petr Žitavský a František Pražský píší o své nelibosti v módní proměně, kdy ženy nosí „drahé hedvábné šlojře, na sukních [mají] široká lemování“ (str. 117) a nosí „drahé měšce“ (str. 120). Dále si prý dle Wintera (1906, str. 121) kazatelé Milíč a Hus stěžovali na časté „nošení zlata, stříbra a drahého kamení“ v podobě prstenů, opasek, řetězců, záušnic, a jiných klenotů; strakatost šatů se prý Husovi též protivila.

Kybalová (2001) píše o změně v chování žen, které dle ní nabývá nového významu ve společnosti. Kassing (2007) píše, že se chování k ženám změnilo po křížových výpravách, kdy se prosazuje Mariánský kult. Chování žen „je určováno obecně srozumitelným systémem gest“ (Kybalová 2001, str. 73), ženám bylo tímto systémem určováno například, která ruka přidržuje stuhu pláště, nebo která

při chůzi pozvedá sukni. Ženský oděv, jak výstižně píše Kybalová (2001) více zdůrazňuje tělesné křivky a není, tak „asexuální“ (str. 74) jako dříve. Zatímco v raném středověku bylo mužské i ženské odění velmi podobné, pouze s odlišením délky, a jejím základem byla tunika, v pase přepásaná páskem, ve vrcholném či pozdním středověku se střih oděvu přizpůsoboval tvaru těla nositele. Základ šatu je odvozen z tuniky, tedy pruhu tkaniny ve středu s otvorem pro hlavu a po stranách sešitým s nasazenými obdélníkovými rukávy, později i do postranních švů vloženými klíny a od 12.století s tvarovanými průramky a hlavicemi horní části rukávů (Bravermanová, Březinová, Bureš Víchová 2023).

Nedílnou součástí rytířského života byly turnaje. Rytířský oděv sice není předmětem zájmu této práce, přesto je vhodné zmínit, že rytíř turnaj vyhrával pro vyvolenou dámu. Dáma rytíři před turnajem darovala část oděvu, například závoj či nádherně zdobený rukáv. Darovaný předmět rytíř připnul na helmici. V Parzivalovi Wolfram von Eschenbach popisuje, jak královna darovala choti spodní košilku, kterou nosila na svém nahém těle a rytíř si ji oblékl přes brnění jako vanfrog, česky varkoč, původně vyvinutý ze svrchní suknice, která chránila zbroj před přímým slunečním svitem a vlhkem. (Kybalová 2001)

Rytířský romantismus značně ovlivnil odívání. Zíbrt (1891, str. 203) píše „oděv se za vlády rytířského romantismu vymanil z jednotvárnosti, co se týče látek a výzdoby“. Jednotlivé části oděvu byly šity z různě barevných látek, avšak i v barevnosti byl řád. Znakem oddanosti rytíře určité dámě bylo mimo jiné i to, že na svém oděvu nosil její oblíbenou barvu. Shodu v barevnosti šatů bylo možné vidět i na oděvu služebníků určitého pána, který je oblékal do stejnokroje barevně shodného například s rodovým erbem. (Zíbrt 1891)

1.3.1 Oděv

Oděv byl nedílnou součástí každého člověka. Zde se zaměřím na oděv urozené dámy vrcholného středověku. V následujících kapitolách bude objasněno odkud pocházely tkaniny, ze kterých se šilo, kdo oděvy šil, jaké bylo dělení jednotlivých řemeslných prací, co bylo vše součástí oděvu urozené paní a čím se paní zdobily.

1.3.1.1 Látky

1.3.1.1.1 Textilní výroba a obchod

Jak je zmíněno dříve, byla pro řemesla a obchod důležitá města. Jednotlivá řemesla se specializovala. Zikmund Winter (1906) udává příklad na soukeníkovi. Zatímco dříve celý proces obstarával jeden člověk od předení a tkaní až po konečné postřihování, teď v době, kterou nazývá Lucemburskou, vystupuje postřihovač jako samostatné řemeslo. Dále Winter (1906) poukazuje na velké nároky konsumentů, jak nazývá zákazníci, kteří chtějí dokonalejší a lepší výrobky, proto se zdokonalují nástroje a rozděluje výroba. To však neznamená, že by neexistovali řemeslníci, kteří vykonávali hned několik řemesel současně. (Winter 1906)

Hlavními řemeslníky v textilním obchodu byly soukeníci (Winter 1906). S výše popsaným dělením práce se tento stav týkal soukeníků následovně: Kromě tkalců, kteří se ve městech nevyskytovali, jak píše Winter (1906, str 135) „drželi se vždy ještě venkova, hor, kde jim rostl len a do měst vozili hotový výrobek“, bylo soukenické řemeslo děleno mezi valcháře, barvíře, postřihovače a rajfěře. Valcháři nohama šlapali vlněné vlákno a tím vytvářeli pevnou plstěnou vlněnou látku. K pevnějšímu propojení jednotlivých vláken používali odstátou moč, ze které se uvolnil čpavek. Barvíři sukno barvili. Postřihovači sukno, které dostali od valchářů, prali, napínali a stříháním ho upravovali. Rajfěři speciálním nástrojem vytrhávali, nebo jak píše Winter (1906, str. 133) „vyškubávali“, tkaním na suknu vzniklé uzly. Dále Winter (1906) upřesňuje, že dělba práce, jaká je popsána výše nebyla podmínkou; vyskytovali se i soukeníci, kteří obstarávali výrobu od počátku do konce sami a žádného postřihovače neměli, neboť měli za to, že nůžky k soukenickému řemeslu patří. Soukenické řemeslo obsahovalo i různé specialisty, jako byli vlnaři, kteří soukeníkům čistili vlnu, kramplěři, kteří ji česali. Dle počtů, které Winter (1906, str. 134) uvádí vyplývá, že bylo více vlnařů než kramplěřů. Rozdíl byl velký.

V západní Evropě byla nejrozšířenější flanderská sukna, tato nizozemská sukna byla, jak píše Zíbrt (1891) látkami oděvu vznešených a bohatých, po jejich vzoru je používal i prostší lid, pokud měl dostatek prostředků si je pořídit. Do Českých zemí byla sukna dle Zíbrta (1891) dovážena buď přímo, nebo obchodníky z Norimberku a Řezna. Zíbrt (1891) se zamýšlí nad tím, že pokud bylo, jak je podle něj z dokladů zřejmé, udáváno, kolik má který obchodník odvádět poplatků za prodej sukna, musel být obchod „silný a rozsáhlý“ (Zíbrt 1891; str 217). Pro velkou oblibu flanderských suken se nizozemští soukeníci stěhovali i do Čech, ale zde stejnými technologiemi vyrobené sukno nebylo takové jakosti a ceny jako z Flander, neboť v Čechách soukeníci neměli to nejdůležitější, jemnou anglickou vlnu (Zíbrt 1891).

Další zemí, odkud se sukno dováželo, byla Itálie. Zíbrt (1891) píše o tom, že dovoz z Itálie byl znesnadněn přechodem Alp, k čemuž nebylo mnoho prostředků a zároveň byli obchodníci s tímto drahým zbožím v nebezpečí před lupiči. Do Čech putovalo sukno dvěma způsoby buď dovozem italských obchodníků, popřípadě přes překupníky nebo pro ně přímo čeští obchodníci jezdili (Zíbrt 1891).

Hedvábí bylo „velmi oblíbeným textilním materiálem, především pro svoji pevnost, splývavost a lesk“, jak píše Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023, str.143). Zároveň autorky též knihy doplňují, že jeho obliba nebyla pouze obchodní, ale též jím nositelé ukazovali své bohatství, luxus a společenské postavení. V Evropě se vyráběly ve Španělsku a severní Itálii. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) dodávají, že na Sicílii se hedvábí zpracovávalo od 12. století a kolem poloviny 13. století též v severní Itálii, kde bylo výrobou hedvábných látek nejproslulejším městem Lucca. Látky pocházející z Itálie jsou označovány jako *panni lucani* (tytéž, tamtéž). Lucca měla „specializované řemeslníky, včetně návrhářů vzorů, kapitálu i dobře vyvinutou odchodní organizaci“ (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, str.153); materiál tam byl dovážen z oblastí kolem Kaspického moře a ze Sýrie. Dále tytéž historičky zmiňují tamtéž Benátky, kam se dovážel materiál na výrobu látek ze Španělska a Sicílie. Z Luccy začali na počátku 14. století kvůli sporům odcházet do jiných měst výrobci tkanin a obchodníci. Odcházeli do Florencie, která Lucce později konkurovala, zejména levnějšími látkami, a do Benátek, kde byli schopni vytvořit přesné kopie asijských látek. Na konci 14. století bylo florentské hedvábí velmi proslulé. V Bologni zhotovovali lehké nevzorované látky a v Janově kovové nitě. Zpočátku byla dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) Itálie okouzlena asijskými a čínskými motivy, v první polovině 14. století se motivy doplňují o oživenost a pohyb namísto heraldické schematičnosti; hlavním motivem je zvíře, avšak vzor se více podobá skutečnému zvířeti na Evropském území. Z khilinů jsou jednorožci, jeleni, leopardi a lovečtí psi; fénix se stává papouškem, jeřábem, labutí, sokolem či orlem; čínský drak je nahrazen baziliškou nebo lvy; lotosy jsou zobrazovány jako palmy a objevují se motivy vinné révy jak listy, plody tak úponky. Tytéž historičky popisují změnu motivů vytkávaných na hedvábné látky. Ve druhé polovině 14. století se ve vzorech tkaných na látky objevují architektonické prvky jako hrady, studny, ale i figurální výjevy, pseudoarabské písmo uspořádané v páskách či náboženské prvky jako postavy andělů.

Jak zmiňuje Kybalová (2001), hedvábné látky se vyráběly též ve Španělsku, to potvrzují Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023), které doplňují, že se vyráběly hlavně v muslimských městech jako je Almeira, Cordoba a Granada. Ve Španělsku, dle týchž, byly oblíbené velké vzory, často v podobě velkých kruhových medailonů.

Nyní je možné se krátce podívat na původ hedvábné látky. „Hedvábné vlákno je výměškem příuštních žláz housenky motýla bource morušového, která se živí výhradně listy morušovníku.“ (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, str. 143). Podle legendy, kterou zmíněné historičky uvádějí, objevila hedvábné vlákno manželka čínského císaře Hsi-Ling-Ši. Do šálku s čajem ji spadl kokon bource morušového a v teplém čaji se začalo odvíjet lesklé a pevné vlákno. To se mělo dle legendy stát okolo roku 2640 př.n.l. v Číně. Tajemství výroby hedvábí bylo přísně chráněno a bylo prozrazeno až roku 140 př.n.l., kdy čínská nevěsta ve svém objemném účesu přenesla vajíčka bource morušového přes čínské hranice. V polovině 13. století pak můžeme doložit výrobu hedvábí v Itálii a od roku 1440 i ve Francii (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023).

Látka byla jak jednobarevná beze vzoru, tak vzorovaná, která byla dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) dvojího typu. Monochromní a polychromní. Vzor u monochromní vzorované látky byl tvořen kontrastem lesklých a matných ploch. V případě polychromního vzorování byl vzor vytkáván různobarevnými či kovovými nitěmi, které byly provazovány v jednom místě vzoru (broché), nebo od jednoho okraje látky ke druhému (lancé). Nebo byl vzor tvořen flotujícím útkem, který volně ležel na delších úsecích tkaniny a nebyl s ní provázán.

Nyní něco, k již zmíněným kovovým nitím dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023). Tento druh nití byl znám již okolo roku 1000 př.n.l. Kolem středové duše z textilní nitě mohla být ovinuta kovová lamela, jak zlatá (pozlacená), tak stříbrná, případně drátek, ale jak výstižně píše Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) „kov byl finančně poměrně náročný, a navíc pro každodenní nošení zbytečně těžký“ (2023) byl nahrazován pozlaceným nebo postříbřeným proužkem živočišného materiálu, kůžičky nebo střívka. Například ve střední Asii a částečně i v Číně

se používal pokovovaný rýžový papír. Středová duše, kolem které byl pokovovaný proužek ovinut, mohla být z různých materiálů. V Číně a na Blízkém východě byla středově duše z hedvábí a bavlny jako ve střední Asii ze lnu. Hedvábné duše se též používali v Itálii a Španělsku, v Itálii se později používali více ze lnu a ve Španělsku naopak hlavně z hedvábí. Kovové nitě mohly být i bez středové duše, tedy byla to pouze plochá kovová lamela zlatá (pozlacená) nebo stříbrná. V Sýrii a Egyptě byla středová duše též tvořena hedvábnou nití, ale mohla být ovinuta jak živočišným pokovovaným proužkem, tak kovovou lamelou.

Látky, kde by bylo hedvábí kombinováno s jinými materiály jako bavlna, len či vlna nebyly příliš časté (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023).

O látky z orientu byl dle Kybalové (2001) velký zájem; zejména o látky byzantské a čínské dovážené velkoobchodníky z Janova a Pisy. V dochovaných sbírkách sice není velké množství druhů takových tkanin, ale Kybalová (2001) se domnívá, podle zpráv mořeplavců, zejména Marca Póla, který popisuje nádheru a kvalitu látek i kožešin, že jich bylo více než je dodnes dochováno. Marco Polo dle Kybalové (2001, str. 80) psal o tom, že se hedvábné látky nosily ve všech zemích od Persie po mongolskou říši. Z jeho zápisů též dle Kybalové (2001) vyplývá, že v Číně se vyráběly hedvábné látky, kterých zřejmě měli dostatek na to, aby byly nejčastějšími látkami používanými na výrobu oděvů. Obdivuje kožešiny, které dovážel do Evropy a oděv chána a jeho družiny, který byl bohatě zdoben drahými kameny a perlami, opasky z kamzičí kůže vyšité zlatými či stříbrnými nitěmi a drahokamy. (Kybalová 2001)

Ve vyšších kruzích byla jako podšívka hedvábných plášťů používána kožešina ze sobola. Marco Polo ji popisuje takto „Neboť sobolí kožešina, když je jí tolik, aby stačila na celý oděv, stojí dva tisíce byzantských, je-li bezvadná, je-li obyčejná, jen tisíc; Tataři jí říkají královna kožešin“ (Kybalová 2001, str. 80). Podle Wolframa von Eschenbach patří k nejvzácnějším kožešina šedočerné barvy, kterou dle Kybalové (2001) zmiňuje při popisu oděvu nemocného krále Amfortase. Chrétien de Troyes uvádí kožešinu použitou na zdobení šatů z „berbiolety“, jak nazývá indické obludy, ze kterých se kožešina získává (Kybalová 2001).

1.3.1.1.2 Barevnost látek a oděvů

Ve 13. století bylo pět základních barev, a to byla dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) bílá, červená, modrá, zelená a žlutá; ve 14. století barvy s největšími kontrasty. O tom, že šat nebyl jednobarevný píše Zíbrt (1891), dle něj i Kybalové (2001) mohl být rozdělen na dvě poloviny a pravá i levá strana měla jinou barvu. K popsánímu půlení a dělení Kybalová dodává francouzský název *mi-parti*, což je v překladu napůl rozdělený. Byl-li kabátec svisle rozdělen na dvě poloviny, kdy pravá byla například červená a levá modrá, pak nohavice měly také každá jinou barvu; pravá modrou a levá červenou. Zíbrt (1891) uvádí jako příklady kombinací barev žlutou a modrou, červenou a zelenou, modrou a bílou, nebo zelenou a bílou. Kybalová (2001) uvádí jako obvyklé barevné spojení červené s modrou a žluté se zelenou.

