

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Dějiny křesťanského umění  
Ústav dějin křesťanského umění

Věra Machancová

**Nástěnné malby radniční kaple sv.  
Jeronýma v Olomouci.**

**Fenomén Posledního soudu na radnicích přelomu  
15. a 16. století.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2021

## **Prohlášení**

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

V Praze dne 15.7.2021

Věra Machancová

## **Bibliografická citace**

Nástěnné malby radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci: Fenomén Posledního soudu na radnicích přelomu 15. a 16. století: bakalářská práce / Věra Machancová; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. - Praha, 2021. -- 86 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce si bere za cíl podrobně zpracovat nástěnné malby radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci, pocházející z konce 15. století. Věnuje pozornost dějinám a stavbě olomoucké radnice a zabývá se jak socio-politickým, tak kulturně-historickým kontextem doby a prostředím, v němž nástěnný soubor vznikl. Soubor maleb, který obsahuje např. téma Posledního soudu, Bolestného Krista, nebo Apokalyptické ženy, detailně rozebere po stránce stylové a ikonografické. Také se zaměří na možný výklad maleb v jejich celistvém obsahovém konceptu, evidentně směřujícím k tématu Posledního soudu jakožto momentu spravedlivého soudu světského, které se objevuje na radnicích raného novověku poměrně často. Bude sledovat analogie v českém prostředí a inspirační zdroje pocházející ze zahraničí. Část práce se zaměří na zhodnocení stavu maleb.

## **Klíčová slova**

nástěnná malba, Olomouc, kaple sv. Jeronýma, ikonografie, Poslední soud

## **Abstract**

This bachelor thesis aims to elaborate on the murals of the Chapel of St. Jerome in Olomouc, dating from the end of the 15th century. It describes the history and construction of Olomouc City Hall and focuses on both the socio-political and cultural-historical context of the time and the environment in which the wall mural was created. This set, containing for example themes of the Last Judgement, Painful Christ or Apocalyptic Woman, are described in detail in terms of style and iconography. It also focuses on the possible interpretation of the paintings in regard to its whole concept, evidently corresponding to the theme of Last Judgement as a memento of the just secular court, an image which appears in town halls of the early modern century quite frequently. It will follow analogies in the Czech environment and sources of inspiration from abroad. Part of the work will focus on assessing the state of the paintings.

### **Keywords**

mural paintings, Olomouc, Chapel of St. Jerome, iconography, Last Judgement

**Počet znaků:** 78 344

## **Poděkování**

Především bych chtěla moc poděkovat své rodině za velkou podporu v průběhu celého mého studia a následného psaní bakalářské práce. Dále pak patří můj velký dík vedoucí mé práce PhDr. Magdaleně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za vedení, poskytnuté rady a cenné připomínky.



# Obsah

Úvod.....	8
1. Přehled literatury k tématu .....	10
2. Kaple sv. Jeronýma v Olomoucké radnici.....	14
2.1. Socio-politický a umělecko-historický kontext v Olomouci na přelomu 15. a 16. století.....	14
2.2. Dějiny a stavba olomoucké radnice .....	17
2.3. Podoba kaple sv. Jeronýma.....	20
3. Nástěnné malby v radniční kapli sv. Jeronýma .....	23
3.1. Odkrytí a současný stav .....	23
4. Popis a stylový rozbor nástěnných maleb v kapli sv. Jeronýma .....	26
4.1. Poslední soud .....	26
4.2. Madona na půlměsíci .....	30
4.3. Sv. Jeroným.....	32
4.4. Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmos .....	33
4.5. Sv. Jan Křtitel v krajině .....	35
4.6. Bolestný Kristus.....	37
4.7. Kristus ukřižovaný .....	39
4.8. Stylový rozbor maleb a jejich inspirační zdroje .....	40
5. Obsahové provázání celku nástěnných maleb a jejich ikonografie....	43
6. Ikonografie posledního soudu v souvislosti s funkcí radniční kaple..	48
6.1. Analogie v českých zemích .....	50
6.1.1. Bolestný Kristus na Staroměstské radnici.....	51
6.1.2. Bolestný Kristus z Novoměstské radnice .....	53
6.1.3. Bolestný Kristus z Kutnohorské radnice.....	56
Závěr .....	58
Obrazová příloha.....	60
Seznam vyobrazení .....	78
Seznam použitých zkratk .....	80
Seznam použité literatury .....	81

## Úvod

Ve své práci jsem se zaměřila na uměleckou výzdobu radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci a to především na dochovaný cyklus nástěnných maleb. Toto dílo se mi pak stalo východiskem pro vytvoření dalších kapitol, jež moje práce obsahuje a které Vám teď stručně přiblížím. Na začátku si představíme dobu, ve které kaple s nástěnnou výzdobou vznikla, a při pochopení kulturně historických událostí, se nám podaří lépe proniknout do tajů samotného uměleckého díla a tím mu více porozumět. Uvidíme, že Olomouc si na přelomu 15. a 16. století udržovala mezi královskými městy vlastní osobité postavení, a to jak na poli politickém, tak uměleckém. Přece jen zde byl roku 1469 Matyáš Korvín korunován českým králem. Do této doby spadá mimo výzdoby radniční kaple i výzdoba ambitu kostela sv. Václava a nástěnné malby kostela Neposkvrněného početí P. Marie. Podíváme se na dějiny stavby kaple, její podobu a její funkci na radnici.

Následovat budou kapitoly věnující se výhradně nástěnným malbám, nejprve jejich nálezem, stavem, ve kterém se po nálezu nacházely a neopomineme ani probrat provedené restaurátorské zásahy. U nich se například Irena Peřinová domnívá, že by měly být dokonce odstraněny, jelikož až příliš zasahují do jejich formální podoby. Další kapitoly se budou věnovat jednotlivým vyobrazením, jejich popisem a ikonografií. K nástěnným malbám jako sv. Jeroným a Jan Křtitel v krajině se podařilo nalézt velmi blízké grafické předlohy, které považujeme za zdroje jejich inspirace a to především, co se kompozičního uspořádání týče.

Dále se pak v práci zaměřím i na celkové obsahové a ikonografické provázání cyklu, navazující zcela na téma Posledního soudu světského, jako



zrcadla soudu posmrtného. A navážeme tak na již známé případy z konce 30. let 15.století v pražských radnicích a další, objevující se na počátku 16. století. Jedná se o zajímavou ideu, která se stala důležitým podnětem k vytvoření typu Bolestného Krista jako soudce milosrdného a spravedlivého. Ke konci práce se proto budeme věnovat Bolestnému Kristu, vývoji jeho formální podoby a úloze, kterou jeho zobrazování na radnicích zastávalo.