Dle Zíbrta (1891) je další možností skládání různobarevných látek na jednom oděvu, oděv pruhovaný. Ten popisuje i Kybalová (2001) a dodává, že se může jednat o předchůdce *mi-parti*. V tom, zda pruhovaný oděv nosili i urození lidé se dle Zíbrta (1891) historici Johannes Falke a Moser

Karl Weinhold neshodují. Zatímco Falke tvrdí, že pruhovaný a pestrobarevný šat nosilo pouze služebnictvo a byla to, jak Zíbrt (1891) píše livrej, Weinhold tvrdí, že dělení roucha a pruhy byly u vznešeného šatu časté. Zíbrt toto tvrzení doplňuje faktem, že jsou na obrazech ze 13. a 14. století zobrazováni vznešení muži a paní v pruhovaných či dělených šatech. Důkazem je například vyobrazení českého krále Václava II. v Codexu Manesse (viz obr. 1), kde je zobrazen v šatě s modrými pruhy. O tom, že inspirace pro vyobrazení v Codexu Manesse neměl autor pouze v západoevropské módě, odkud se do Čech pruhovaný oděv dostal, ale že v Čechách byla tato móda rozšířena, svědčí zápis kronikáře Petra Žitavského ve zbraslavské kronice, kde, jak uvádí Zíbrt (1891), píše o tom, že král Václav II., se vrátil z Branibor oděn v prostý šat, nikoli v šat z různě barevných látek. Dalimil pruhovaný oděv nazývá „merhovaný“ či „harovaný“ (Zíbrt 1891; str. 208). Ve 14. století byl dle Kybalové (2001) velmi módní oděv šachový, detailně dělený, za jehož původ autorka považuje Orient a zmiňuje možnost maurského původu.



Obr. 1 pruhovaný oděv Václava II.

Barvení hedvábných látek mohlo být trojího druhu. Mohla se barvit jak vlákna, tak nitě anebo hotová tkanina. Používala se přírodní barviva, která se z plodů, květů, kůry, kořenů či listů rostlin získávala pomocí odvaru. Látka se v něm louhovala nebo vařila. Jednalo se o rostliny, které jsou schopny barvivo uvolňovat, méně často šlo o části těl živočichů. Dle toho, jaké přírodní mořidlo, nejčastěji sůl nějakého kovu či tříslovina, bylo použito, byla barva stálá a sytá. Mořidlo ovlivnilo též odstín barvy. (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023)

Módní barvou byla žlutá a jak uvádí Zíbrt (1891), vznešené paní a panny nosily žluté závoje a šaty. Dále též autor poukazuje na legendu o sv. Hedvice, která popisuje, že Hedvika nenosila žluté závoje ani šaty, byla počestná. K tomuto faktu se zamýšlí, že žlutá barva znamenala přepych a marnivost. Mravokárci žlutou odsuzují a píší, že je prý kvůli tomu šafrán, užívaný na barvení látek do žluta, byl drahý. Později bylo úřady nařízeno, že žlutou barvu smějí nosit pouze nevěstky jako svůj odznak. V Čechách to bylo nařízení o „nošení šlojírů se žlutými okraji“ (Zíbrt 1891, str. 210). Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) potvrzuje získávání žluté barvy ze šafránu, jak vyplývá z mravokáreckých spisů interpretovaných Zíbrtem (1891) a doplňují jako další zdroje žluté barvy kurkumu pěstovanou podobně jako šafrán na Blízkém východě, ve Střední Asii a Číně, rýt barvířský ze Středomoří a řešetlák počistivný (tzv. Perské bobule) z Asie (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023)

Červená barva, konkrétně tmavý odstín (šarlat, šarlach) byl, jak píše Kybalová (2001), přejat z antiky a na svých rouších ji nosili vysocí světští i církevní hodnostáři. Pravá purpurová byla získávána z mořských plžů, zejména z čeledi ostrankovitých, žijících ve Středomoří (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023). Používala nebyla jen tmavá červená, ale i jasnější odstín (Kybalová 2001). Dle ní byl získávaný z vajíček červce, *coccus ilicis*, živočicha žijícího na dubu. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) doplňuje, že jasná červená, karminová barva byla získávána za použití mořeny barvířské, která se pěstovala na Blízkém východě, ale též v Indii

a Evropě. Červená barva je symbolem života a středověkými autory je zmiňována v souvislosti s láskou. (Kybalová 2001)

U výše zmíněných dělených šatů se červená, jak píše Kybalová (2001) kombinovala s bílou; symbol bílé barvy byla nevinnost a čistota; byla barvou mladých dívek a užívala se na liturgická roucha. (Kybalová 2001)

Velmi častou byla zelená barva, symbol stálosti a naděje. Kybalová zmiňuje Vavřince z Březové, který ve svém Snáři říká, že bude-li se někdo ve snu vidět v oděvu zelené barvy jeho žena bude nábožná. (Kybalová 2001). Zelené barvy bylo docíleno smícháním žlutého a modrého barviva, Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) uvádí jako příklad kombinaci: perských bobulí s indigovníkem pravým nebo borytem barvířským.

Další oblíbenou barvou byla modrá, Kybalová (2001) zmiňuje, že středověké výklady její symboliku popisovali ve stálosti, věrnosti, naději, žalu a trpělivosti. Modrá barva se dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) získávala pomocí výtažku z indigovníku pravého ze západní Afriky a jižní Asie nebo z rytu barvířského z euroasijského kontinentu.

1.3.1.2 Části oděvu

Dle Zíbrta (1891) přiléhal ženský šat těsně k tělu, byl šněrován a zapínal se hustou řadou knoflíků. Tato móda proučila ze západní Evropy, jak dále popisuje Zíbrt (1891) do vrstev, které se s cizím vlivem mohly setkat, tedy vyšší vrstvy.

Střihy oděvů jsou odvozované z dobových vyobrazení (Kybalová 2001) a velmi cenné jsou také poznámky Wolframa von Eschenbacha ve veršovaném Parzivalovi, který například popisuje, jak „byl na dívčin oděv jen upraven, nikoli přišit rukáv, určený pro rytíře při turnaji jako symbol zaslíbení“ (Kybalová 2001, str.82). Také popisuje jednotnost barevnosti oděvu dívek na Grálském hradě, to podporuje spolu s dobovými vyobrazeními, přesvědčení o komponování oděvů pro konkrétní společenskou příležitost (Kybalová 2001).

V oblasti módy bylo mnoho příležitostí, jak si vydělat. Jak píše Winter (1906) v době lucemburské vzrostl počet krejčích. Dále zmiňuje, že oděv nešili pouze krejčí, ale i suknáři, kteří i prodávali sukno. Oděv si mohl též kdokoli ušít podomácku sám, ale krejčovství i přes to vzkvétalo, neboť „přepych doby žádal šatů umělečtějších“ (Winter 1906, str. 136).

1.3.1.2.1 Chaise

Chainse, chansil je francouzské pojmenování spodní košilky, kterého se užívalo již na prahu středověku. Německy niderkleid nebo niderwât. Spodní košilka mohla být z plátna, polohedvábných nebo hedvábných látek, jednobarevných i bohatě vzorovaných. Lem kolem krku či rukávů mohl být zdobený a výstřih se spínal sponou. Nad či pod pas byly vsazovány klíny, francouzsky gehren či gêren, za účelem tvarování postavy a akcentace pasu, jak píše Kybalová (2001). Od 12. století lze nalézt zmínky o šněrování, které je dle Kybalové (2001) módním prvkem až od druhé poloviny 13. století. Na rozdíl od chudých, kteří chaise pravděpodobně nosili jak doma, tak na veřejnosti, pro vyšší vrstvy to byl oděv doma svrchní a na veřejnosti spodní. (Kybalová 2001) O chaise píše Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023), že byla nošena jak muži, tak ženami, ženy mohly mít košilku bez rukávů, jen na ramínka.

1.3.1.2.2 Cotte, surcot a plášť

Cotte, surcot a plášť uvádí Bravermanová (2016) jako základní prvky ženské středověké módy. Cotte, starofrancouzsky kota, německy kotze nebo kutte, je spodní šat, který dle Kybalové (2001) nosí všechny společenské vrstvy bez rozdílu. Bravermanová (2016) i Kybalová (2001) se shodují v tom, že se v pase poutala šňůrkou; později je sukně rozšiřována klíny, a naopak živůtek je stále těsnější. Rukávy byly úzké nebo k zápěstí se rozšiřující.

Dle Bravermanové (2016) se cotte (viz obr. 3) později vyvinulo do tzv. cotte-hardie, ženského těsného přiléhavého oděvu zapínaného i pomocí knoflíků s hlubokým výstřihem a v rukávech končícího v tzv. pachách (viz obr. 2) (pachy jsou v ramenní či v loketní části přišité visící části rukávů, někdy i falešných rukávů). Cotte-hardie (cothardie), jak Kybalová (2001) uvádí, se oblékal přes surcot, byl svrchním oděvem zapínaným na knoflíčky, jehož pachy byly zdobeny kožešinou a objevuje se od konce 13. století. Pachy německy Hängeärmel, česky visuté jsou dle Kybalové (2001) módní koncem 12. století; jejich podoba od úzkých po široké i délka k pasu až na zem není jednotná. Ve 14. století došlo dle Bravermanové, Březinové a Bureš Vichové (2023) ke změnám střihu svrchního ženského oděvu. Jednotlivé díly se dle nich zužovaly a klíny, které se dříve vkládaly pouze v oblasti boků, pro větší objem sukně se začaly vkládat výše, už od průramků, a tvarovaly se. Kolem boků byl pásek, který plnil pouze okrasnou a symbolickou funkci. Dle Křížové a Šlancarové (2009) nosili pásy muži i ženy a přivazovali si na ně tobolky, měštce, nožíky či zbraně. Autorky též popisují posun opasku z oblasti pasu dolů v polovině 14. století na pánev a v 15. století opět nahoru do pasu.



Obr. 2 pachy podšité kožešinou

Surcot (viz obr. 4 a 5) Bravermanová (2016) popisuje jako „svrchní oděv, něco mezi sukní a pláštěm“ (str. 58), byl široký a přepásaný páskem později se zužoval a svým tvarem připomínal spíše cotte, ale nikdy neměl dlouhé rukávy, maximálně sahaly k lokti. Dle Kybalové (2001) se surcot, francouzsky souquenie, česky suckenie nebo suckni začínal nosit kolem poloviny 12. století, a to vznešenými ženami a muži. Od konce téhož století je bez rukávů a je bohatě řasený. Kolem roku 1230 se ještě prohloubí průramky a jsou častěji lemované kožešinou, bývá i celý podšitý a na ramenou nebo vepředu je zapínán na knoflíky. Kybalová (2001) doplňuje k českému názvu surcotu – suckenie, že je shodný s názvem pro sukni, jejíž přesná podoba a odlišení od surcotu je nejasné. Sukně byla častěji vyobrazována na prostých lidech a Kybalová (2001) uvádí myšlenku, že se mohlo jednat o konzervativnější podobu módního surcotu. Také je sukně zdobená někdy i pruhy, možná i sešitými z různých pásků odlišných látek. Kybalová píše o tom, že se zmiňují sukně dvojího druhu. Sukně prosté, které nosí chudí lidé a jsou zhotoveny z hrubého sukna a sukně náročné, nošené bohatými, duchovními, soudci a lékaři, které jsou zhotoveny z jemného barevného sukna



Obr. 3 cotte a cottehardie



Obr. 4 surcot



Obr. 5 různé druhy surcottu



Obr. 6 druhy plášťů

s podšívku z kožešiny. Náročné dražší sukně měly široké rukávy, dokonce dvojí, spodní úzké a svrchní rozšířené. (Kybalová 2001)

Plášť byl tradičně polokruhového tvaru a byl podšíván látkou jiné barvy nebo kožešinou (Bravermanová 2011). Tento druh pláště Kybalová (2001) nazývá jako základní. Nosil se nejčastěji symetricky přehozený přes ramena, později se upevňoval pod krkem šňůrkou přišitou na levé straně hrudi. Šňůrka se provlékala dírkou na pravé straně a dále vedla zpět na levou. Německy se nazývala Schurmantel a francouzsky mante á parer nebo mante noble. O stužce spínající plášť se dle Kybalové (2001) často mluví v literatuře jako příklad uvádí Enidu, hrdinku Chrétien de Troyes, jíž s oblékáním pomáhala královna, která požádala služebníka, aby jí připevnil plášť hedvábnými pásy (francouzsky attaches) prošívány zlatou nití. Ve 13. století se začaly nosit dle Kybalové (2001) pláště, německy Tasselmantel, které mají stuhu upevněnou

na obou stranách pláště sponou (arafou, fibulí) nebo střapcem. Kybalová (2001) dodává, že tento druh pláště ženy v rámci kurtoazních gest různě rukama pozvedaly a řasily, což umožňovala látka, ze které byly šity. Byly to kvalitní vlněné látky, sukna nebo hedvábný samet a podšívány byly nízkou a hustou kožešinou. Plášťů bylo mnoho druhů (viz obr. 6) a různých stříhů. Například karnáč, také garnach je něčím mezi svrchním oděvem a pláštěm, oblékal se přes hlavu a byl velmi široký. Nebo peliçon, plášť nošený od 12. století až dlouho do 14. století, podšitý kožešinou, s otvory pro ruce rozměrný zakončený vlečkou a u krku bývala připojena kapuce.

1.3.1.2.3 Pokrývka hlavy

Ženy si své vlasy, jak píše Zíbrt (1891) upravovaly, kadeřily, svazovaly do sítěk a nosily kolem hlavy ozdobné obroučky



Obr. 7 různé druhy pokrývek hlavy, dole druh kruseleru



Obr. 8 zvlněný okraj pokrývky hlavy

(viz obr. 9) posázené drahými kameny. Vlasy si podle Kybalové (2001) kadeřily pomocí tzv. roubíku, v latinské literatuře calamistrum, rozžhaveného



Obr. 9 spletené copy

železa. Tento způsob kadeření vlasů, jež využívaly nejen ženy, ale i muži, duchovní považovali za hříšný (Kybalová 2001). Dle Zíbrta (1891) ženy používaly do svých účesů příčesky a ženy s krátkými vlasy nastavovaly ty své cizími copy.

Přes vlasy si dávaly ozdobné drahocenné závoje (viz obr.7 a 8). Jak píše Zíbrt (1891) německý název byl „gepent“ a český „harban“ vzniklý z německého Haarband. Kybalová (2001) dodává latinský název vitta nebo peplum. Bravermanová (2011) uvádí ještě další názvy pro ženskou pokrývku hlavy vyskytující se v českých textech „mokrutníky, paučníky či hedvábníky“ (Bravermanová 2011, str. 606), názvy souvisí s jejich luxusním provedením. Závoje se nosilo i několik přes sebe (Zíbrt 1891). Kybalová (2001) píše, že svobodné dívky chodily prostovlasé, nosily „pletence volně visící na ramena“ (2001, str. 113) a vdané ženy nosily hlavy zahalené a své vlasy si kadeřily

do hlubokých vln. Bravermanová (2011) tento názor vyvrací, píše, že to, jak vypadala ženská hlava, co se týče účesu či pokrývky záviselo na módě, což potvrzují jak písemné, tak obrazové materiály. Zíbrt (1891) uvádí Štítného rukopis, ve kterém mají ženy většinou vlasy rozpuštěné, to potvrzuje i Codex Manesse, ve kterém jsou na většině ilustrací ženy vyobrazeny prostovlasé a s úzkou čelenkou, kterou Zíbrt nazývá loubek nebo vínek. Jako pokrývku ženských hlav uvádí „roucho“ nebo „šlojier“ (str. 349).

Šlojírníci a šlojírnice tkali a vyšívali šlojře a závoje, též krajky a jak píše Winter (1906) třepení, tedy trásně. Šlojře, které byli rozšířenou módou, vyráběly i nemajetné služebné (Winter 1906).

Rouška se upravovala z širších nebo užších pruhů látky, tvar byl většinou obdélníkový, mohl být i polokruhový či kruhový. Na hlavu se upravovala tak, aby vytvářela záhyby. Vyrobená bývala z různých materiálů od lnu po hedvábí, látka byla jak nevzorovaná, tak vytkávaná nebo vyšívaná barevnými či zlatými nitěmi. Okraje roušky byly zdobeny jak perličkami, tak také plíšky či jinými drobnými artefakty. Na hlavu se připichovaly pomocí špendlíků či jiných spínadel nebo páskami zdobenými či prostými, buď vodorovně umístěnými na hlavě, fillet, jehož honosnou variantou byl vínek či korunka, chapell, schapel, vienek, loubek, perlovec, pentlík, nebo páska vedoucí od temene kolem tváří pod bradu, barbette, harbant, haarband. (Bravermanová 2011)

Vlasy nosily ženy též v sítkách (viz obr. 10, žena uprostřed), v tom se Kybalová (2001) s Bravermanovou (2011) shodují. Síťka, crispine (Bravermanová 2011), byla vyrobena z hedvábných nití. Vondruška (2021) píše,



Obr. 10 vlevo kruseler, uprostřed vlasy svázané do sítky, vpravo navlněné vlasy

že síťky jsou křížáky přinesenou módou z Východu, a že ve 13. století jsou jejich součástí perly.

Kruseler (viz obr. 10, žena vlevo a obr. 11), ze staroněmeckého krus-stočený, zakřivený nebo, jak píše Bravermanová (2011), kučeravý, je typ šlojíře, který má na okraji lemující tvář našitých několik vrstev volánů. V Čechách byl dle Kybalové (2001) čteně nošeným, ale v Evropě se nosil hlavně v Německu a v Anglii. Dle Bravermanové (2011) píše letopisec Limburské kroniky k roku 1389 o „bohemse kogeln“, českých kuklách, které se z Čech šíří do Německa. V oděvním pořádku z Ulmu jsou, jak uvádí Kybalová (2001), původem kruseleru uvedeny Čechy. Dle Kybalové (2001) byla móda nošení kruseleru krátká, zato intenzivní. Krátká, protože rok počátku jejich nošení uvádí 1340 a konec začátkem 15. století. Těsně před rokem 1400 jejich nošení zakazovaly oděvní pořádky nebo alespoň omezovaly počet vrstev, kterých kruseler směl mít. Příkladem je Ravensburský oděvní pořádek, který omezuje počet vrstev na 20. Intenzivní je móda nošení kruselerů proto, že jsou s nimi vyobrazovány jak královny a šlechtičny, tak měšťanky i světice (Bravermanová 2011).



Obr. 11 kruseler

Bravermanová (2011) uvádí, že se badatelé nemohou shodnout na přesné technice, kterou se zvlnění okraje kruseleru dosáhlo ani na tom, jaký měl přesně tvar. Nejčastěji se uvádí půlkruhový. Dle Bravermanové (2011) tvrdí A.Dirr, že kruseleru mohly být i obdélníkového či oválného tvaru. Co se týče techniky zvlnění okraje kruseleru uvádí A Dirr techniku plisování, známou nejpozději od středověku, nebo zvlnění látky a následné prošití tkanicí, která látku držela v požadovaném tvaru, což by vysvětlovalo dírký ve zvlněných pružích látek některých nálezů. Zvlnění nemuselo být po celé délce okraje a látka mohla být zdobena vetkanými barevnými nitkami či ozdobným vyšíváním (Bravermanová 2011).

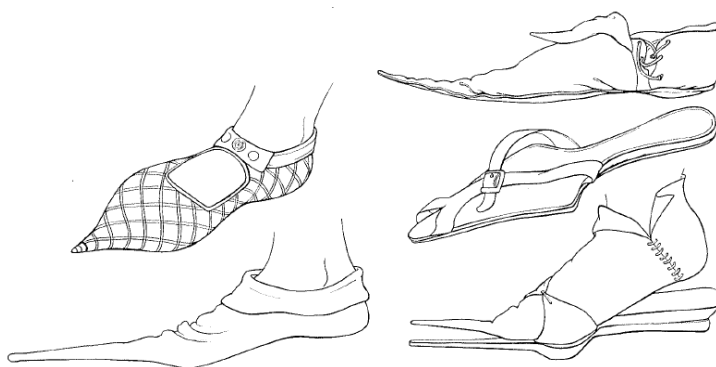
Zde je však důležitá poznámka I. Sturtewagena, který podle Bravermanové (2011) podotkl, že pokud je podoba a typografie kruseleru odvozena z ikonografických pramenů, je velmi málo obrazů, které by zobrazovaly kruseler z bočního či zadního pohledu. Je tedy velmi složité vytvořit bližší rozdělení jednotlivých druhů kruselerů.

Kruseler je sice velmi často zmiňován v literatuře a obrazových materiálech, ale dochovaných exemplářů je málo (Bravermanová 2011).

Na Pražském hradě v kryptě katedrály sv. Víta v hrobce, kde jsou uloženy ostatky čtyř manželek Karla IV., Jana Zhořeleckého, Václava IV. a Johany Bavorské se našel též kruseler, jehož řasený okraj byl pokládán původně za mušelínový límec. Látka je hedvábná, jemná, krepovitá a dodnes má známky po pružnosti. Byla tkána v 7 cm širokých pružích a ty byly seskládány do čtyřúhelníku. Tento typ nevzorovaných látek byl dle Bravermanové (2011) od raného po vrcholný středověk používán na ženské roušky, pokrývky hlavy. Byl tkán ze lnu, hedvábí a ojediněle z mořského hedvábí (je nazýván „byssus“, což bylo zoologické označení pro mořské hedvábí). Okraje látky nalezené v hrobce na Pražském hradě byly speciálně upravené tak, že vytvářely pevný okraj a látka pocházela pravděpodobně z první poloviny 14. století (Bravermanová 2011).

1.3.2 Obuv

Obuv byla podle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) pro obě pohlaví stejná, jak uzavřená, tak otevřená se špičkou (viz obr. 12). Dle Zíbrta (1891) toho o ženské obuvi není moc známo, neboť písemné prameny o ní nehovoří a z obrazných pramenů je toho možné vyčíst jen velmi málo, proto se domnívá, že byla podobná jako mužská. Dle něj nosily urozené ženy špičatou obuv a prosté ženy krpce nebo opánky. Dále též uvádí, že Beneš z Veitmile ve své Postile v glosách kritizuje barevnou a protáhlou obuv; podobně zmiňuje Zíbrt (1891) mistra Jana Husa, který tvrdil, že ženy „nosí na nohách rohy“ (str. 368).



Obr. 12 různé druhy obuvi

1.3.3 Šperky a kovové komponenty na oděvu

Zíbrt (1891) píše, že se výzdobě oděvů věnovalo mnoho péče, neboť si to žádala tehdejší móda. Křížová a Šlancarová (2009) píší, že představu o středověkých špercích lze najít v písemných i obrazových pramenech. Dle nich jsou nejobsáhlejšími zdroji „popisy výzdoby panovníků a aristokracie, výčty svatebních darů, kritická kázání církevních hodnostářů, kteří brojili proti přílišnému přepychu a pozůstalostní soupisy“ (Křížová a Šlancarová 2009, str.142). Tytéž autorky tamtéž podotýkají, že šperky z archeologických nálezů nejsou tak honosné jak ty, které je možné vidět na dobových vyobrazeních. Dle nich byli vyobrazováni sice především příslušníci vyšších vrstev, ale pozorovaná nesrovnalost mohla vzniknout, pokud vyobrazení nebylo ilustrátorem provedeno podle skutečnosti, ale projevila se jeho fantazie.



Obr. 33 záušnice 11. až 13.století

Šperkem, který se nosil nejpozději na počátku 14. století dle nálezů v hrobech v karpatské kotlině, jsou dle Křížové a Šlancarové (2009) záušnice (viz obr. 13). Byly to esovité záušnice, které se vetkávaly do vlasů, nebo se nosily přichycené na kožených čelenkách či prouzcích.

Čelenky, které jsem již zmiňovala při pojednání o pokrývce hlavy, byly dříve kožené a zdobené již zmíněnými záušnicemi, které na ně byly přišívány či navlékány. Dle Křížové a Šlancarové (2009) čelenky ve vrcholném středověku tvořily textilní pásy doplněné kovovými komponenty. Ve 14. století se dle těchto autorek objevují v archeologických nálezech, v hrobech, textilní pásy lemované korálky ze skelné pasty, zdobené přišitými plíšky. Čelenky mohly být i zdobené drahokamy, jako jsou k vidění například na vyobrazení Madony z Veverí, Zbraslavské nebo z Říma, všechny výše zmíněné vyobrazení jsou z poloviny 14. století. Čelenky neměly pouze ozdobnou úlohu, ale byly též součástí zasnubního a svatebního rituálu,

kdy si podle Křížové a Šlancarové (2009) snoubenci vyměňovali prsteny a čelenky.

Náhrdelníky se nosily v době před polovinou 13. století, a to ve vyšších vrstvách (Křížová a Šlancarová 2009). Dle týchž autorek se jejich nošení více rozšířilo až v době renesance. Tento jev odůvodňují tím, že málo hluboké výstřihy by nedaly náhrdelníkům vyniknout.

Dalším mezi šperky zařaditelným prvkem plnícím však modlitební úlohu je růženec, z latinského rosarium, růžová zahrada, symbolizující Pannu Marii česky pater, podle latinského Pater noster, Otčenáše (Vondruška 2021), který se začal dle Křížové a Šlancarové (2009) více nosit v 15. století, a to nejen na krku, ale k nelibosti mravokárců si ho ženy zavěšovaly na opasek. Růženec byl vyroben z korálků nebo jantarů, Vondruška (2021) píše, že roku 1400 je v Praze doložena sklářská huť, která vyráběla skleněné korálky používané na růžence, a podle Křížové a Šlancarové (2009) se mezi korálky též navlékaly kovové mince nebo „jiné cenné trošky“ (str. 145), které byly jak ozdobou, tak usnadňovaly počítání modliteb při modlení. Korálků bylo 5krát 10, na každém desátém místě byly již zmíněné kovové mince, či křížky, které sloužily pro modlitbu Otčenáše, ostatní byly pro Zdrávas Maria (Vondruška 2021). Z nálezů, které uvádí Křížová a Šlancarová (2009, str. 146) je zřejmé, že se na růžence zavěšovaly i lité kovové křížky s, nebo bez postavy ukřižovaného Krista. Ty byly podle nálezů nošeny ve 12., 13., i na počátku 14. století. Přívěšky však, jak zdůrazňují tytéž autorky tamtéž, neměly pouze duchovní ale i světský námět. Příkladem světského námětu je přívěsek ze stříbrného plechu v podobě kozlíka.

O náramcích, řetězech, náušnicích a záponách je podle Zíbrta (1891) psáno v zápisech Petra Žitavského v Hradeckém rukopisu. Křížová a Šlancarová (2009) však píší, že se v archeologických nálezech s náramky setkávají jen vzácně, vyobrazen je však na ruce Madony z Mostu. Náušnice dle nich ve vrcholném středověku vymizely z písemných zmínek a dle Wintera se opět navracejí až v druhé polovině 16. století. Spony byly častým a praktickým kovovým komponentem na oděvu, lidé až do poloviny 14. století nosili spony na šatu, menšími se spínal spodní šat, většími pláště. Ve druhé polovině 14. století se tvary spon různí. Křížová a Šlancarová (2009) uvádí tvar kosočtverečný, mandlovitý, čtyřlístý či pětilaločný. Spony, agrafy, zobrazované na postavách svatých či urozených jsou zdobeny drahokamy a mají dle týchž autorek pouze dekorativní funkci. Nejčastějším tvarem agrafu je kosočtverec, jsou na něm uspořádány drahé kameny do tvaru kříže, nebo jsou na vrcholy kosočtverce zdobeny třemi perličkami, což ukazuje i náboženský význam.



Obr. 14 tzv. prsten přátelství

(nalezený exemplář na hradě Rokštejn, Křížová a Šlancarová 2009), nemusely být darovány jako zasnubní, ale i jako důkaz náklonnosti či přátelství. Mimo prstů se prsteny též nosily zavěšené na růžencích či v účesech ve vlasech (Křížová a Šlancarová 2009).

Proti módě nošení nádherných šperků bylo, dle Zíbrta (1891), mnoho mravokárců. Například uvádí slova

Prsteny nebyly pouze šperkem, ale i odznakem (Vondruška 2021). Tvary prstenů byly od 12. a 13. století štítkovité, lité s kruhovými nebo oválnými štítky a rytými motivy (Křížová a Šlancarová 2009). O zasnubách jsem již psala v souvislosti s čelenkami a též jsem zmiňovala, že docházelo k výměně zasnubních prstenů. Prsteny tzv. přátelské (viz obr. 14) byly na okrouhlé obroučce s vytvarovaným motivem stisknutých rukou



Obr. 15 tzv. pás Elišky Přemyslovny, 2. polovina 15. století

Konrada Waldhausera, který říkal že „ženy chodí do kostela, jen aby ukázaly své krásné šaty a pasy složené ze zlata a stříbra a drahých kamenů, na které několik grošů vynaložily“ (Zíbrt 1891, str. 372).