# 1. Přehled literatury k tématu

Literatura týkající se nástěnné výzdoby radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci, se zdá být z velké části omezena na příspěvky ve formě článků, či výročních zpráv, dále se pak tématu dotýkají některé menší kapitoly ve větších souhrnných katalogích, knihách a dvě závěrečné práce na UP Olomouc. Podobně je to s námětem Bolestného Krista, ačkoli je cílem zájmu mnoha badatelů, zatím u nás ucelená publikace na toto téma nevyšla. Na následujících stránkách uvedu výběr z důležitých titulů, ze kterých jsem měla možnost čerpat.

Mezi první zmínky týkající se malířské výzdoby radniční kaple patří příspěvek Friedricha Lippmanna, kdy ve zprávě pro centrální komisi hodnotí jejich stav a neodborně provedené zásahy.<sup>1</sup> Velmi důležitými prameny zabývajícími se malbami, jejich stavem, popisem a ikonografií, ale i vznikem<sup>2</sup>, stavbou a kamenosochařskou výzdobou kaple, jsou restaurátorské zprávy vypracované Slavomírou Kašpárkovou a Janem Mukem.<sup>3</sup> Kašpárková zohledňuje práci několika umělců na nástěnných malbách v kapli, což pak později rozvádí ještě více Irena Peřinová ve svém příspěvku z roku 1994. V krátkém článku, který napsali do časopisu Umění, pak ještě více Slavomíra Kašpárková a Jan Muk zdůrazňují jedinečnost kaple na našem území, co se architektury pozdní gotiky týká.<sup>4</sup> Na jejich poznatky často odkazují, nebo jinak reagují ve svých pracích další badatelé. Patří k nim i již zmíněná badatelka Irena Peřinová, která se k tématu radniční kaple často vrací a přispívá k němu zajímavými podněty. V roce 1994 vypracovala diplomovou práci zabývající se jak architekturou, tak i výzdobou kaple. Ve stejném roce napsala shrnující článek

---

<sup>1</sup> LIPPMANN 1875.

<sup>2</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1974.

<sup>3</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1975.

<sup>4</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1981.

do výroční zprávy památkového ústavu v Olomouci věnující se ikonografickému programu nástěnných maleb a zdroji, kterými se umělec mohl inspirovat při výstavbě námětů, zdůrazňuje vlivy z Nizozemí a Německa, především uvádí grafickou tvorbu.<sup>5</sup> Další příspěvek k tématu napsala o dva roky později do Vlastivědného věstníku moravského, ale se zaměřením na dějiny olomoucké radnice, hlavně tedy radniční kaple. Mezi její největší přínos patří kritický náhled na dosud známé poznatky, podepřený zajímavými argumenty. V tomto článku též spojuje výzdobu se soudní funkcí kaple a zmiňuje další příklady, jako je Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice.<sup>6</sup> Ve svém bádání pokračuje poté příspěvkem do sborníku z mezinárodního sympozia s názvem *Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*.<sup>7</sup> Velmi důležitý je přehled umělecké tvorby na Moravě, který vyšel v třísvazkovém katalogu pod názvem *Od gotiky k renesanci – Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*.<sup>8</sup> Poznatky k nástěnným malbám kaple shrnuje ve třetím díle zaměřeném na Olomoucko Ivo Hlobil, architektuře se věnuje Miloslav Čermák. Podnětné jsou ale i kapitoly od Vladimíra Spáčila,<sup>9</sup> nebo Štěpána Kohouta.<sup>10</sup> Dalším pramenem, který se nezaměřuje pouze na jednu oblast, je příspěvek, který nalezneme pod názvem *Olomoucká radnice*, Ireny Kubešové ve sborníku ze semináře, *Významné olomoucké památky*.<sup>11</sup> Stejně je to s knihou *Pozdně gotické umění v Čechách* od Jaromíra Homolky a kolektivu autorů.<sup>12</sup> Dále *České gotické umění* od Alberta Kutala.<sup>13</sup> Podnětnými se mi staly

---

<sup>5</sup> PEŘINOVÁ 1994.

<sup>6</sup> PEŘINOVÁ 1996.

<sup>7</sup> FAJT 2003.

<sup>8</sup> HLOBIL/PERŮTKA 1999

<sup>9</sup> Listiny Archivu města Olomouce z let 1400-1550

<sup>10</sup> Působení Jana Kapistrána v Olomouci

<sup>11</sup> KUBEŠOVÁ 2001.

<sup>12</sup> HOMOLKA/KRÁSA/MENCL 1984.

<sup>13</sup> KUTAL 1972

i mnohé nepublikované studentské práce Marie-Christine Simek,<sup>14</sup> Michaely Rýdlové,<sup>15</sup> nebo Martina Slepíčky.<sup>16</sup>

Olomoucké radnice a její historie se dotýkají publikace autorů Ivo Hlobil, Pavel Michna a Milan Togner *Olomouc*<sup>17</sup>, nebo *Historická radnice* od Karla Kibice.<sup>18</sup>

Dále pak kapitoly od Romana Zaorala, z již zmíněného rozsáhlého katalogu z roku 2002. Většina literatury zabývající se architekturou a kamenosochařskou výzdobou kaple zároveň obsahovala i historii a stavbu olomoucké radnice. Od Jana Royta ještě máme cenný příspěvek pod názvem *Rituál a umělecká výzdoba radničních budov*, kde se věnuje prostoru radničních kaplí v širším kontextu.<sup>19</sup>

Co se týká částí s ikonografickým rozbohem, čerpala jsem ze *Slovníku biblické ikonografie* Jana Royta,<sup>20</sup> českého *ekumenického překladu Bible*, nebo publikace *Rok se svatými* od Vera Schaubera.<sup>21</sup>

A významná je také literatura týkající se tématu Bolestného Krista. Mezi nejdůležitější patří stejnojmenný článek Vincence Kramáře,<sup>22</sup> na který dále reagují další badatelé, jako například Josef Myslivec v knize *Dvě studie z dějin byzantského umění*,<sup>23</sup> nebo Daniela Rywíková rozvíjející v článku *Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku* více eucharistickou ikonografií Bolestného Krista.<sup>24</sup> Dále se tématu věnují ať ve větší nebo menší míře Jaromír Homolka,<sup>25</sup> Milena Bartlová,<sup>26</sup> Albert Kutal,<sup>27</sup> Michaela Čadilová například ve své diplomové práci rozebírá jednotlivé

---

<sup>14</sup> Architektura a kamenosochařská výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci, 2014

<sup>15</sup> Výtvarná kultura v Olomouci kolem roku 1500, 2011

<sup>16</sup> Ikonografie sv. Jeronýma v českém středověkém umění, 2018

<sup>17</sup> HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984.

<sup>18</sup> KIBIC 1988.

<sup>19</sup> ROYT 2009.

<sup>20</sup> ROYT 2006.

<sup>21</sup> SCHAUBER 1994.

<sup>22</sup> KRAMÁŘ 1934.

<sup>23</sup> MYSLIVEC 1948.

<sup>24</sup> RYWIKOVÁ 2008.

<sup>25</sup> HOMOLKA 1985.

<sup>26</sup> BARTLOVÁ 2004.