Opasky byly dle Křížové a Šlancarové (2009) vyrobeny z kůže, textilie nebo byly celokovové. Textilní a kožené byly zdobeny kovovými komponenty jako byly přezky, nákončí, nášivky nebo kovové aplikace. Jak vypadaly opasky, jejichž kovové komponenty (viz obr. 16) se nalézají díky archeologickým výzkumům, můžeme vidět například na tzv. pásu královny Elišky (viz obr. 15), který je vyroben z černého hedvábí a po celém obvodu má „dvacet litých rozet z akantových listů a žaludů, z nichž v patnácti jsou osazeny české granáty. Stříbrná nákončí jsou zdobena prolamovanými kružbami, a dále osázena leštěnými a broušenými drahými kameny.“ (Šlancarová a Křížová 2009, str. 149). Takové opasky nosily jen příslušníci vyšších společenských vrstev. Přezky, které opasky spínaly, byly po dobu 13. až 14. století kruhového tvaru (Křížová a Šlancarová 2009). Ke konci 13. století se objevují kruhové lité bronzové přezky s eliptickým průřezem a železným trnem. Dvojice kruhových bronzových přezek, každá na jednom boku pásu, se dle Křížové a Šlancarové (2009) začínají objevovat v první třetině 14. století. Oválné a polokruhové přezky ve tvaru D se objevují častěji v polovině 14. století. Po polovině 14. století se objevují na přezkách tvary čtyřlístků. Lichoběžníkové a obdélníkové přezky prosté nebo doplněné o příčku uprostřed či dokonce zdobené vývalky po obvodu spadají do 14. a 15. století. Křížová a Šlancarová (2009) ještě dodávají, že oblíbeným motivem vrcholného středověku byla lilie, byly jak na nákončích opasků, tak samostatným kováním. Od 14. století se nosí tzv. dlouhé pásy, úzké opasky s délkou dosahující 150 cm u přezky



*Obr. 16 kovová aplikace
2. polovina 13. století*



Obr. 17 gombíky



Obr. 18 gombíky

vázané na uzel s dlouhým koncem visícím k zemi (Hoch 2021).

Jak již bylo zmíněno, pásy, lemy oděvů či límce byly zdobeny dekorativními kovovými plíšky, které byly vyryté či vylisované rostlinnými či zvířecími motivy. Nalezeny jsou tvary jako šesticípá hvězda, rozeta, heraldická lilie, orel nebo iniciála. Kovovými aplikacemi mohly být i zdobeny tobolky či měščky zavěšované na pásek (Křížová a Šlancarová 2009), které nosily dle Zíbrta (1891) „fintivé“ ženy u pasu a jejich nošení bylo kritizováno například autorem mravokárného díla „Desatero kazanie božie“.



Obr. 19 povoňka

Již u popisu ženského oděvu jsem zmínila kovové knoflíky, gombíky (viz obr. 17 a 18), které sloužily k jeho zapínání. Od 14. století se stávají dle Křížové a Šlancarové (2009) dominantní ozdobou, jejíž největší rozkvět popisuje Zikmund Winter v 15. století. Užití kovových knoflíků můžeme vidět jak na oděvu vysokých vrstev, tak nízkých.

Dalším ozdobným prvkem byly rolničky, kterými mohl být dle Křížové a Šlancarové (2009) pošíť i celý oděv a dle Mazáčové (2012) měly chránit nositele před přístupem zlých duchů. Rolničky zdobily i opasky a toto zdobení se dle Mazáčové (2012) nazývalo dusing. Dále se na opasky zavěšovaly i tzv. povoňky, pomanndry; jedna z povoněk je součástí karlstějnského pokladu), dovnitř povoněk, kovových kuliček se dávaly voňavé bylinky či kvítky (Nachtmannová 2017).

1.3.4 Výšivka

Lidé si nejen okrašlovali svůj zevnějšek šperky, ale jejich oděv byl zdoben též výšivkami nebo, jak píše Zíbrt (1891, str.369), „tkanicemi“, jejichž další názvy uvádí „prýmy“ nebo „pletenice“ či z německého vzniklé „šňóry“. Tento druh obruby byl různě barevný, protkávaný zlatem či stříbrem (Zíbrt 1891). Dalším druhem tkanic byly vyšíváné lemy, „fryže“ (Zíbrt 1891), jejichž název souvisí pravděpodobně s latinským „frisum“, což dle Zíbrta (1891) souvisí s Frygy z Malé Asie, jimiž byl připisován vynález uměleckého vyšívání. Konkrétní druh lemu Zíbrt (1891) popisuje „okružít“ nebo „ožidlit“, lem kraje šatu kolem krku, kterému byla „věnována hlavní péče“ (1891, str. 370). Prým na spodním okraji šatu mohl být tvořen též kožešinou (Zíbrt 1891).

„Marniví muži“ a ženy, píše Zíbrt (1891, str.370), měli šat bohatě zdobený tkanicemi a vyšívány; tomu dle něj nasvědčují počty šňorařů, šňorečníků, tkaničníků, krumplérů a hedvábníků, kteří prýmky zhotovovali.

O krupmlýřích, vyšívačích hedvábí, píše Winter (1906), že byli v době Karla IV. často zmiňovaným řemeslem. Hedvábí vyšívali zlatem a stříbrem. Dodává, že i v tomto oboru byli specialisté a to ornátníci, kteří se živili vyšíváním liturgických rouch zlatem a perlami, mohli to však být i lidé, kteří se zabývali jejich šitím.

Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) definují výšivku takto: „výšivka je textilie, jejíž vzor je tvořen pomocí uspořádání různých stehů vyšívacími nitěmi“. Podkladem pro výšivky vysokých společenských vrstev bylo hedvábí a od 13.století samet, jinak byly používány lněné či vlněné tkaniny.

Vyšívalo se kovovými, lněnými, hedvábnými nitěmi či nitěmi zhotovenými z koňských žíní. Kovové nitě měli, podobně jako je popsáno u tkaní vzorovaných hedvábných látek, duše zhotovené z různých materiálů. Duše byla ovinuta kovovou lamelou. Barevné sklo a perly byly též součástí výšivky, byly do ní vsazovány. (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023)

Vyšívalo se kostěnými či kovovými jehlami na podkladovou látku vypnutou do rámu. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) též dodávají, že luxusní výšivky měly na podkladu barevnou kresbu od 12. století kreslenou inkoustem. Výšivka mohla být provedena mnoha různými stehy. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) uvádějí jako ty, co pracují s jednou nití tyto „přední, dvojité přední (tzv. Holbeinův), zadní, stonkový, rozštěpený, řetízkový, smýčkový, křížkový, krokvičkový a gobelínový“ (2023, str.161), dále uvádějí vyšívací techniku kladené nitě a kladené zatahované nitě, které pracují se dvěma případně třemi nitěmi.

Jako specifickou techniku vyšívání uvádějí tzv. „malbu jehlou“ (str. 161). Tato technika měla co nejvěrněji napodobovat realitu a k jejímu zhotovení se využívali jednoduché stehy kladené těsně

vedle sebe. Byly to stehy přední, zadní a rozštěpený. (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023)

V Čechách je na Pražském hradě v klášteře sv. Jiří vyšivačské umění doloženo od konce první poloviny 12. století. Výšivky vznikající v Čechách v době vlády Lucemburků byly dle Bravermanové, Březinové a Bureš Víchové (2023) na vysoké umělecké i řemeslné úrovni. Kromě hlavních motivů, výjevů z církevní historie, byly vyšívány architektonické detaily a přírodní motivy s užitím techniky malby jehlou. Tato vysoká vyšivačská kvalita upadla po husitských válkách. (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023)



Obr. 20 společenská sešlost, možná taneční zábava

1.4 Tanec

Český název tanec pochází ze středověkého dance, danse a to asi z franského dinjan, pohybovat se sem a tam (Rejzek 2001). Jan Rey (1947) zařazuje tanec mezi múzická umění a kulturní a zábavnou lidskou činnost.

Ve středověku se šlechta bavila různými způsoby a jedním z nich byla zábava taneční. Mohla ji buď sledovat od minstrelů, jak nazývá Kassing (2007) potulné baviče, kteří mimo zábavy přinášeli od dvoru ke dvoru nejnovější módní prvky v odívání, tanci a zábavě, nebo mohla tančit sama. Dalšími baviči byli žongléři, kteří svými akrobatickými kousky poutali zraky jak urozených, tak prostých. (Kassing 2007)

„Ze zpráv z doby rytířského romantismu vyplývá, že tanec byl oblíbenou zábavou jak lidu, tak panstva.“ (Zíbrt 1960, str. 28). Tanec podobně jako móda byl velmi ovlivněn Francií.

Ve městech se od počátku 14. století stavěly speciální budovy, ve kterých se jen tančilo (Zíbrt 1960).

Doklady o tanci se dochovaly v různých pramenech obrazovém materiálu, jako jsou fresky a ikonografické miniatury, kde jsou vyobrazeny skupinky tančících postav (McGee 2014). Dalším pramenem jsou deníkové zápisy a dopisy, jejichž příklad McGee (2014) uvádí: „Každý večer je signore svolává s trubkami, harfami a loutnami a tančí až do dvou hodin.“¹ (McGee 2014, str.1). nebo se o tanci píše v dobové literatuře jako „Le Roman de la Violette“. Boccaccio píše o tom, jak Fiametta a Dioneo hráli sladce na nástroje a královna s ostatními dívkami a mladíky vytvořila kruh a pomalými kroky začala tančit. Dále McGee (2014) píše o tom, že ikonografické prameny nám mohou poskytnout obraz toho, jak vypadaly taneční formace či pozice těla tanečníků a písemné doklady zase kusé informace o tom, kdo tančil a při jakých situacích.

U některých vyobrazení je možné určit jaký tanec vyobrazené postavy tančí, je zde vidět držení rukou, pozice nohou a podobně, ale u některých je to nejasné. McGee (2014) reflektuje, že bylo na toto téma provedeno málo rešerší, aby bylo vše objasněno, ale v literárních dílech a dopisech je možné vyčíst jak kusé informace o krocích, tak o názvech tanců či místech, kde se tančilo. Bohužel však není jasné, jaké bylo tempo tanců či jak přesně vypadaly kroky. Přesto však, když se dají všechny tyto zmínky dohromady, vznikne sice neúplný, ale obraz, který se dá interpretovat (McGee 2014).



Obr. 21 kruhový tanec, 1365

¹ „Each evening the Signore calls them together with the trumpets and harps and lutes, and he dances until two o'clock.“ (McGee 2014, str.1)

Dochované záznamy píší o šlechtě a jejím tanci, neboť ta objednávala knihy a obrazy a vedla záznamy. Z krátkých zmínek o jiných vrstvách je jasné, že tanec byl ve vrcholném a pozdním středověku pro všechny častou a oblíbenou činností. (McGee 2014)

Historikové jako Dalimil či Štítný si dle Zíbrta (1960) ztěžují, na nové prvky přicházející dle nich ze západu, jak do tance, tak do hudby. Ve své kronice František Pražský zmiňuje, že tance vážné a slušné se „netěší oblibě, zato prý se šíří popěvky ledabylé a krátké“ (Zíbrt 1960, str. 7). Štítný také sleduje u svých vrstevníků zálibu v nových tancích, což popisuje takto: „vymýšlenie skokův nových v tancích“ (Zíbrt 1960, str. 30). Autor Desatera kázanie v Hradeckém rukopise vyčítá vrstevníkům, že hřeší, když tančí a k tancům svolují. Jinde v tomto rukopise se mravokárce s oporou církevních spisů rozhovořil, jak se tanečnice při tanci oddávají ďáblu a obětují mu své tělo (Zíbrt 1960).

Chelčický napomíná rodiče, že „při výchově dětí se starají, aby se pěkně lidem k oku v drahá roucha připravovaly, aby chodily již od mládí k tancům a k jiným marným veselím“ (Zíbrt 1960, str.63). I přes tak četné mravokářské spisy tance spíše přibývá, než naopak a jeho kouzlu nepodléhají pouze svěští lidé, ale i duchovní, kterým byl tanec zakazován. Kněz z Milčína, Velík, roku 1373 slibuje, že se bude zdržovat tanců pod pokutou tříměsíčního vězení (Zíbrt 1960, str. 56) . Roku 1379 znovu přikazuje arcibiskup Volfram, aby duchovní nehráli v kostky a vrhcáby, aby nechodili do krčem, nenosili zbraně, aby netancovali hlavně veřejně. A kdo se nepolepší, bude ztrestán podle přestupku žalářem (Zíbrt 1960, str. 58).

„Duchovní vrchnost kárala tedy milovníky tance často a vyhrožovala důrazně církevními pokutami. S úředními záповěďmi tance, vydávanými ve století 14. a 15. synodami, arcibiskupy, shodují se výroky soudobých mravokárců a kazatelů.“ (Zíbrt 1960, str.58). Ale i přes četné zákazy se tančilo častěji a častěji (Zíbrt 1960).

Dle autora Timothy McGee (2014) a dokumentů v pozdní středověku byl tanec v rámci duchovních bohoslužebných oslav svátků povolen a prováděli ho i duchovní. Curt Sachs, muzikolog



Obr. 22 kruhové tance doprovázené hrou na buben

dle McGee (2014) píše, že tanec už v raném středověku spojoval pohanské a křesťanské rituály na svatbách, pohřbech, o masopustu a na první májový den. Z kronikářských záznamů je zřejmé, že byly všechny oslavy doprovázeny tancem. Příkladem některé uvedu: „Petr Žitavský píše o tom, jak král Václav II. navštívil roku 1290 svého tchána Rudolfa v Erfurtě. Tam hodovali, bavili se, tancovali.“ (Zíbrt 1960, str. 27). Dále uvádí Zíbrt „tyto radovánky však se nevyrovnaly hlučným zábavám roku 1297, kdy v Praze strojil Václav II. korunovační slavnost. Po Praze se rozproudilo nevídané veselí. Zábavy a hry, běhy a závody, divadla (chození po rukou apod.) poutaly pozornost lidu; hlaholil zpěv a hudba přivábila četné tanečníky.“ (1960, str. 27).

Od 12. století se tance dělily již nejen podle příležitosti, při které se tančily, ale také podle toho, kdo je tančil (Tillmanová, heslo: dvorské tance) Dělily se na tanec lidový a dvorský. Zíbrt (1960) uvádí podobné dělení, a to na tanec tzv. panský a tanec lidový. Rozdíl panského tance od lidového popisuje takto:

„Lid se bavil tancem skočnějším, bujnějším než páni, kterým až hříčkovitá malicherná úcta k zbožňované paní předepisovala při tančení něhu, vážné pohyby, provázené líbeznými úsměvy tanečníka oblažovaného přízní opěťované paní, která se zvolna šoupavými kroky prochází s půvabnými posuny podle zvuků hudby obyčejně po pravé straně tanečnickově. Tanečník drží tanečnici buď za ruku nebo kolem krku, nebo za rukáv, podle tehdejší módy dlouhý, převislý. Tanečníci takto postupovali v řadách, řídíce se posuny páru předtančícího, přičemž pážata způsobně nazdvihovala vlečku tanečnic nebo tyto samy i vlečky přidržovaly. Tančíváno se také tak, že tanečník postupoval podle hudby, drže takto tanečnice dvě.“ (Zíbrt 1960, str. 28)

Dvorské nebo panské tance se dále také dělí mezi reprezentativní, zábavné anebo příjemné na pohled. Nejstaršími dvorskými tanci byly procesionální tance (Tillmanová, heslo: procesionální tance). Procesionální tance provozovaly zástupy dvojic, popřípadě trojic, tančících s velkými rozestupy, důstojně a slavnostně se pohybující prostorem. Poprvé se objevují začátkem doby minnesangu, trvajícího od 12. do 14. století. Podle Tillmanové byl vznik procesionálních tanců podmíněn změnou v architektonické organizaci obytných prostor, kdy se ve vrcholném středověku ohniště přesunulo z centra místnosti k jejímu okraji či rohu do krbu, a tak vznikl velký prostor, který bylo možné využít pro jinou formu tanců, než byly centrálně orientované kruhové tance raného středověku. Procesionální tance se pak dále rozvíjejí v 15. století do podoby basse danze, nízkého tance, tance bez poskoků, který byl nejvznešenějším tancem 15. století.

Kassing (2007) dvorské tance rozděluje do tří skupin. První skupinu tvoří tance, během nichž vstupovali dvořané podle svých hodností do tanečního sálu a během příchodu předváděli své skvělé oblečení, druhou skupinou tanců byly basse danse, tance, při nichž dvořané předváděli svou vznešenost a dvorské chování. A třetí skupinou byly tance určené pro podívanou, tzv. balleto, určený pro pobavení šlechty. Do jiných tří skupin rozdělil tanec Grocheio, který je dle muzikologa McGee (2014) jediným zdrojem teoretických záznamů pro formu instrumentálního tance, ve svých spisech vycházel z toho, co se tančilo v Paříži kolem roku 1300, jeho dělení bylo následovné: „estampie (stantipes), ductia a nota“ (McGee 2014, str.7)

Ve zprávě Žitavského o oddání Elišky Přemyslovny 1310 ve Štýru s Janem Lucemburským se píše: „zase radovánky, zpěvy a tančení“ (Zíbrt 1960, str. 27). Zíbrt si povšiml, že v latinské verzi letopisec užil odlišného slova pro tanec, nežli v jiné zprávě a vyjádřil domněnku, že to udělal se záměrem rozlišit tanec skočný (tripudium) od tance snad kolového, vážnějšího (chorea). Chorea je řetězový tanec, který prováděli lidé držící se za ruce a tančící podle „předtanečníka“, jímž mohl být šlechtic nebo šlechtična. Podle ní mohl být tento tanec, jež se začal rozlišovat v literatuře od 12. století, tančen v rychlém i pomalém tempu a mohl být doprovázen zpěvem i pantomimou (Tillmanová, heslo: chorea).

Dalším druhem tanců byly tance cechovní, jejichž rozvoj souvisel již s tématem módy zmíněném rozvoji měst a řemesel. Cechy začaly v českých městech vznikat ve 14. století a prvním cechem byli pražští krejčí, poté roku 1324 zlatníci. Měli různá privilegia, jako např. právo mílové, ale také mohli pořádat slavnosti, kde tančili své cechovní tance (Vondruška 2021). „Každý z cechů měl svou vlastní variantu tance. Bednáři tančili s obručemi, soukeníci s praporci, kováři s píkami apod.“ (Tillmanová, heslo: cechovní tanec). V dějinách německého tance bývá zaznamenáno jak Karel IV. již „roku 1350 dal nožírskému cechu v Norimberku privilegium, že smějí o masopustu provozovat cechovní tanec mečový“ (Zíbrt 1960, str. 27). V Čechách tomu bylo obdobně, jednotlivé cechy mohly předvádět při různých příležitostech své cechovní tance. Podle rozdělení tance od Kassing (2007) na společenský a církevní, související s liturgií, by patřil cechovní tanec do kategorie společenského, do kterého patří již zmiňované dvorské tance.

Církevní tanec byl formou oslav církevních svátků. Například pro oslavu svatojánské noci se tančilo kolem ohně nebo se přes něj skákalo. Na květnový den, na svátek sv. Jiří se neprovdané dívky oblékaly jako královny. V raně křesťanských kostelích se tančilo jak uvnitř mimo oltářní prostor, ženy a muži odděleně, tak i před kostelem. Tance byly kruhové a speciální pro každý jednotlivý svátek. (Kassing 2007)

Dále by se dalo psát o tanci smrti, který byl v době morových epidemií rozšířen, ale to už není tématem mé ročníkové práce. Píše o tom jak Zíbrt (1960, str. 70), tak Kassing (2007, str. 74) i Tillmanová (heslo: tanec smrti).

1.4.1 Taneční mistři, učitelé tance

Zápisy o tancích vznikají až od 15. století. Prvním manuskriptem z 15. století pojednávajícím o způsobu tance byly dvě strany nalezené v Katalánsku (dnešním Španělsku) ve městě Cervera, které vysvětlují zkratky pro taneční kroky. Bylo to písmeno R pro *révérence*, s pro *simple*, d pro *double*, b pro *branle* a r pro *reprise*². Z těchto kroků se skládaly tance. (Britannica)

Tvůrci tanců byli ve vrcholném středověku neznámí. První pravděpodobně byli trubadúři, truvéři či minnesängři. Doloženým středověkým učitelem tance byl Raddi Hadsen Ben Salomo, který vyučoval tanec ve sdružení u kostela sv. Bartoloměje ve španělské provincii Tauste (Tillmanová, heslo: taneční mistři). Více známá jsou nám jména z 15. století v Itálii, kdy se taneční mistři se stali velmi uznávanými a s nimi vznikala taneční teorie. Významní taneční mistři jsou dle Kassing (2007) Domenico da Piacenza (cca 1400 – cca 1476), Antonio Cornazano (cca 1431–1515) a Domenicův žák Guglielmo Ebreo (cca 1440–1484). Domenico ve svém traktátu *De Arte saltanci et choreas ducendi* uvedl dle Kassing (2007) šest základních dovedností, které by měl tanečník ovládat:

- „Držet krok s hudbou (*misuro*)
- Mít smysl pro prostor, vzor podlahy a rozměr pohybů v něm (*partier del terreno*)
- Kolébat se, toto však někteří překládají jako zvedat se (*aiere*)
- Prokázat koordinaci těla, směr a stínování pohybu (*maniera*)
- Pohybovat se ladně (*movemento corporeo*)³“

² R for *révérence*; s for *simple*; d for *double*; b for *branle*; and r for *reprise*

„³ keep timethe music (*misuro*)

Remember the steos in sequence (*memoria*)

Have a sense of space – the floor pattern and the dimension of movements within it (*partier del terreno*)

Sway (some translate it as uplifting aft he body) (*aiere*)

Demonstrate body coordination, direction and shading in movements (*maniero*); and

Move gracefully (*movemento corporeo*)“

Taneční mistři dále sepisovali celé taneční knihy. Dokonce pak vznikaly i první tištěné taneční knihy

V 15. století byla výuka tance součástí výchovy jak žen, tak mužů.

Velmi obsáhlým zdrojem informací o tancích je Bruselský rukopis *Les basses danses de Marguerite d'Autriche* sepsaný roku 1490, který pojednává o stylu tance a obsahuje zápisy burgundských dvorských tanců i bass danzů včetně notace (Tillmanová, heslo: basse danze). Kroky jsou zapsány písmennými zkratkami na nejnižším řádku, ale nesouvisejí přímo se skladbou, proto je potřeba při interpretaci dle Tillmanové přiřadit krok k hudbě. Tento rukopis obsahuje zápisy 59 tanců, a každý je jiný, má jiné pořadí kroků, které museli tanečníci umět nazpaměť.

1.4.2 Druhy tanců

1.4.2.1 Estampie

Estampie je tanec vycházející z basse danse a je dvorským tancem. Dle McGee (2014) je jediným druhem tance, u kterého je dochován jak popis, tak i hudební repertoár. Je dochováno 16 instrumentálních skladeb. 8 z francouzského zdroje ze 13. století, kde je tanec pojmenován jako „estampie“ a 8 z italského rukopisu z konce 14. století, kde je tanec nazván „Istampitta“. Grocheio v hudbě popsal tzv. punctum, spojení souzvuků, které tvoří vzestupnou a sestupnou harmonii, mající dvě části, které jsou stejné na začátku, ale na konci se liší. Punctum má jak estampie, tak i ductia, rozdíl mezi nimi je v úderném taktu, který estampie nemá. Dále má estampie nesourodé délky



Obr. 23 společenská vycházka nebo párový procesionální tanec

jednotlivých částí, a proto ji Grocheio, dle McGee (2014), nazývá složitější než ductia. Pro všech 16 již zmíněných skladeb toto platí, ale liší se délkou, vnitřní formální konstrukcí a melodickým stylem. Zatímco francouzské mají krátké puncty a jsou ve třídobém metru, italské mají dlouhé puncty a jsou ve dvoudobém metru. To není jediný rozdíl. McGee (2014) popisuje mnoho dalších rozdílů v motivech, náladě, rozdílných refrénech a podobně.

Nejstaršími dochovanými estampii jsou „Kalenda Maya“ a „Souvent souspire“. Obě díla odpovídají Grocheiovým popisům. Text Kalendy Mayi pravděpodobně vznikl dříve než hudba, neboť její forma odpovídá rytmu a formě veršů básně, který je odlišný od instrumentální formy estampie. Kalenda Maya byla původně básní, na kterou trubadúr Raimbautz de Vaqueiras vytvořil hudbu odpovídající struktuře estampidy.

McGee (2014) dokonce píše, že se estampie přestala tančit, když se propracoval basse danse, což bylo kolem roku 1400. Basse danse převzal většinu charakteristik estampie, jako je důstojnost a vznešenost.

Estampie je dle Kassing (2007) známa jako tanec od 12. či 13. století a v Anglii přetrvává jeho obliba do 16. století. Tanec byl doprovázen hrou na housle a tančící páry se pohybovaly dopředu a dozadu ve formě pochodu doplněného skoky. Název estampie pochází z Francie, estampida z Provence a istampitta či istampita z Itálie.

1.4.2.2 Basse danse

Basse danse se tančily od doby kolem roku 1300 přibližně do roku 1550. Dřívější podoba estampidy byla stejná jako carole. Basse danse Kassing (2007) dělí na části. První byla pomalá a procesionální a nazývala se basse danse majeur. Druhou částí byla basse danse mineur, která byla kratší než první. Později se basse danse dělí jasně na tři části: „basse danse, retour a tordion“⁴(Kassing 2007, str. 80). První část byla základem, druhá byla kratší, obsahovala stejné kroky v jiném pořadí a třetí část byla opakem první.

1.4.2.3 Ductia

Ductia je dle Grocheia, jak píše McGee (2014), liniový tanec, který obsahuje, stejně jako estampie, dvojité puncta a refrén. V ductii je rytmus, na rozdíl od estampie, udáván údery (decenti percusione), které pomáhají v pohybech tanečníka. McGee (2014) uvádí, že je dle Siegmunda Levarie, Grocheiova poznámka o komplikovanosti estampie oproti ductii způsobena nestejnou délkou frází, kterou by tedy pravděpodobně měla mít ductia stejně dlouhé. Studenti Grocheiovy teorie si dle McGee (2014) všimli, že se nedochovalo žádné hudební záznamy o tomto tanci. McGee vyjadřuje myšlenku, že si tento název Grocheio vymyslel, aby tento liniový tanec odlišil od carole, která se dle McGee (2014) tančila v kruhu.

1.4.2.4 Nota

Nota je dle Grocheiova popisu něco mezi ductií a neúplnou estampii. McGee (2014) interpretuje jeho popis jako ductia s pravidelnými částmi a estampie bez refrénu. Též spekuluje, zdali je nota dost

⁴ „basse danse, retour, and tordion“

odlišná, aby ji bylo možné uvádět jako speciální kategorii, s přihlédnutím na skutečnost, že nota nebo notae je zmíněna pouze v pár textových spisech. (McGee 2014)

1.4.2.5 Carole

Z lidových tanců zmíním pouze carole, neboť tanec zvaný carole je procesionální tanec, prováděný v kostele o svátcích jako jsou květnové svátky či letnice nebo jako je Nový rok. Carole je jak náboženským, církevním tancem, tak i tancem světským. Tance tohoto typu, s počátky v 10. století, existovaly ještě před zformováním světských tanců. Při tanci carole se zpívalo a to tak, že vedoucí tanečník zazpíval verš a ostatní mu jiným veršem jednohlasně odpověděli. Vedoucí tanečník držel hlavní předmět slavnosti, což mohla být květina, větvíčka nebo pochodeň. Všichni tanečníci se pohybovali podle rytmu hudby a pohyb doplňovali tleskáním.

1.4.2.6 Branle

Branle je tanec odvozený z carole. Je kruhovým párovým tancem pocházejícím ze 12. či 13. století z Francie z oblasti Poitou, který byl v různých zemích označován různě. Ve Francii to byl brandle, což znamená houpání či kývání, v Anglii brawl, v Itálii brando a ve Španělsku bran. Základním pohybem byl pohyb po směru hodinových ručiček a poté pohyb kratšími kroky doprava. Muž stál po pravé straně své dámy a držel ji za malíček. Branly obsahovaly i pantomimické prvky, například praní prádla či klus koní a tančily se v tzv. suitách, které obsahovaly více rozdílných branlů navazujících na sebe. (Kassing 2007)

1.4.3 Taneční kroky

Základními tanečními kroky dvorských tanců byly podle Kassing (2007) prosté do rytmu hudby prováděné kroky ve směru dopředu a dozadu. S ohledem na dlouhé vlečky urozených dam byl postup dozadu kratší. Již v předešlé kapitole jsem na začátku zmiňovala manuskript ze Španělska, který obsahoval zkratky pro čtyři taneční figury: révérence, simple, double, branle a reprise.

Révérence pravděpodobně odpovídá Riverense, kterou Fabritio Caroso popsal ve svém díle Nobiltà di Dame z roku 1600 v Regole, tedy pravidlech, kterými tento spis doplnil (Tillmanová). Caroso popisuje přesný postup, jak riverensu grave, tedy dlouhou poklonu, provádět. Ve zkratce tanečník stojí s levou nohou lehce předkročenou, kdy levá pata je na úrovni pravé špičky. Obě chodidla směřují směrem k tanečnici, které se uklání. Poté levou nohu posune ve stejném směru dozadu s mírným pokrčením v obou kolenou. Levá noha se nedostane více dozadu než tak, aby byla levá špička lehce za pravou patou. Poté se s narovnáním kolen posouvá levá noha zpět na své původní místo před započítáním poklony. Překlad italského originálu je dostupný na webové stránce od Hany Tillmanové Historický tance v heslech (heslo: Il Ballarino – Regole).

Dalším zmíněným krokem je simple, italsky je tento jednoduchý krok nazýván sempio a francouzsky semple. Jeho podoba není ve všech tancích stejná, ale podle potřeby se přizpůsobuje. Sempio je jedním ze dvou základních kroků tanců typu basse danse spolu s dvojitým krokem italsky dopiem, anglicky a francouzsky doublem. (Tillmanová, heslo Simple)

Krok branle, jehož název je pravděpodobně odvozen z francouzského slova branler – houpat se, kývat se, je v burgundských tancích úkrokem do strany na špičku vedeným horem. Není zcela jasné,

jestli se poté noha přinožovala zpět, nebo jestli šlo jen o přenesení váhy. V italských tancích se branle nevyskytuje. Rychlým úkrokem stranou je continensa a pomalý krok stranou s natočením ramen prováděný s pokrčením v kolenou a zakončeným přinožením s mírným zdvihem je ripresa. Velmi často se tančily dvě ripresy za sebou doprava a doleva. (Tillmanová, hesla Branle, Ripresa)

Základní kroky lidových tanců byly mnohem veselejší a obsahovaly různé poskoky, dupání či energické otočky (Kassing 2007).