<sup>27</sup> KUTAL 1962.

ikonografické typy.<sup>28</sup> Publikace od Mileny Bartlové byla první publikací souborně shrnující dílo Mistra Týnské kalvárie.<sup>29</sup> Publikaci Bartlové pak kriticky rozebírá Jan Chlíbec v článku do časopisu Umění, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*,<sup>30</sup> který je sám autorem katalogu *Mistr Týnské kalvárie, Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, z roku 1990.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> ČADILOVÁ 2011.

<sup>29</sup> BÁRTLOVÁ 2004.

<sup>30</sup> CHLÍBEC 2005.

<sup>31</sup> CHLÍBEC 1990.

## 2. Kaple sv. Jeronýma v Olomoucké radnici

### 2.1. Socio-politický a umělecko-historický kontext v Olomouci na přelomu 15. a 16. století

V následující kapitole budeme věnovat pozornost královskému městu Olomouci, jejímu postavení v rámci Moravy a událostem jež jí bezprostředně ovlivňovaly krátce před, během a po době v níž vznikl nástěnný soubor maleb, který je hlavním předmětem našeho bádání.

Olomouc se již brzy po svém vzniku stala jedním z nejvýznamnějších měst českého království a své významné postavení mezi moravskými královskými městy si držela i na konci 15. a počátku 16. století.<sup>32</sup> Roku 1464 se zde konal zemský sněm, na kterém se potvrdila jednotnost Čech a Moravy, byla potvrzena rovnoprávnost českých a moravských stavů a došlo k obnovení přísahy věrnosti českému králi. Tím byl po smrti uherského a českého krále Ladislava Pohrobka, roku 1458 zvolen Jiří z Poděbrad. Králem uherským se již s předstihem roku 1457, po jednomyslném zvolení uherským sněmem, stal Matyáš Korvín.<sup>33</sup> Matyáši se dostalo překvapivě silné podpory od církevních hodnostářů, mezi něž patřil i papež, nebo uherští biskupové, na druhou stranu Jiří tak dobré vztahy s papežskou stolicí neměl, a i ve vnitřní politice se musel potýkat s jistými překážkami.<sup>34</sup> Po umírněnějším papeži Piovii II., nastoupil do úřadu Pavel II., který ke králi „obojího lidu“ příliš velké sympatie nechoval a nezdráhal se roku

---

<sup>32</sup> V roce 1522 král Ludvík Jagellonský potvrzuje v listině určené městu Olomouci její postavení jako hlavní město markrabství moravského a s tím veškerá její privilegia. Mezi ně patřilo privilegium purkmistra (starosty) a rady volit členy do městské rady jednou ročně. Dále pak, že měšťané spadali pouze pod královskou, nebo radní jurisdikci. (SPÁČIL 2002, 99.

<sup>33</sup> KALOUS 2009, 181-197

<sup>34</sup> SCHULZ 2009, 194.

1467 zařadit Jiřího z Poděbrad na listinu s výčtem kacírů, uveřejněného na Zelený čtvrtek.<sup>35</sup>

Samotné výsledky zemského sněmu z roku 1464 ale neměly dlouhého trvání, napětí mezi Římem a Jiřím z Poděbrad sílilo a ačkoli byla zatím Olomouc spolu s ostatními moravskými královskými městy věrná Jiřímu, postupně se s rostoucím napětím začala Morava od Čech vzdalovat.<sup>36</sup> Papežská kurie měla jasný cíl zbavit se Jiřího z Poděbrad jako českého krále, navenek však vše prezentovala jako úsilí o vítězství křesťanské víry a odstranění českých kacírů.<sup>37</sup> Roku 1466 vydal papež Pavel II. interdikt<sup>38</sup> vztahující se na celou zemi, především ale na katolíky nadále setrvávající na králově straně. Pro mnohá moravská katolická města se toto stalo hranicí, kterou už nechtěla překročit.<sup>39</sup> Olomouc spolu s Brnem, Jihlavou a Znojmem roku 1467 přešla na protikrálovskou stranu a všechna podpořila Matyáše Korvína ve vstupu do otevřeného konfliktu s Jiřím, počínajícího roku 1468. Rok nato byl Matyáš v Olomoucké katedrále korunován českým králem, město se pro něj v době nepokojů stalo jakýmsi sídlem. Tato česko-uherská válka skončila až roku 1479 olomouckým mírem, kdy Morava, Slezsko, Horní a Dolní Lužice setrvaly pod Matyášovou vládou až do jeho smrti.<sup>40</sup>

Již dříve poměrně úzké politické a kulturní vtahy s Uhrami a Rakouskem se tak ještě upevnily. Budínský dvůr Matyáše Korvína byl v této době kulturně hodně vyspělý, Matyáš je řazen mezi nejvýznamnější kulturní mecenáše ve střední Evropě v této době. Jeho vysoké vzdělání a zájem o zahraniční umění se

---

<sup>35</sup> ČECHURA 2010, 113

<sup>36</sup> ZAORAL 2002, 44

<sup>37</sup> ČECHURA 2010, 114

<sup>38</sup> Interdikt, neboli česky klatba, je druhým nejzávažnějším církevním trestem. Jeho uvalení znamenalo zákaz udělování veškerých svatostí, samotné účasti na nich, nebo dokonce jejich přijímání.

<sup>39</sup> SCHULZ 2009, 194

<sup>40</sup> HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 55

odrazilily v jeho sbírkách a uměleckých počinech, takže snadno zastínily dění v Čechách.<sup>41</sup>

V osmdesátých letech 15. století probíhalo v Olomouci velké množství stavebních a uměleckých počínů, které svědčily o rozkvětu a vysoké prestiži města za Matyášovy vlády. Kostel sv. Mořice procházel rozsáhlými úpravami, při nichž byl postaven nový chór. Došlo též k přestavbě olomoucké radnice, během které vznikla radniční kaple sv. Jeronýma, vysvěcena o něco později roku 1491.<sup>42</sup>

Osobou, jež poměrně velkou měrou soustavně ovlivňovala dění ve městě, ale koneckonců i na celé Moravě, se stal Jan Kapistrán. Mnich františkánského řádu, který k nám byl vyslán papežem Mikulášem V. na žádost samotného římského krále Fridricha IV., aby zde kázal pravou katolickou víru a slovem bojoval proti straně husitské. Místem jeho působení, jak už jsem naznačila, nebyla pouze Olomouc. Kvůli náplni svých kázání a síle s kterou na posluchače působila, se musel potýkat s nelibostí, a dokonce hrozbami z řad utrakvistů. Na svých cestách pak hojně zakládal kláštery a konventy, jedním z mnoha byl i klášter františkánů observantů v Olomouci, další pak vznikly v Brně, Opavě, Znojmě, Kroměříži anebo v Moravské Třebové.<sup>43</sup>

Součástí klášterního komplexu je kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, kde se v jeho jižní boční lodi na východní straně nachází krásná nástěnná malba s mariánskou a christologickou tematikou, datována do roku 1500. Postava P. Marie je zde proporčně větší než adorující postavy ji obklopující, vyvedena ve světlých barvách, ohraničena zlatými paprsky, připomíná apokalyptickou ženu „sluncem oděnou [1].“ Ve stejném kostele se nacházejí ještě dvě fresky pašijových výjevů ze stejného období, Nesení [2] a Snímání

---

<sup>41</sup> ZAORAL 2002, 45

<sup>42</sup> SCHULZ 2009, 196-197

<sup>43</sup> KOHOUT 2002, 52-53



z kříže [3] na východní stěně lodi podél triumfálního oblouku. Můžeme v nich spatřit otisk nizozemské malby, jako výrazného inspirátora této doby.<sup>44</sup> Další umělecký počín pocházející z přelomu 15. a 16. století bychom našli na severní a východní stěně gotického ambitu kostela sv. Václava, jedná se o poměrně rozsáhlé nástěnné malby též s christologickou tematikou, mezi nimiž si můžeme prohlédnout například i námět Posledního soudu [4] a Bolestného Krista [5].<sup>45</sup>

Vidíme tedy, že ani po smrti Matyáše Korvína roku 1490, kdy se území opět spojila a přešla pod společnou vládu Vladislava II. Jagelonského, se rozvoj města nezastavil, ba snad ani nezpomalil. Mimo již uvedených se zde nachází ještě mnoho dalších uměleckých památek datovaných do této doby<sup>46</sup>, ty ale v tuto chvíli nejsou středem našeho zájmu, a proto byly uvedeny pouze některé z nich. Jak už bylo výše naznačeno, v osmdesátých letech 15. století došlo k úpravám městské radnice, kdy vznikla kaple sv. Jeronýma, a v následujícím textu se podrobněji zaměříme na historii této pro město významné stavby.

## 2.2. Dějiny a stavba olomoucké radnice

První zmínku týkající se radnice, máme z roku 1261, jednalo se o udělení práva postavit kupecký dům, jehož část měla sloužit právě pro účely radnice. Radní města uděleného privilegia králem Přemyslem Otakarem II., pokud víme, nejspíše nevyužili, alespoň historické zprávy žádnou radnici před rokem 1261 nezmiňují.<sup>47</sup> Do doby konce 14. století se datuje vznik dvou pro město významnějších staveb.<sup>48</sup> Jednou z nich byla právě nová městská radnice, která

---

<sup>44</sup> HLOBIL 2002, 410-417

<sup>45</sup> HLOBIL 2002, 420-424

<sup>46</sup> Z nástěnných maleb by to byla freska v presbytáři kostela Neposkvrněného početí P. Marie, staršího původu než fresky v lodi hlavní a boční, zobrazující Nesení kříže a figuru sv. Františka jako oranta. Nebo soubor maleb v kapli sv. Jana Křtitele při křížové chodbě dómu sv. Václava.

<sup>47</sup> SCHULZ 2009, 147

<sup>48</sup> Druhým počínem byla obnova kostela sv. Mořice.

ve své době nebyla budovou příliš běžnou, její stavba souvisela především se stále zvyšujícími se pravomocemi městské rady.<sup>49</sup> Mluvíme o roku 1378, kdy dostala městská rada opět povolení ke stavbě radnice, tentokrát ale od markraběte Jošta Lucemburského<sup>50</sup> též zde nalezneme zmínku o propojení s kupeckým domem.

Nejednalo se o koncepci zas tak výjimečnou, je známo několik případů, kdy budova radnice vznikla z kupeckého domu (Kaufhauzu). Vznikly tak ve 40. letech 14. století radnice v Mostě a Žatci. Z kupeckého domu ve Vodňanech, jehož výstavba byla povolena roku 1352 Karlem IV. se později stala patrně také radnice. Změna účelu stavby mohla vést i k pozměnění vnější formy, v Kadani byl původní dům zvýšen nástavbou patra, kde se právě usídlili radní, přidána byla nárožní věž pro zdůraznění dojmu z celé budovy.<sup>51</sup> V oblasti Moravy a Slezska se města obvykle zakládala se šachovnicovým půdorysem a pravoúhlým náměstím s kupeckým domem uprostřed. Z tržního domu, jak už víme, se často stávala radnice, nebo s ním byla nějakým způsobem propojena. V případě olomouckého komplexu se ale nejednalo o dodatečné propojení staveb, nebo vznik jedné z druhé, z hlediska příhodnosti. Ze záznamů vyplývá, že v olomouckém případě bylo spojení dvou účelově rozdílných budov plánováno hned od začátku.<sup>52</sup>

Výstavba nové radnice ve středu Horního náměstí probíhala v letech 1378–1411.<sup>53</sup> Zatím ne zcela dokončená stavba podlehla z větší části požáru, který

---

<sup>49</sup> HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 45

<sup>50</sup> Jinak také známý jako Jošt Moravský, byl moravský markrabě z dynastie Lucemburků, též braniborský kurfiřt a po zvolení se na téměř čtyři měsíce stal římským králem.

<sup>51</sup> KIBIC 1988, 23

<sup>52</sup> KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1975, 48

<sup>53</sup> Jiří Kohout se ale domnívá, že se samotnou stavbou bylo započato o dost později, roku 1409 a usuzuje tak z dohledaného zápisu v kalendáriu starého olomouckého breviáře.

vypukl v Olomouci roku 1417. Po nahlédnutí do průzkumů<sup>54</sup> víme, že měla původní stavba dřevěnou konstrukci.<sup>55</sup> Její nástupkyně již byla zděná, stavební práce probíhaly někdy mezi lety 1417-1444.

Jednalo se o obdélnou dvoupatrovou budovu s přízemím z lomového zdiva a patry ze zdiva cihelného. V prvním poschodí se nacházely prostory pro zasedání městské rady a městského soudu. V přízemí uprostřed se dochovala poměrně rozměrná dvoulodní síň s křížovými poli klenby na středním sloupu, na její jižní straně s ní sousedí dvě místnosti a na severu prostor obdélného půdorysu, ve všech je použit stejný typ klenby.<sup>56</sup> V severní části dominovala radnici ještě vysoká hranolová věž, ta se později stala jakousi pokladnicí cenných listin a dokumentů. A to dokonce s tak omezeným přístupem, že ani členové rady ji nemohli libovolně navštěvovat a dokumenty si pročitat.<sup>57</sup>

Pokud se podíváme na celý půdorys [6], uvidíme, že je asymetrický, na východní křídlo s věží, kde se nachází vlastní budova radnice, bylo napojeno jednotraktové křídlo severní a dvoutraktové křídlo jižní, obě křídla měla fungovat jako kupecký dům s krámkou otevírajícími se do nádvoří.<sup>58</sup> Naskytá se nám zde několik možných důvodů, proč mohlo k menšímu odklonu kupecké a radniční části dojít.<sup>59</sup> Častým důvodem bývala již existující poměrně hustá městská zástavba, ale to se zde nezdá příliš pravděpodobné. Příhodnějším důvodem by byl nepravidelný půdorys celého náměstí, jehož severní část se poměrně hodně směrem k východu zužuje. Pokud do náměstí z východu vedla jedna z hlavních komunikací, tak aby radnice mohla lépe zastávat svou

---

<sup>54</sup> KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1974.