1.4.4 Tanec v Čechách

Tanec v Čechách byl stejně jako oděv inspirován Francií. Tančilo se ve vyzdobených komnatách. Na slavnostech se vyskytovali baviči, tzv. žertěři, latinsky „ioculator“. Dokonce Vladislav II., podle listiny vydané roku 1167, daroval žertěři Dobřetovi vesnici Zalažany u Vysokého Mýta. Tito baviči se potulovali po korunovačních slavnostech, po královských svatbách a různých slavnostech lidu. Své diváky bavily akrobatickými kousky, hudbou, vtipem, směšnou pantomimou nebo zpěvem a tancem. Zíbrt (1960) uvádí různé názvy tohoto povolání: kajkléři, smiechovalové (v latinských pramenech: histriones, ioculatores, goliardi, mimi). V letopiseckých záznamech od Petra Žitavského (Zíbrt 1960) jsou zaznamenáni tzv. mimi, žertěři, například při příjezdu královice Václava z Branibor, nebo roku 1290 v Erfurtě jejich tanec na počest Václava II.

Rozmach tance dosvědčují i záznamy ze staropražských knihách, kde je mezi jinými měšťany zapsán roku 1375 taneční mistr Henslinus („tanczmeister“) (Zíbrt 1960, str. 53), a jinde, o něco později (v letech 1377-88), uveden jako „tanczmagister“. Tyto záznamy ukazují, že v druhé polovině 14. století vyučovali v Praze tanci zvláštní učitelé, taneční mistři.

Zíbrt (1960) píše, že při zábavách a hostinách, které strojí Karel IV. hostům z blízka i daleka, zaznívala hudba a k turnaji býval připojován i tanec. Guillaume de Machaut (Zíbrt 1960) píše, že při pobytu cyperského krále Petra v Praze na dvoře Karla IV. se pořádaly skvělé slavnosti, při nichž se vedle turnajů bavilo panstvo tancem.

Ze spisů Štítného, jak píše Zíbrt (1960), se dozvídáme, že „masopustní veselí se slavilo bujnými a hojnými tanci“ (str. 59). Podle staročeského kazatele vábí o masopustu satan lidi: „Na mé sluhy hleďte, na pištce, na hudce... Neraďte tyto dny chodit ke mšem do kostelou a na kazanie, ale jděte k tancuom, k frejuom.“ (Zíbrt 1960, str. 60). Tanečníci se prý o masopustu lichotí k satanovi: „I kto nás od tebe, pane d'áble, tyto dni rozdělí, zdali hlad, jenž nám jest lehek pro tebe trpěti, zdali zima neb nahota, zdali pot v tancích vylitý čili bolest noh v úzkých a utáhlých střevících?“ (Zíbrt 1960, str. 60).

Štítný též píše, že lidé místo aby chodily na mši a světili svátek stále tančí, takže svátky „hřeší svými tanci“ (Zíbrt 1960, str. 59). Také se mu nelíbilo, že hospodyně jako „mladice se vyšňořovaly k taneční zábavě“ a „vším snaženstvím strojí se k skokóm, k tancóm svým rúchem“ (Zíbrt 1960, str. 59).

Jan z Příbrami podle Zíbrta (1960) ve sborníku česko-bratrském, „v knihách o zarmoucení velikých církve“ píše: „Tanec jest okršlek, kteréhož prostředek jest d'ábel a ti, kteříž stojí okolo tance dívající se, jak pekelná osidla, jakož dí svatý Jeroným: A jest tanec proti Desateru Božímu přikázání.“ (str. 62)

Některé tance budily pohoršení i v 15. století, to dokazuje i církevní usnesení z roku 1435, aby „kejkléři, pištci, trubači, hudci (k tancům) ad coreas a tanečníci (corisantes) nebyli jakožto lidé hříšní připuštěni ke stolu Páně“ (Zíbrt 1960, str. 63). Ke světským mravokárcům se přidala i „vrchnost církevní trestající přísně ty, kteří hudbou v druhých podněcovali zálibu k tanci.“ (Zíbrt 1960, str. 63).

2 PRAKTICKÁ ČÁST

V rámci své praktické části ročníkové práce jsem šila, vyšívala a vyráběla součásti odění urozené dámy ve vrcholném středověku. Všechny kusy oblečení jsem šila v ruce. Některé kousky zdobí vyšívání, které je též mým dílem. Kromě tkaniček, které jsou dílem mého bratra Ondřeje Počty, kovových komponentů a látek, které jsem nakoupila, je vše mou prací.

2.1 Kruseler



Obr. 24 hotový řasený pruh s páskem na hlavu

V teoretické části jsem již zmiňovala druh pokrývky hlavy, kruseler. Jeden exemplář jsem vyrobila.

Látka, ze které je kruseler zhotoven je bílý len s jemným monochromním vzorem. Vybrala jsem polokruhový tvar, aby se mi snáze dělал zvlněný okraj. Ten jsem dělala následujícím způsobem:

Nastříhala jsem si ze stejné látky cca 8 cm široké pruhy a všechny okraje zaobroubila ručně bílou lněnou nití. Byla to velmi titěrná práce, neboť se látka i přesto, že byla stříhána po niti, párala a já jsem potřebovala udělat co nejjemnější záhyb. Až jsem měla všechny pruhy takto obšité, přeložila jsem pruhy podélně ne zcela v polovině, ale přibližně ve dvou pětinach a začala s řasením (viz obr. 26). Látku jsem skládala a stehovkou přichycovala. V polovině jsem obrátila směr (viz obr. 27), aby řasení hezky lemovalo obličej (viz obr. 25). Po nařazení jsem k tomuto pásku přišila další pásek, který řasení drží. Po vyparání veškeré stehovky jsem pásek prošila světlemodrou hedvábnou nití (viz obr. 24).



Obr. 25 kruseler



Obr. 26 řasený pruh



Obr. 27 řasený pásek s rouškou

2.2 Šlojiř, závoj

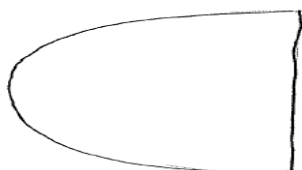
Zhotovila jsem ještě jeden šlojiř ze lněné jemně monochromně vzorované látky, který nemá nabíraný okraj. Není tedy kruselerem, ale klasickým šlojiřem.

Další pokrývkou hlavy, kterou jsem zhotovila byl hedvábný šlojiř. Hedvábí je bílé a jemné. Inspirací mi byl nález (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, katalogové číslo 32, str. 344) z Pražského hradu z krypty královských hrodek, kde byl nalezen i kruseler. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) uvádí jeho dataci do 13. století, dle nich se pro jemnost tkanin jednalo o roušku, závoj a podobnost nacházejí ve vyobrazení Madony ze Zbraslavi, která má pokrývku hlavy po obvodu lemovanou zlatým pruhem a je datována do poloviny 14. století.

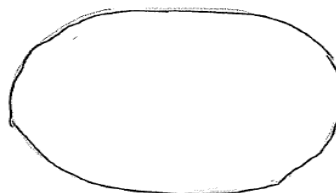
Zhotovila jsem dva závoje s odlišnými nejen tvary. Jeden oválný (viz obr. 30) a druhý půlkruhový (viz obr. 29). Oválný závoj je nejdříve obšit a zaobrouben světlemodrou hedvábnou nití a poté okraj ozdoben malými úlomky fluoridu (viz obr. 28) s dírkami přišitými tou samou nití. Půlkruhový závoj má okraj obšit nejprve světlemodrou hedvábnou nití a poté zlatou, fluoridy jsou našívány zlatou nití.



Obr. 28 obšívání závoje fluoridy



Obr. 29 půlkruhový šlojiř



Obr. 30 oválný šlojiř



Obr. 31 oválný šlojiř



Obr. 32 úlomky fluoridů našité na okraji šlojiře

2.3 Čelenky

Čelenky jsem vyrobila tři. Dvě jsou z rezného pevného lnu potaženého jemným červeným lnem. Každá je zdobena třemi stejnými kovovými aplikacemi. Jedna kovovými korunami (viz obr. 34) a druhá stylizovanými čtyřlístky (křížky) (viz obr. 33), dále je zdobí říční perličky. První má spodní okraj lemovaný skleněnými bílými korálky přišívanými technikou kladené nitě a zdobena je olivíny (viz obr. 34). Druhá čelenka je pošíta zlatou nití a zdobí ji úlomky přírodního tyrkysu podložené kovovými kapíky (viz obr. 33). Všechny čelenky se na hlavu přivazují vzadu na lucetkou. Třetí je rovněž z rezného lnu, potažená zeleným lnem a jednoduše vyšitá.



Obr. 33 proces výroby čelenky s „křížky“



Obr. 34 proces výroby čelenky s „korunkami“



Obr. 35 čelenka s kovovými komponenty s „křížky“



Obr. 36 čelenka s kovovými komponenty do tvaru korunky

2.4 Špendlíky

Špendlíky jsem vyrobila z různých dlouhých jehel a na místo očka jsem pryskyřicí přilepila kulaté polodrahokamy různých velikostí s dírkou (viz obr. 37). Použila jsem: říční perly světlé i tmavé, fluoridy, lapis lazuli, ametyst, karneol a jantar.

Na špendlíky jsem ušila špendlíkvník, který je z vnitřní strany tvořen bílým lnem a vnější stranu tvoří zdobná hedvábná látka, replika italského hedvábí ze 14. století ze Sicílie (viz obr. 38). Braveramanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) uvádějí nález tkainy s podobným vzorem (viz obr. 39). Uvnitř těchto dvou látek je vlna. Vzor hedvábné látky je pes a bodlák. Pes zelený a bodlák zčásti vytkávaný zlatou nití. Podklad je tmavě modrý. Pouzdro na špendlíky jsem celé šila ručně a hedvábnou nití. Pro lepší manipulaci se zapichováním špendlíků jsem ve střední části prošila jednoduchým stehem, stejně jako na okrajích (viz obr. 37).



Obr. 37 špendlíky



Obr. 38 špendlíkovník



Obr. 39 vzor nalezené tkaniny

2.5 Růžence

Vyrobila jsem dva růžence. Jeden z červených dřevěných kulatých korálek a každý desátý jsem navlékla průhledný zakončený červeným šňápcem (viz. obr. 40). Druhý růženec je ze zelených dřevěných korálek a každý desátý je průhledný světle zelený, tento je zakončený modrým šňápcem (viz obr. 41).



Obr. 40 červený růženec



Obr. 41 zelený růženec

2.6 Kápě

V teoretické části jsem již zmiňovala, že muži i ženy nosily kápě. Já jsem ušila kápi z hedvábné látky se zlatými nitěmi, kterými je vytkáván velký vzor tvořený velkými stylizovanými kříži, které mohou připomínat gotické vzory 12. století ze Španělska. Kápě je podšita béžovo-oranžovou lněnou podšívkou. Vše je opět šito v ruce (viz obr. 43).

Okraje kápě jsou ozdobeny pruhem kožešiny z divoké lišky. Kožešina je našita na začištěný spodní okraj a je podél celého dvoumetrového obvodu kápě (viz obr. 46).



Obr. 42 hotová kápě



Obr. 43 začištění okrajů



Obr. 44 rozpracovaná kápě



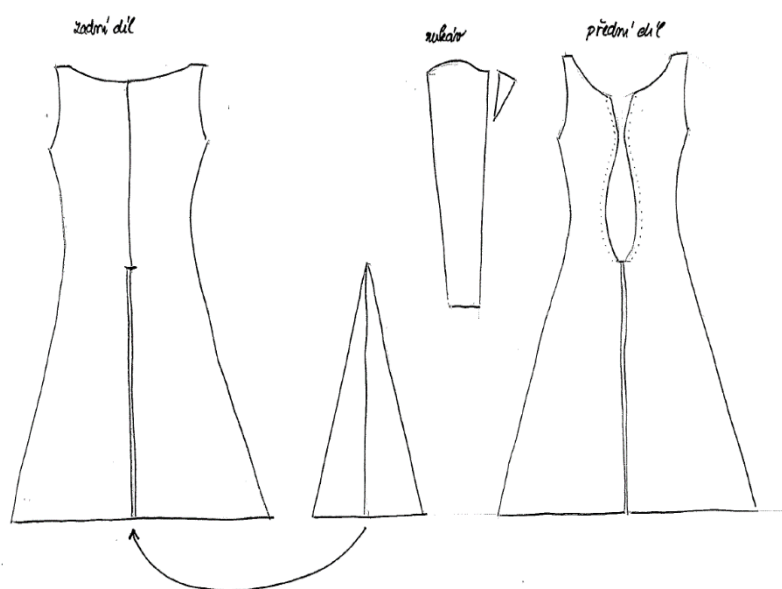
Obr. 45 nastehované švy kápě



Obr. 46 hotová kápě s kožešinou

2.7 Spodnička

V teoretické části jsem psala, že pod honosným šatem nosily urozené paní spodní košilky. Moje spodní košilka je z bílého lnu a skládá se z osmi dílů (viz obr. 47). Přední a zadní díl je přizpůsoben křivkám mého těla a uprostřed předního dílu je šňěrování, na každé straně 30 ručně obsívaných dírek (viz obr. 49). Tkanička je tkaná na lucetu.



Obr. 47 střih spodničky



Obr. 48 rozpracovaná
spodnička bez šňěrování



Obr. 49 detail šňěrování



Obr. 50 spodnička zepředu

2.8 Hedvábný šat

2.8.1 Látka

Látku, ze které je můj šat ušit jsem vybrala podle nabídky, která byla dostupná v době, kdy jsem látku sháněla a zároveň se shodovala s nálezy dobových tkanin.

Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová ji ve své monografii (2023) uvádějí. Tkanina pochází z krypty katedrály sv. Víta na Pražském hradě z královské hrobky původně samostatné pro Václava IV. Později od roku 1612 společně i pro manželky Karla IV., Johanu Bavorskou a Jana Zahořeckého.

Na fotografiích v monografii *Textilie z archeologických nálezů na Pražském hradě* (2023) je možné vidět detail rukávu (viz obr. 56).

Šírka nalezené tkaniny je 60 cm. Vzor je tvořen fénixy, pávi a vinnými listy. Dle autorek monografie jsou to vzletající fénixy, dolů letící pávi, s nimiž jsou paralelně běžící vlnovité úponky s vinnými a dalšími listy (viz obr. 52).