<sup>55</sup> Města se často potýkala se vznikajícími požáry, které se šířily díky zástavbě, která byla z větší části stále dřevěná, s neuvěřitelnou rychlostí a silou.

<sup>56</sup> ČERMÁK 2002, 194

<sup>57</sup> HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 45-46

<sup>58</sup> SCHULZ 2009, 147

<sup>59</sup> Možnost zdůvodnění dvojí fáze výstavby, byla vyloučena hloubkovými průzkumy z roku 1992.

reprezentativní funkci, byla její východní fasáda odkloněna za účelem působit mocnějším dojmem na přicházejícího měšťana.<sup>60</sup>

V 70. a 80. letech 15. století se v Olomouci hodně stavělo a radikálními úpravami prošla i budova radnice. Díky dochovanému fragmentu kamenné desky víme, že další etapa radnice začala rokem 1474, která vymezuje počátek fáze pozdně gotické výstavby a která velkou měrou ovlivnila podobu prostor městské radnice.<sup>61</sup> Ze stavebně historického průzkumu vedeného roku 1975 víme, že jak valná část prostor, tak architektonických detailů se dochovala do současnosti.<sup>62</sup> Východní část radnice byla dvoupatrová a díky stavebním úpravám došlo k dorovnání výšky křídel kupeckého domu, vznikla tak celistvá reprezentativní dvoupatrová budova. Dříve chybějící západní křídlo bylo dostavěno, a to do obdobné výšky, jako zbylá tři křídla. Nika s lomeným obloukem ve fasádě severního křídla vytvořená pro orloj, pochází ze stejné doby.<sup>63</sup>

### **2.3. Podoba kaple sv. Jeronýma**

Po přiblížení historického vývoje radnice se podíváme detailněji na samotnou kapli sv. Jeronýma, o výšce dvou podlaží, prvního a druhého patra, která se nachází v jihozápadní části jižního traktu.<sup>64</sup> Její prostory patří mezi nejcennější a nejpozoruhodnější prostory v celé budově a vůbec ukázkou pozdně gotické moravské architektury.<sup>65</sup> Umístění kaple zřetelně poznáme i při pohledu na

---

<sup>60</sup> SCHULZ 2009, 147 (Jiří Kohout – Městská rada)

<sup>61</sup> PEŘINOVÁ 1996, 18

<sup>62</sup> KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1975.

<sup>63</sup> ČERMÁK 2002, 194 -195

<sup>64</sup> Lze vidět na pláncích stavebně historického průzkumu, vypracovaného Státním ústavem pro rekonstrukci památkových měst a objektů. Detailně je zde zpracováno přízemí, první a druhé patro městské radnice, z průzkumů se dovíme i různá slohová období, jež jsou zde barevně vyznačena.

<sup>65</sup> KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1975, 13

vnější jižní fasádu radnice, je totiž zdůrazněna skvostným arkýřem, který lehce vystupuje z jinak ne příliš členité fasády [7]. Pokud se podíváme do krovu kaple, nalezneme tam zbytky korunní římsy jižního traktu, svědčící o tom, že původní budova z konce 14. století byla třípodlažní. Usuzujeme tak z úrovně římsy, nacházející se pod úrovní dnešního druhého patra. Nad římsou se v poměrně dobrém stavu zachovaly zbytky nadezdívky, z její jižní strany bylo pak později napojeno zdivo arkýře. Navíc je kaple svými delšími zdmi posazena na dvou cihlových arkádách, z nichž východní vznikla bez nejmenší pochybnosti prolomením starší zdi, západní se naproti tomu na zeď plynule napojuje. Veškeré tyto poznatky vedly k závěru, že kaple byla připojena ke staršímu jižnímu traktu. Datace kaple spadá do roku 1488, tento letopočet se nám dochoval namalovaný v prostorách kaple, s tím, že máme k dispozici ještě zprávu o vysvěcení kaple, ke kterému došlo roku 1491, a která správnost malované datace podpořila.<sup>66</sup> Kaple má půdorys nepravidelného lichoběžníku, se závěrem o půdorysu neúplného oktogonu<sup>7</sup> (pouze o 5-ti stranách) zaklenutého krouženou klenbou. Závěr je od lodě oddělen triumfálním obloukem s protínajícími se profily ve vrcholu. Samotný prostor kaple je zaklenut jinou klenbou, síťovou žebrovou,<sup>67</sup> přizpůsobenou nepravidelnému půdorysu prostoru.<sup>68</sup> Provedení klenby je natolik důmyslné, že vytváří vizuální dojem pravidelného prostoru.<sup>69</sup> Rozdílnost použitých kleneb v interiéru vedla v minulosti občas k domněnce o dvou etapách výstavby kaple, kdy byla vystavěna loď a k ní později přistavěn arkýř s klenbou krouženou.<sup>70</sup> Při vstupu nás na první pohled zaujme arkýř s vitráží, následně okamžitě upoutá naši pozornost náročná síťová klenba, mezi jejímiž žebními

---

<sup>66</sup> KAŠPÁRKOVÁ 1981, 454-455

<sup>67</sup> Tento švábský typ klenby se hojně používal v 80. letech 15. století v Podunají. Kroužená klenba v arkýři je naopak dosti vzácným úkazem kroužených kleneb v pozdně gotické moravské architektuře.

<sup>68</sup> ČERMÁK 2002, 196 -198

<sup>69</sup> HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 59.

<sup>70</sup>KUBEŠOVÁ 2001, 45

náběhy se nachází šest pozdně gotických nástěnných maleb.<sup>71</sup> Poslední nejrozměrnější fresku spatříme až při ohlédnutí se ke vstupnímu portálu.

---

<sup>71</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1975, 15

### 3. Nástěnné malby v radniční kapli sv. Jeronýma

#### 3.1. Odkrytí a současný stav

Sedm pozdně gotických maleb, k jejichž objevení došlo roku 1874, celou hodnotu kaple ještě mnohonásobně zvyšují. Malby zabírají celkovou plochu 45 m<sup>2</sup> a jsou provedeny v technice secco.<sup>72</sup> Jejich stav nebyl úplně nejlepší, nalezeny byly po sejmutí barokní omítky, jejíž oprava se zamýšlela spolu s celkovou rekonstrukcí kaple.<sup>73</sup> Z iniciativy člena olomouckého magistrátu Josefa von Engel mělo dojít k přeměně prostor bývalé kaple na městské historické muzeum a archiv. K tomuto účelu sloužila určitě ještě v období druhé světové války.<sup>74</sup> K největšímu poškození došlo nasekáním jamek do stěn s nástěnnými malbami a to z důvodu uchycení novější omítky, ale samozřejmě i prostým zanedbáním jejich údržby. Hlobil píše, že vzhledem ke špatnému stavu díla bylo doporučeno je nerestaurovat. Kašpárková je ve vyjádření o něco tvrdší a tvrdí, že ani nebyl proveden pokus o jejich restauraci a malby byly zakryty dřevěnými deskami. M. Kučera se přiklání k Hlobilovi s tím, že došlo k zakrytí obou stěn po stranách oken nástěnným kobercem<sup>75</sup> a největší fresky nad vstupním portálem dřevěnou deskou, na níž bylo uchyceno plátno, z toho důvodu, aby se zabránilo ještě větším škodám a nevratné devastaci.<sup>76</sup> K jejich zakrytí nakonec skutečně došlo a to roku 1875, kdy přijel malby posoudit F. Lippmann z pověření Centrální komise ve Vídni. Lippmann konstatoval, že malby byly v minulosti zajištěny neodborně provedenými vysprávkami, sám

---

<sup>72</sup> PEŘINOVÁ 1995, 88

<sup>73</sup> HLOBIL 2002, 408

<sup>74</sup> PEŘINOVÁ 1996, 21 - 22

<sup>75</sup> Dokonce uvádí, že se jednalo o nástěnný koberec s gotickým vzorem v modré, červené a zlaté barvě.

<sup>76</sup> KUČERA 2016 — Martin KUČERA: Nastolení Františka Josefa I. na rakouský trůn. K pohnutému osudu a autorství znovunalezeného obrazu z olomoucké radnice. In: Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci 312, 2016, 50

navrhl pouhé jejich zakrytí, a to vytvořenými kopiemi ve formě maleb.<sup>77</sup> Takto byly ponechány až do roku 1947, kdy se konečně přistoupilo k jejich celkové restauraci, provedené akademickým malířem a restaurátorem Otto Stritzkem.<sup>78</sup> Z rozpočtu Otty Stritzka ze 14. ledna 1943 víme, že se o restaurování uvažovalo už před rokem 1947. V rozpočtu bylo zahrnuto očištění, konzervace a retuš.<sup>79</sup> Při restaurování bylo nalezeno datum 1488, malováno gotickými číslicemi, letopočet se nachází na severní stěně kaple, a to nad freskou Posledního soudu, úplně pod klenbou. Po poměrně dlouhou dobu se v literatuře uváděl rok 1444, tento mylný předpoklad pocházel z kroniky blíže nespécifikovaného olomouckého měšťana z období 60. let 16. století, ze které čerpal B. Dudík. Dále tento nesprávný rok propagoval například F. Loucký, nebo J. V. Fischer, ale i jiní autoři, a to až do 70. let 20. století, kdy byly veškeré mylné předpoklady vyvráceny provedeným stavebně-historickým průzkumem a slohovým rozbořem.<sup>80</sup>

Součástí zprávy Stritzka byl i zápis o velmi rozsáhlém poškození dolní části fresky Posledního soudu. My dnes vidíme, že u spodního pásu uprostřed došlo k úplnému zničení. Důvodem bylo zvětšení a zvýšení vstupního portálu, pravděpodobně ještě za dob, kdy se malby ukrývaly pod barokní omítkou. Místa poškozena náseky, byla vyplněna tmelem a plochy barevně i kresebně obnoveny.<sup>81</sup> Rozsah zásahů, provedených restaurátorem, byl Ivo Hlobilem hodnocen jako rozsáhlý s tím, že poměrně velkým dílem narušil podobu původní malby. Toto tvrzení je v rozporu s jeho nálezem v protokolu o kolaudaci opravy maleb kolaudační komise, ve kterém stojí, že doplňky nebyly takového rozsahu, aby překročily únosnou míru. Avšak bylo nezbytně nutné zcelit roztráštěné

---

<sup>77</sup> HLOBIL 2002, 408

<sup>78</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1975, 15

<sup>79</sup> PEŘINOVÁ 1996, 22.

<sup>80</sup> PEŘINOVÁ 1996, 17

<sup>81</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1975, 15



plochy pro vytvoření celistvého dojmu, se zvláštním důrazem na zachování originality maleb.<sup>82</sup> Velké plochy, kde malba nebyla rozpoznána téměř vůbec, byly vyplněny pouze odpovídajícími barevnými tóny. Bez jakýchkoli dalších restaurátorských zásahů uvidíme právě tuto podobu maleb z roku 1947 při dnešní prohlídce kaple.<sup>83</sup> Po roce 1947 prostor nejspíše už nesloužil pro veřejné účely, ale ještě do roku 1997 byl využíván jako pouhé skladiště. V dnešní době je kaple součástí prohlídkového okruhu v rámci komplexu radnice.

---

<sup>82</sup> HLOBIL 2002, 408.

<sup>83</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1975, 16.

## 4. Popis a stylový rozbor nástěnných maleb v kapli sv. Jeronýma

### 4.1. Poslední soud

Největší a nejjachovanější freskou z celého cyklu maleb je Poslední soud [8] vyplňující téměř celou plochu severní stěny kaple. Jedná se o poměrně propracovaný výjev s velkým množstvím postav. Jelikož je umístěn nad vstupním portálem, není možné si nástěnnou malbu z blízka prohlédnout a prozkoumat tak veškeré přítomné detaily. Scénu Posledního soudu můžeme přibližně rozdělit do tří horizontálních pásů. Horní pás [9] je zrcadlem nebeského království s Kristem v rudém plášti uprostřed<sup>84</sup> a dvěma anděly vznášejícími se vedle něj, každý z nich drží v ruce trubku a do čtyř světových stran<sup>85</sup> s ní oznamuje příchod spasitele. Kristus soudce sedí na duhovém oblouku v duhové mandorle,<sup>86</sup> okolo hlavy má křížový nimbus a gestem pozdvižené pravice naznačuje svou úlohu. Z úst mu vychází lilie a meč, jenž jsou znamením milosti a trestu.<sup>87</sup> Po pravici u Krista klečí Panna Maria, s rukama spjatýma v modlitbě a zahalena v bílém plášti, vzhlíží ke svému synu. Za ní vidíme šest apoštolů ti neklečí, ale sedí a u posledního z nich můžeme vidět, že je posazen na zlatém sedadle [10]. Někteří drží v ruce knihu, či jiný svitek, většina upírá pohled ke Kristu, ale ne všichni, například druhý apoštol zprava se dívá na svého kolegu, nebo možná na smrtelné dění pod ním. Spolu s Janem Křtitelem patří Maria mezi

---

<sup>84</sup> Způsob jakým trůní, je silně ovlivněn vladařskou římskou triumfální symbolikou, podobá se vyobrazení trůnicích antických vládců.