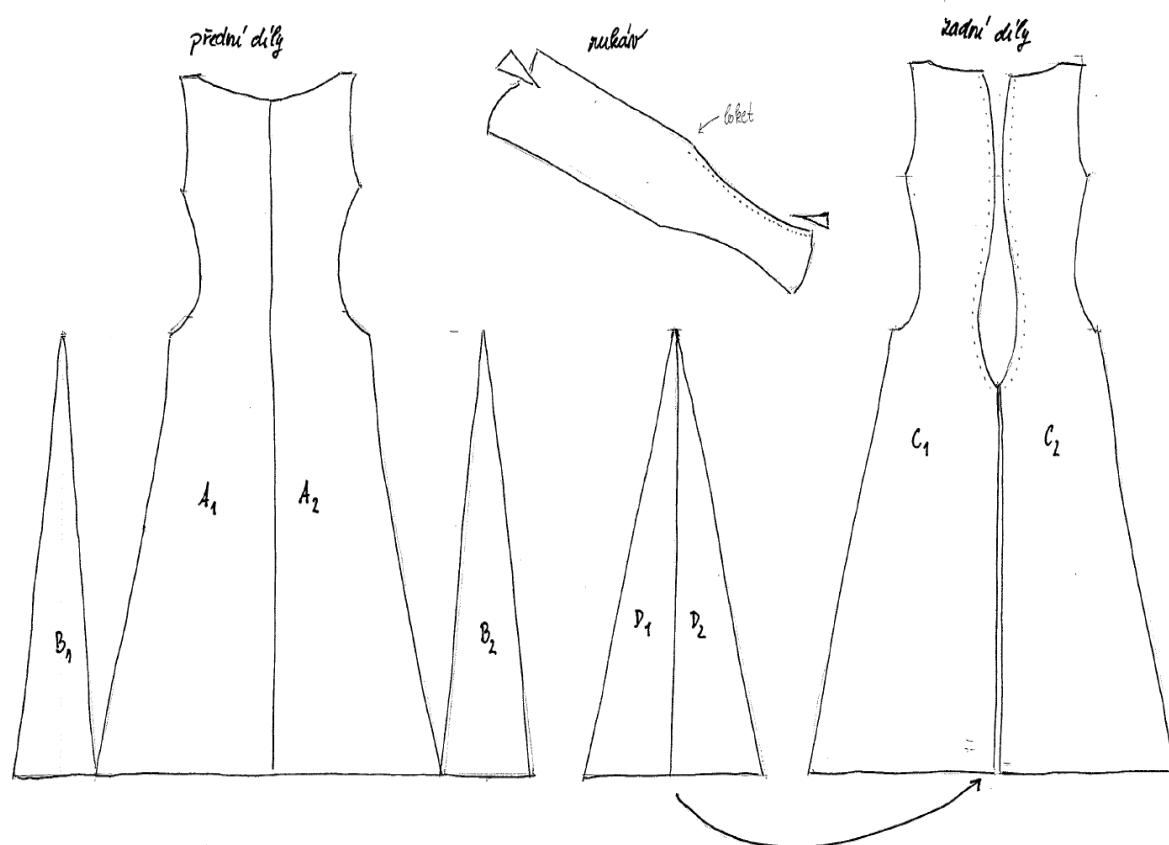
2.8.2 Střih

Střih šatu není převzatý, ale je inspirován dalším nálezem z téže zmiňované hrobky, a to konkrétně šat patřící dle Bravermanové (2016) Johaně Bavorské. Rekonstrukce střihu viz obr. 53. Náčrt mého střihu je vidět na obrázku 51.

Jak je z obrázku 51 zřejmé je můj střih výrazně přizpůsoben mé postavě. Řídila jsem se poznatky z teoretické části, kde jsem psala, že pro módu vrcholného středověku jsou velmi typické šaty kopírující křivky těla. Jak je vidět na nákresech, přední díly jsou rovné, a to proto, že jsem chtěla složit vzor látky tak, aby na sebe mezi dvěma díly navazoval. O to tvarovanější je zadní díl, na kterém je také umístěné šněrování. Do předního dílu mezi díly A1 a A2 není vložen žádný klín. Do boků jsou na každé straně vloženy klíny B1 a B2. všechny klíny B1, B2, D1 a D2 jsou stejně velké. Na zadních dílech C1 a C2 je umístěno šněrování, což znamená na každém dílu 27 ručně obšitých dírek. Na zadním klínu D1 mám nastavený pruh látky, neboť mi nezbylo na celý jednolitý klín, což vůbec nevadí, neboť jak je zřejmé z popisu nálezu látky od Bravermanové (2016), byla širší látka 60 cm, což rozhodně nevystačilo na to, aby byly všechny díly z jednoho kusu látky, a proto byly nastavovány. Šíře látky, ze které jsem šila byla 74 cm a na celé šaty jsem spotřebovala 4.5 metru. Celý šat jsem podšila podšívkou z bílého lnu. Jednotlivé díly hedvábné látky jsou k sobě jednou sešity, potom je šev zašit podruhé, aby se látka na okrajích dále netřepila. Postup sešívání podšívky uvedu na příkladu konkrétního švu mezi díly D1 a D2. Díly z hedvábné látky jsou k sobě přišity a z rubu jsou obě látky přehnuté na jednu stranu a zašité. Lněnou podšívkou dílu D1 jsem přišila ke švu hedvábné látky. Podšívkou dílu D2 jsem zahrnula tak, aby okraj nebyl vidět a takto jsem ji přišila k podšívkce dílu D1. Každý šev je šit čtyřikrát.

Střih rukávu vychází z již zmiňovaného nálezu královské dalmatiky, (viz obr. 56) a rekonstrukce střihu od Nachtmannové (2017) (viz obr. 58).

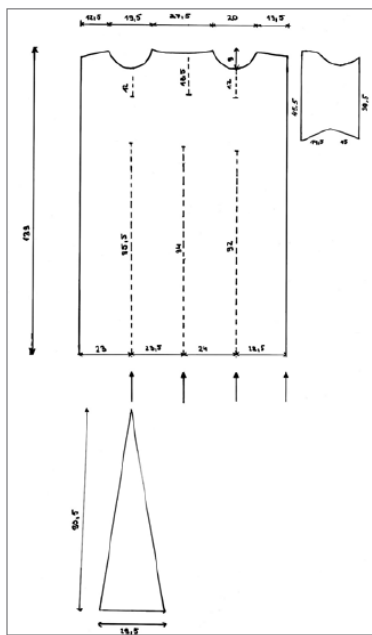
Po prvním dni stráveném chozením v průvodu a tančením na asfaltu na Karlštejnském vinobraní jsem zjistila, že musím něčím obšít spodní okraj šatu, protože se látka odírala. Na to jsem použila zlato-béžový pruh látky (viz obr. 55 a 57).



Obr. 51 střih



Obr. 52 vzor hedvábné látky



Obr. 53 střih nálezu



Obr. 54 rekonstrukce nálezu



Obr.55 zadní strana šatu



Obr. 56 rukáv dalmatiky Václava IV.



Obr. 57 přední strana šatu



Obr. 58 vložení klínu v rukávu



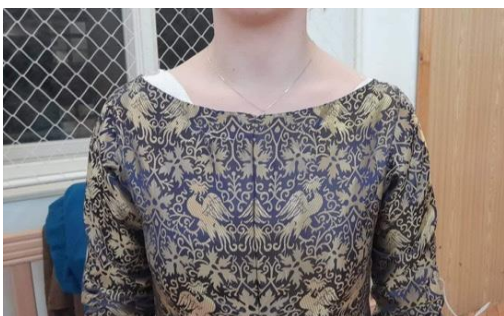
*Obr. 59 rozpracovaný
hedvábný šat*



Obr. 60 rozpracovaný hedvábný šat



Obr. 61 rozpracovaný hedvábný šat



Obr. 62 detail výstřihu a sesazení vzoru



Obr. 63 detail nasazení rukávu v průramku



*Obr. 64 rozpracovaný
hedvábný šat*



Obr. 65 rozpracovaný hedvábný šat



*Obr. 66 rozpracovaný
hedvábný šat*



Obr. 67 dírký na šněrování



Obr. 68 knoflíky na rukávu



Obr. 69 detail zpracování rukávu



Obr. 70 detail rozšíření rukávu



Obr. 71 hotový hedvábný šat z boku



Obr. 72 hotový hedvábný šat zepředu



Obr. 73 hotový hedvábný šat



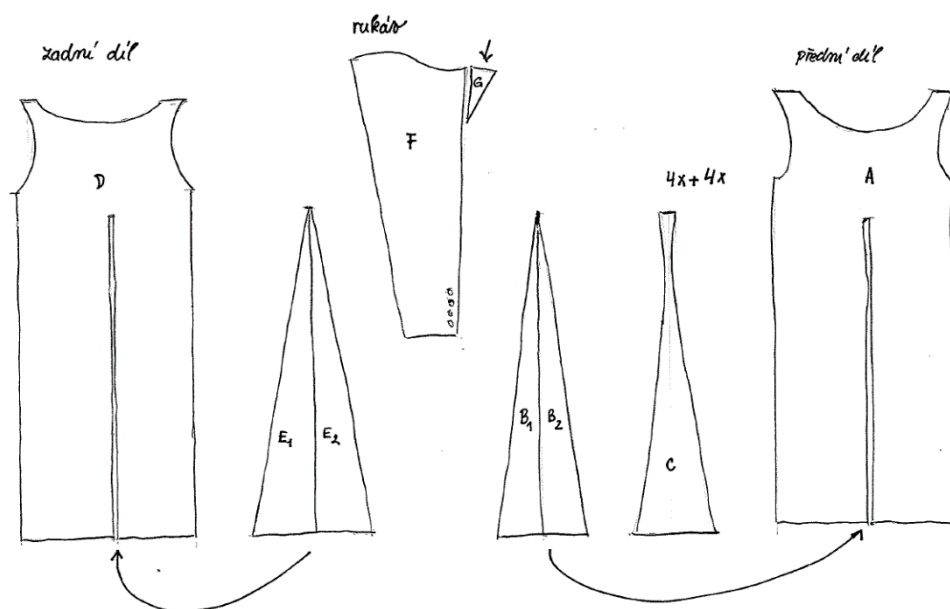
Obr. 74 hotový hedvábný šat zezadu

2.9 Lněný šat

Tento šat je ušit ze lnu zelené barvy. Střih je odvozen z nálezů z Grónska z 2. poloviny 14. století. Nejdelší švy jsou šity na stroji, ale všechny ostatní v ruce lněnou nití. Šat nemá žádné zapínání, jen na rukávech krátké šněrování (viz obr. 82) pomocí tkaničky splétané na lucetu a ručně děrovaných a obšíváných dírek.

Kolem krku je výšivka inspirovaná Codexem Manesse, steh je plný a vlnovka je vyšita řetízkovým stehem. Výšivka na rukávech doplňuje výšivku u krku (viz obr. 78, 79, 80).

Střih je složen z mnoha dílů, celkem jich je 18. Přední díl je jeden, uprostřed s vloženými dvěma klíny a zadní díl obdobně, jak je vidět z nálezů (viz obr. 76). Zajímavé jsou díly C1,2,3,4,5,6,7 a 8. Ty u tohoto střihu zařizují tvarování šatů podle těla a zároveň poměrně jednoduché přешití v případě, že by to bylo potřeba. Rukávy jsou opět s vloženými klíny (G), neboť ještě nedokázali vytvořit takový tvar hlavice rukávu, aby nikde „netáhl“ (viz obr. 75).



Obr. 75 střih



Obr. 76 šat z Grónska, 2. polovina 14. století



Obr. 77 rekonstrukce střihu nálezů z Grónska



Obr. 78 vyšívání rukávů



Obr. 79 výšivky



Obr. 80 nasazení výšivky na šat



Obr. 82 šňěrování a vyšívání na rukávu



Obr. 81 lněný šat bez vyšívání



Obr. 83 zadní strana šatu



Obr. 84 přední strana šatu

2.10 Opasky



Obr. 85 dámský opasek s taštičkami, 15.století



Obr. 86 opasky v procesu

Jak jsem psala v teoretické části, byly opasky součástí oděvu. Já jsem vyrobila opasky textilní z hedvábné látky s geometrickým vzorem (viz obr. 87). Uvnitř jsou vyztuženy jemnou kůží a vše je sešito ručně hedvábnou nití. Použitými kovovými komponenty jsou: přezka tvaru lyry s kulatými vývalky, která se podobá nálezům popisovanému Lenkou Macháňovou (2009) na Masarykově náměstí v Jihlavě datované do 13. století, kovový plíšek s motivem stojícího ptáka, kovové ploché nákončí do tvaru lilie, velmi oblíbeného motivu ve vrcholném středověku (viz teoretická část) dále jsou to svislé kovové komponenty, které drží jednu taštičku, dvě ve tvaru rozety a jeden ve tvaru stylizované šišky (viz obr. 87) a kovový závěs sloužící pro zavěšení druhé taštičky.



Obr. 87 oba opasky, vlevo širší, vpravo užší

2.11 Taštičky

Taštičku jsem zhotovila ze dvou lněných látek kontrastních barev. Výšivka je vyšívána technikou, kterou Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) nazývají malba jehlou. Inspirací pro motiv orlice mi byla dlaždice vystavená na hradě Zvíkov ze stavební hutě z poloviny 13. století (viz obr. 88). Ozdobné vyšité pásy jsou inspirovány Codexem Manesse. Taštička je šita celá ručně, okraje a poutko tvoří tkanička utkaná na lucetu a ozdobou jsou tři střapce na spodním okraji. Barvy jsem volila tak, aby byly kontrastní a veselé (viz obr. 89).



Obr. 88 dlaždice na Zvíkově



Obr. 89 nákres pro výšivku



Obr. 90 vzor překreslený na látce



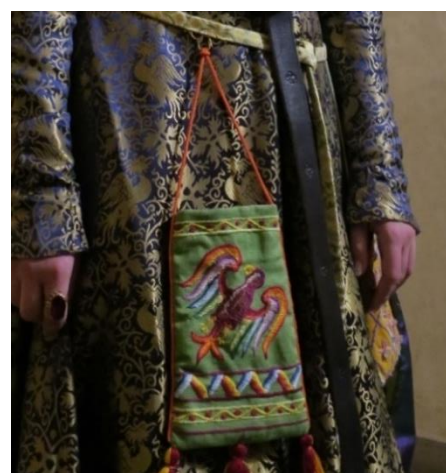
Obr. 91 proces vyšívání



Obr. 92 proces vyšívání



Obr. 93 taštička bez tkaniček a střapců



Obr. 94 hotová taštička s orlicí



Obr. 95 přišívání tkaniček

Třetí taštička je ušita ze lnu přírodní barvy a je na horním okraji stažena tkaničkou utkanou na lucetu (viz obr.). Vyšita je geometrickým vzorem, na nějž jsem vzala inspiraci při pohledu na žebroví Vladislavského sálu, jakožto příkladu pozdně středověké architektury. Přímé linie jsou vyšity řetízkovým stehem a čtyřlístky též (viz obr. 97). Taštička je rovněž obšita tkaničkou a má střapce.



Obr. 97 taštička se staženým okrajem

Další taštička je ze žluté vlny a je vyšita geometrickým vzorem (viz obr. 95). Inspirací mi byly ozdobné prvky gotické architektury. Přímé linie jsou vyšity řetízkovým stehem a křížky plným. Do středů vyšitých křížů jsou přišity úlomky fluoridu.

Okraje taštičky jsou opět ozdobeny tkaničkou utkanou na lucetu a střapci.



Obr. 96 hotová taštička ze žluté vlny s tkaničkami a střapci

2.12 Pachy

V teoretické části jsem o tomto módním doplňku psala, a tak jsem ho i vytvořila. Použila jsem dvě kontrastní hedvábné látky. Fialovou, která při pohledu na slunci má tmavozelené odlesky a pastelovou pistáciovou při pohledu z jiného úhlu má růžové odlesky. Vybrala jsem si nejjednodušší střih, a to rovný zakončený do tvaru lomeného oblouku využívaného v architektuře katedrál (viz obr. 99). Látky jsem sešila ručně bėžovo šedou hedvábnou nití. Po obvodu jsem obě látky prošila zlatou nití.



Obr. 98 pachy v procesu



Obr. 99 našpendlené pachy



Obr. 100 pachy připevněné na oděvu



Obr. 101 hotové pachy

3 UMĚLECKÁ ČÁST

V rámci své umělecké části ročníkové práce jsem na středověkou hudbu vytvořila choreografie šesti tanců, které jsem se svým bratrem, Ondřejem Počtou, jako mým tanečním partnerem předvedla na zámku Radim. Záměrem bylo pohybem vyjádřit a divákům přiblížit atmosféru středověké kurtoazní slavnosti. V návaznosti na hudbu jsem se pohybem snažila vystihnout její charakter. Tance, které již od dětství tančím jsem přepracovávala do jiné formy. Kruhové tance, tance pro čtveřici nebo trojici jsem přepracovávala do párové choreografie.

Hudbu mi poskytl můj učitel historických tanců Mgr. Miroslav Smaha, vedoucí souboru Regii Caroli Regis. Od dětství tančím středověké a renesanční tance, a tak bylo odkud brát inspiraci. Chtěla bych zde zmínit bratra, kterému moc děkuji, že se mnou absolvoval tvůrčí proces, protože pokud tvoříte párový tanec, je k tomu potřeba i ten druhý.

První tanec byla Kalenda Maya, v teoretické části zmiňovaná estampida, jejímž základem byla kombinace dvou simplů a jednoho double. Choreografii jsem hodně zakládala na hudbě. Když byla výraznější, snažila jsem se o výrazný pohyb dopředu a obecně jsem se snažila o vnitřní logiku v rámci jednotlivých částí. Většina tanečnicků interpretujících tento tanec ho tančí v kruhu. Já jsem z něj vytvořila párově symetrickou estampidu.

Druhým tancem byla Ductia, též druh tance zmiňovaný v teoretické části. Svým naprosto odlišným charakterem, ať už poměrně rychlým tempem, tak veselostí, si vyžadovala ostřejší kroky. Základ jsem ponechala opět v simplech a doublech.

Třetím tancem byla Estampie royal, která je estampie, proto bylo u tohoto tance nutné respektovat důstojnost tance i důstojnost hudby. Zvolila jsem jako základní krok dva simply a jeden double. V jedné části jsem pak pořadí prohodila na jeden double a ripresu do strany.

Czaldy Waldy, tanec s formou basse danse, pocházející z Čech jsem doplnila o divadelní pohyby rukou, které umožňují předvést dříve dlouhé pачy. Základním krokem byla kombinace dva simply a jeden double. Muzikolog McGee (2014) polemizuje, zda hudba byla původně taneční, ale strukturou dle něj odpovídá basse dansu.

Další choreografii tance jsem tvořila na hudbu Flos florum inter lilia, nejznámější z kantilén okolo roku 1400 (Horyna). Její text je mariánský a je na motiv Šalamounovy písně písní. Pro zdůraznění romantičnosti hudby jsem zde zvolila držení za malíčky a krátkými dámskými a pánskými sóly dodala tanci větší romantickou dramatizaci.

Posledním tancem byl Huius sit memoria/ Quem pastores laudavere / Natus est, skladba zapsaná ve Fransově kancionálu z roku 1505. Jemný začátek hudby mě inspiroval pro vytvoření dámského křehkého sóla začínajícího obcházením pána. Poté navazuje pánské sólo též začínající obcházením dámy. Jako dramatický doplněk jsem použila růži, kterou na konci tance pán v pokleku předá dámě.

Kromě popsáných tanečních kroků v teoretické části RP jsem v choreografiích pro své tance použila navíc otočky na double, skočné simply, odzemky, saltarello, které bylo podle Tillmanové oblíbeným krokem v italských lidových tancích ve 14. století, též kroky s překřížením do strany.

Zkrácená ukázka některých tanců bude formou projekce ukázána na prezentaci ročníkových prací v červnu.



Obr. 102 plakátek na vystoupení na Radimi



Obr. 103 skočný double



Obr. 104 diagonální simply



Obr. 105 prvek z carole, tanečníci za sebou



Obr. 106 diagonální doubly v páru



Obr. 107 obcházení



Obr. 108 tleskání



Obr. 109 držení za maličky



Obr. 110 zakončení programu na Radimi

Závěr

Cíl práce, který jsem představila v úvodu jsem ve velké míře splnila. Své znalosti jsem rozšířila a dříve ústně získané informace podložila zdroji. Mnohokrát jsem prožívala pocit nadšení, že jsem si v odborné literatuře ověřila něco, co bylo do té doby pouze domněnkou. Dříve to byl pouze obdiv, se kterým jsem desítky minut stála v muzeích, obcházena ostatními návštěvníky, hledíc na zdobné šlojře na hlavách světic nebo artefakty hedvábných látek se vzorem vytkávaným kovovými nitěmi, jejichž technologie mě pořád fascinuje. Dnes je to stále obdiv, ale s vědomím souvislostí a vzpomínkou na ona odpoledne a večery až do nocí prosezené v předklonu, po delší době až křečovitém, nad jemnou prací a na propíchané prsty mnohdy až do krve z ručního šití a vyšívání.

Díky své praktické části jsem se spojila s vrcholným středověkem jinak nežli prostřednictvím literatury, a to mi poskytlo hlubší vnitřní zážitek. Podařilo se mi vnitřně se propojit s ženami minulosti, které celé stovky hodin seděly, šily, opravovaly a sestavovaly šat tak, aby byl krásný. Vše trvalo dlouho, nedalo se nikam spěchat. Když jsem seděla u plápolajícího krbu, poslouchala středověkou hudbu a tvořila ornamenty napodobující ty 700 let staré, prožívala jsem středověk jinak než doposud.

Ve středověku v urozených vrstvách bylo zvykem, že rytíř nosil barvy své dámy. Šila a vyšívala jsem tedy šat i pro svého bratra. To sice nebylo předmětem této ročníkové práce, ale v umělecké části při tanci na Radimě bylo mé dílo k vidění.

Tvorba choreografií mi poskytla prostor se umělecky vyjádřit a pohybem ilustrovat představu, kterou jsem si na základě literatury o dvorském slavnostním prostředí utvořila. Velkou inspirací mi byly fresky, na nichž jsem sledovala křivolaká gesta postav a tyto jsem se pak snažila při tanci replikovat. Snažila jsem se zohlednit co nejvíce z toho, co jsem se dozvěděla a myslím, že se mi to podařilo.

Jak jsem psala v úvodu, k psaní této práce jsem přistoupila s otázkou týkající se vyšívání, které jsem v období vrcholného a pozdního středověku považovala za primitivní nebo jednoduché. Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová (2023) mě vyvedly z omylu. Lucemburská výšivka z Čech byla proslavená svou kvalitou po celé Evropě, byla velmi propracovaná a plným stehem, technikou tzv. malby jehlou, se vyšívalo například v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě.

Stovky hodin ručních prací, kterými jsem trávila poslední rok a studium literatury mi přinesly hluboký vhled do období vrcholného a pozdního středověku a odkryly mnoho souvislostí. Moc ráda se amatérsky tomuto období budu věnovat nadále. Mnohokrát jsem byla překvapena a budu stále, protože je toho tolik, co se dá ještě prozkoumat a objevit, že to rozhodně nestačí na jednu ročníkovou práci a jeden rok.

Seznam použitých pramenů a literatury

Ann Hutchinson Guest, *Encyklopedie Britannica*. Online. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/dance-notation> [citováno 6.3.2024]

BRAVERMANOVÁ, Milena. Fragment pohřebních šatů a závoj, tzv. kruseler, z rakve českých královen z královské hrobky v katedrále sv. Víta. *Archaeologia historica*. 2011, sv. 36, č. 2, pp 593-624. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/128204>, ISSN 2336-4386 (online) [citováno 12. 1. 2024]

BRAVERMANOVÁ, Milena. Ženský surcot z královské krypty. *Archaeologia historica* 2016, sv. 41, č. 1, pp. 49-63. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135203>, ISSN 2336-4386 (online) [citováno 24. 10. 2023]

BRAVERMANOVÁ, Milena; BŘEZINOVÁ, Helena; BUREŠ VÍCHOVÁ, Jana. *Textilie z archeologických výzkumů na Pražském hradě: památky po českých panovnících, jejich rodinných příslušnících, světcích a církevních hodnostářích = Textiles from archaeological research at Prague Castle: relics of Czech rulers, their family members, saints and church dignitaries*. Přeložil David Joseph GAUL. Praha: Academia, 2023. ISBN 978-80-200-3404-5.

CM: *Codex Manesse*. [digitalizovaná verze historického dokumentu] Dostupné z: <https://archive.org/details/MANESSECODEXCODEXMANESSEcpg848130013401214./page/n13/mode/2up> [citováno 10. 11. 2023]

DVOŘÁKOVÁ-MALÁ, Dana a ZELENKA, Jan. *Curia ducis, curia regis Panovnický dvůr za vlády Přemyslovců*. Praha: Historický ústav, 2011. ISBN 978-80-7286-182-8

HOCH, Aleš. Středověké usňové opasky v archeologických nálezech. *Archaeologia historica* 2021, sv. 46, č. 2, pp. 467-486. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144699> [citováno 15. 10. 2023]

HORYNA, Matrin. ©Studio Sengali březen 2024 [online]. [citováno 5.3.2024]. Dostupné z: <https://www.arta.cz/index.php?p=f10115cz> [citováno 12. 12. 2023]

KASSING, Gayle. *History of dance: an interactive arts approach*. United States of America: Sheridan Books. 2007. ISBN-13: 978-0-7360-6035-6, ISBN-10.0-7360-6035-9

KŘÍŽOVÁ, Alena a kolektiv. *Ornament – oděv – šperk: archaické projevy materiální kultury*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2009. ISBN 978-80-210-4963-5

KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Středověk*. Praha: NLN, s.r.o. nakladatelství Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-146-8

LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Přeložil Josef ČERMÁK. Kulturní historie. Praha: Vyšehrad. 2005. ISBN 80-7021-808-8.

LE GOFF, Jacques; ALESSIO, Franco a SCHMITT, Jean-Claude. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, ©2002. ISBN 80-7021-545-3.

MAZÁČOVÁ, Petra. *Opasek jako symbol a součást středověkého oděvu: příspěvek k hmotné kultuře českého středověku*. Praha: Unicornis, 2012. ISBN 978-80-86562-13-1.

MCGEE, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, 2014. *ProQuest Ebook Central*, Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/techlib-ebooks/detail.action?docID=1636927>

NACHTMANNOVÁ, Alena a Klapetková, Olga (edd.). *Oděv a textil v životě člověka doby lucemburské: sborník příspěvků ze specializované konference, uspořádané Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze 6. října 2016*. V Praze: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech, 2017. ISBN 978-80-86516-88-2.

NODL, Martin a ŠMAHEL, František (edd.). *Člověk českého středověku*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-448-0

REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001. ISBN 80-85927-85-3.

REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. V Praze: Vyšehrad, 1947.

TILLMANOVÁ, Hana. *Historický tanec v heslech* [online] [citováno 10.3.2024], Dostupné z: <https://tanec.tillwoman.net/Kategorie:Encyklopedie/>

VONDRUŠKA, Vlastimil. *Život ve středověku*. Vydání třetí, v nakladatelství MOBA vydání druhé. Brno: MOBA, 2021. ISBN 978-80-243-9793-1.

WINTER, Zikmund a ZÍBRT, Čeněk. *Dějiny kroje v zemích českých*. Praha: Šimáček, 1892.

WINTER, Zikmund. *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století*. Spisy musejní (Maticе česká). V Praze: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1906.

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvl. zřetelem k dějinám tance vůbec*. 2. vyd., (v SNKLHU 1. vyd.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Seznam použitých ilustrací a obrázků

- Obr. 1 (CM)
- Obr. 2 (Kybalová 2001, str. 146)
- Obr. 3 (Kybalová 2001, str. 175)
- Obr. 4 (Kybalová 2001, str. 175)
- Obr. 5 (Kybalová 2001, str. 176)
- Obr. 6 (Kybalová 2001, str. 164)
- Obr. 7 (Kybalová 2001, str. 192)
- Obr. 8 (Kybalová 2001, str. 187)
- Obr. 9 (Kybalová 2001, str. 194)
- Obr. 10 (Kybalová 2001, str. 188)
- Obr. 11 (Kybalová 2001, str. 187)
- Obr. 12 (Kybalová 2001, str. 196)
- Obr. 13 (Křížová, Šlancarová 2009, str. 142)
- Obr. 14 (Křížová, Šlancarová 2009, str. 146)
- Obr. 15 (Kybalová, 2001, str. 200)
- Obr. 16 (Křížová, Šlancarová 2009, str. 155)
- Obr. 17 (Nachtmannová 2017, str. 42)
- Obr. 18 (Nachtmannová 2017, str. 42)
- Obr. 19 (Nachtmannová 2017, str. 46)
- Obr. 20 (McGee 2014, str. 4)
- Obr. 21 (Kybalová 2001, str. 174)
- Obr. 22 (McGee 2014, str. 3)
- Obr. 23 (McGee 2014, str. 4)
- Obr. 24 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 25 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 26 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 27 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 28 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 29 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 30 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 31 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 32 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 33 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 34 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 35 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 36 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 37 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 38 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 39 (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, str. 372)
- Obr. 40 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 41 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 42 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 43 (vlastní tvorba, 2023).
- Obr. 44 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 45 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 46 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 47 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 48 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 49 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 50 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 51 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 52 (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, str. 439)
- Obr. 53 (Bravermanová, 2016, str. 57)
- Obr. 54 (Bravermanová, 2016, str. 58)
- Obr. 55 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 56 (Bravermanová, Březinová a Bureš Víchová 2023, str. 440)
- Obr. 57 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 58 (Nachtmannová 2017, str. 118)
- Obr. 59 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 60 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 61 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 62 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 63 (vlastní tvorba, 2023)

- Obr. 64 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 65 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 66 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 67 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 68 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 69 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 70 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 71 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 72 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 73 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 74 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 75 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 76 (Bravermanová, Březinová a Bureš Vichová 2023, str. 176)
- Obr. 77 (Nachtmannová 2017, str. 113)
- Obr. 78 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 79 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 80 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 81 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 82 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 83 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 84 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 85 (Kybalová 2001, obal knihy)
- Obr. 86 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 87 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 88 (vlastní fotografie, 2023)
- Obr. 89 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 90 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 91 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 92 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 93 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 94 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 95 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 96 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 97 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 98 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 99 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 100 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 101 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 102 (vlastní tvorba, 2023)
- Obr. 103 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 104 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 105 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 106 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 107 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 108 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 109 (Markéta Macíková, 2024)
- Obr. 110 (Markéta Macíková, 2024)