<sup>85</sup> Mt 24,31

<sup>86</sup> „Kdykoli zahalím zemi oblakem a na oblaku se ukáže duha, rozpomenou se na svou smlouvu mezi mnou a vámi i veškerým živým tvorstvem, a vody již nikdy nezpůsobí potopu ke zkáze všeho tvorstva. Ukáže-li se na oblaku duha, pohlédnu na ni a rozpomenou se na věčnou smlouvu mezi Bohem a veškerým živým tvorstvem, které je na zemi.“ Genesis 9, 14-16

<sup>87</sup> ROYT 2006, 241

největší přímluvce u Boha, a to je důvod, proč oba klečí nejbliže ke Kristu. Jana nalezneme tedy hned po Kristově levici, též s rukama spjatýma a pohledem upřeným na Pána. Za ním sedí zbylých šest apoštolů v podobných pozicích, jako ti napravo. Apoštolové jsou komponováni do oblouku a poslední z nich výrazně zasahují do prostředního pole, kde se již odehrává jiný děj.<sup>88</sup>

Motiv otevřených hrobů je součástí vyobrazení Posledního soudu již od 8. a 9. století,<sup>89</sup> ani v našich nástěnných malbách nechybí a je mu věnována poměrně výrazná část uprostřed výjevu. Hroby mají podobu černých obdélníků, ze kterých vstávají vzkříšení mrtví, oblečení v rubáších. Postavy působí trochu strnule, nacházejí se ale v různých fázích opouštění hrobu. Postava úplně napravo má jednu nohu pokrčenou a již umístěnou vně hrobu, s rukou opřenou o okraj by na nás mohla působit, že chce hrob opustit, ale v gestu chybí potřebná energie. Stejně jako tento muž, ostatní vzhlíží ke Kristu v mandorle a očekávají jeho rozhodnutí. Máme zde ale jednoho nešťastníka, jehož tělo je přímo z hrobu vláčeno pekelnou postavou do podsvětí. Autor postav musel mít v tomto případě poměrně jistou ruku, jelikož jsou postav načrtnuty jednoduchou černou linkou. Plocha, ve které jsou hroby umístěny je poměrně holá a nijak výrazně členitá, umělec kromě vyznačeného horizontu mezi jednotlivé hroby umístil vegetaci, podobnou obyčejné trávě, i ta se ale v této části objevuje velmi sporadicky. Středem výjevu je stojící postava anděla u kříže v podobě písmene T. Kříž je zde jediným nástrojem Kristova utrpení, zastupující ostatní Arma Christi, které bývají nedílnou součástí vyobrazení Posledního soudu. Anděl je namalován s široce rozevřenými křídly, v dlouhém řaseném splývavém šatu s rozevlátým pláštěm, který není zdůvodněn pohybem těla. Spodní část šatu se mu v ostrých záhybech láme při kontaktu s podlahou. Z jeho postoje vyzařuje hluboký klid a

---

<sup>88</sup> PEŘINOVÁ 1995, 89

<sup>89</sup> ROYT 2006, 241-242

soustředění, působí netknut velmi živou situací, odehrávající se kolem něj. Pravou rukou jen lehce přidržuje kříž a pohled upírá na pekelnou propast nalevo pod ním.

Spodní pás je rozdělen na dvě části, figurální výjev vpravo představuje osud člověka, jenž žil hříšným životem a uchvátily ho pekelné mocnosti, část levá naopak osud vykoupené postavy [11], doprovázené anděly do božího království. Středem se stala stojící postava bojového anděla, v levé napřážené ruce drží meč, připraven se rozmáchnout, pravou ruku má položenou na postavě vystupující z části tvořené peklem. Bohužel není dobře rozpoznatelné, zda má anděl v rozhodném postoji nakročení v úmyslu postavu ochránit před některým z pekelníků, nebo je jeho úkolem naopak bránit zatraceným duším uniknout svému temnému osudu. Velká plocha fresky zde byla natolik poničena, že nelze nic z děje rozpoznat, vidíme pouze hlavu, ramena a kousek pravé paže postavy odcházející z pekla, na které má anděl položenou levici. Archanděl Michael s korunou na hlavě se jak kompozičně, tak výtvarně váže k andělu objímajícímu kříž [12]. Podobnost spatřujeme v křivce jeho červeného pláště se zlatým lemem, který se vlní v téměř stejném prudkém pohybu, způsobeném pomyslným větrem, nebo v hustých rozevlátých vlasech. V dlouhém zelenkavém šatu, padajícím v širokých záhybech, který i přes své nařasení, respektuje tělesnou schránku postavy a linie záhybů se jí přizpůsobuje. Spodní část šatu anděla byla zničena během prolamování většího vstupního portálu, ve stejném stavu se nachází i část pekla a zástupu vykoupených.

Vpravo od portálu rozpoznáváme části pekla. Převládající barvou je červená, představuje plameny, které už uchvátily část zavržených, a jsou jí vyvedeny i pekelné bytosti. Ze změti trpících těl výrazně vystupuje postava s knihou, mohla by být ztělesněním heretika či proroka.<sup>90</sup> Po jeho levé straně se vynořuje postava

---

<sup>90</sup> HLOBIL 2002, 410

s rudou korunou na hlavě, nejspíše nedobry panovník.<sup>91</sup> Nad dvojicí postav dobře vidíme rohatého tvora s ústy ve tvaru dlouhého ostrého zobáku, jak tahá za ruku hříšníka v rubáši, ještě napůl spočívajícího v obdélném hrobě. Na opačné straně stěny nalezneme hlouček nahých postav, obklopených čtveřicí andělů, pátý anděl dotýkající se pravou rukou papeže, jeho postavení v církevní hierarchii poznáme podle tiáry (trojkoruny) usazené na jeho hlavě, stojí lehce stranou od zmíněné skupinky. Zbylé církevní hodnostáře lze také rozpoznat podle pokrývek hlavy, nalezneme zde biskupa, mnicha i kardinála. Součástí zástupu vyvolených jsou i zástupci moci světské.

V restaurátorské zprávě, vypracované Mukem a Kašpárkovou se dočteme, že přisuzují práci na fresce více než jednomu umělci.<sup>92</sup> Usuzují tak hned z několika faktorů, týkajících se jejího výtvarného zpracování. Pokud znovu pozorněji prozkoumáme horní pás s apoštoly, zjistíme, že se dívají různými směry a jejich hlavy se nacházejí v různých polohách, vidíme je jak z profilu, tak poloprofilu. Na rozdíl od zpracování obličejů dole, je zde patrná snaha umělce o vytvoření individuálních rysů apoštolů, různé tvary hlav, odlišných vousů, rozdílnost stáří v obličejích, přičemž jsou některé hranatější, jiné zase více oblé. Pokud se teď vrátíme k podobě obličejů v hloučku vyvolených, ještě kontrastněji si uvědomíme jejich rozdílnost, tedy netýká se to podoby obličejů u andělů. Naopak velmi dominantně svým výrazem, vystupuje anděl mezi postavou papeže a biskupa. Detailní zpracování očí, se zorničkami a naznačenými řasami, vysoké ušlechtilé čelo, lehce propadlé tváře a nesmíme zapomenout na do obloučku prohnuté obočí. Pokud vše spojíme do jednoho celku, výraz obličejů působí trochu ztrápeně, rozhodně se ale výrazně liší od ostatních postav. Zbylé obličejové postav jsou všechny vyvedené v profilu a

---

<sup>91</sup> Jeho koruna a tedy i vysoká hodnost poukazuje na fakt, že peklo nelze uplatit a skončit v něm může každý bez ohledu na postavení. ROYT 2006, 243

<sup>92</sup> MUK/KAŠPÁRKOVÁ 1975, 19

otočené jedním směrem, kdy jsou si jejich rysy velmi podobné. Rozdílnost vidíme i ve zpracování jejich šatů, pláště světců splývají v hustých záhybech, do jisté míry se přizpůsobují tělesné schránce a při dotyku podlahy se vrství v ostrých záhybech, i lehce světelně zpracovaných. Stejně jako postavy dole jsou i světci nahoře ohraničení výraznou černou linkou, zdůrazňující obrysy a působící příliš tvrdým dojmem.

Freska je vyvedena do teplejších barevných odstínů, červené, hnědé, žluté. Na některých částech obrazu se objevují též barvy zelené a šedivých odstínů. Tmavší modrá barva v pozadí za horizontem přispívá k vytvoření hloubky prostoru, kontrastem k ní je světlá plocha pole s otevřenými hroby. Celistvý dojem z fresky je výrazně narušen v minulosti provedenými náseky do omítky, které musely projít největším množstvím oprav. Pokus o ucelený výraz vyšel jako velmi vyvedený, ačkoli freska stále působí lehce rozleptaným dojmem. Ucelený výraz je narušen také poničenou částí kolem vstupního portálu.

## 4.2. Madona na půlměsíci

Nástěnná malba se nachází na západní stěně kaple, jedná se o první výjev ze směru ode dveří. Střed zaujímá postava nebeské královny s Ježíškem [13], která při svých rozměrech zabírá většinu malované plochy. Její zobrazení v obrazech souvisejících s apokalypsou se stalo více než oblíbené, její nelehký příběh a podoba jsou totiž popsány ve Zjevení Janově.<sup>93</sup> „*A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. Ta žena byla těhotná a křičela v bolestech, neboť přišla její hodina ..... Ona porodila dítě, syna, který má železnou berlou pást všechny národy; ale dítě bylo přeneseno k*

---

<sup>93</sup> ROYT 2006, 38

*Bohu a jeho trůnu.*“<sup>94</sup> Ve středověku byla žena sluncem oděná často ztotožňována s Pannou Marií a církví.<sup>95</sup>

Poškození malby je ale opravdu rozsáhlé, spodní pás o výšce asi půl metru je natolik poničen, že nelze vůbec rozpoznat, co zde bylo vyobrazeno. V ještě horším stavu se nachází už jen protější freska s tématem ukřižování, kde nejsme schopni určit skoro nic z celých spodních dvou třetin. Horní pás je též poničen, ale lze rozpoznat alespoň obrys horní poloviny stojící Madony, nejspíše měla na hlavě posazenou korunu.<sup>96</sup> Lokty přitisknutými k tělu si jimi přidržuje plášť a zároveň pažemi vytváří lidskou kolébku, ve které drží malého Ježíška, i ten mohl mít na hlavě korunu. V nejlepším stavu se nám zachovala část Marie od pasu dolů, kdy vidíme, že nohama stojí na půlměsíci s ostrým zakončením na obou koncích a vyobrazeném ve zlaté barvě. Cíp Mariina pláště splývá na půlměsíc a lehce jej zakrývá. Celý je vyveden v odstínu matné tmavě modré, zlatě olemován s uvnitř s všitou podšívku nachové barvy. Vypadá jako by byl zároveň sepnut něčím v pase a současně přidržován Mariinými lokty, vytváří tak dojem rukávů. Ježíšek je nejspíše zabalen do bílého roucha, malinký lehce nařasený kousek vykukuje zpod jejích rukou. Vrstvy pláště jsou vedeny směrem doprostřed a trochu se elipsovitě prohýbají. Na pravé straně je drapérie o něco prořídlejší, provedena lineární kresbou do systému trubicových záhybů.<sup>97</sup> Celou postavu Panny Marie obklopují zářivé paprsky, malovány jsou ve dvou vrstvách. Spodní vrstva záře je provedena světle nachovou barvou, trochu do zlatova a její konzistence odpovídá mračnům. Kdežto vrstva horní má přesné obrysy, střídají se jehlicovité paprsky s vlnitými a mají čistě zlatou barvu, matně je můžeme rozpoznat i v poničené části nástěnné malby, okolo hlavy a ramenou Marie. Celá

---

<sup>94</sup> Zjevení Janovo 12,1-2, 5

<sup>95</sup> ROYT 2006, 37

<sup>96</sup> Často ještě kolem hlavy s 12 hvězdami, ale v tomto případě bohužel nedokážeme s jistotou určit, zde ji umělec vyobrazil i s nimi.

<sup>97</sup> KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1995, 21

záře nám může tvarem připomínat mandorlu. V úrovni boků P. Marie se částečně vynořují tmavozelené koruny stromů, nebo možná keříky, ve kterých sem tam probleskují malé červené plošky, snad plody. Bohužel veškeré další detaily byly od doby vzniku fresek zničeny.

### 4.3. Sv. Jeroným

Hned ve vedlejším poli nalezneme nástěnnou malbu s motivem sv. Jeronýma [14], jehož atributy bývají stařecká tvář, dlouhý vous, kardinálský šat a lev.<sup>98</sup> Stejně jako u ostatních výjevů, tak i na tomto zabírá valnou část prostoru postava světce. Jeroným zde ale není představen jako stařec s vousem, na kterého můžeme být zvyklí z jiných uměleckých děl z východu, věkem je spíše postarší a tvář mu pokrývá jen jemný a velmi krátký bílý vous. Oblečen je v kardinálském šatu hluboce vykrojeném kolem krku a paží, takže je patrný spodní oděv jiné barvy. Vrchní šat je barvy karmínové se zlatým lemem, jež splývá až na zem a na větším prostoru se kolem něj v hustých záhybech rozprostírá, při kontaktu s podlahou se pak zalamuje. Kromě lemu, ten řasení šatu příliš nerespektuje. Postava sedí vzpřímeně na křesle s opěradlem zelené barvy sahajícím vysoko nad Jeronýmovu hlavu, zakončeném přístřeškem v perspektivní zkratce. S jednou rukou ohnutou v lokti ukazuje prstem vzhůru v žehnajícím gestu, druhou má zlehka položenou na levém koleni a konečky prstů se dotýká nejspíše hlavy lva, jež se ale nedochovala v dobrém stavu, a tak není moc dobře rozpoznatelná. S hlavou lehce skloněnou upírá zrak na zvíře u nohou. Lev se pravděpodobně tlapkami opíral o Jeronýmův klín, s hlavou odvrácenou a pohledem upřeným směrem ke kříži. Kříž je zavěšen v horní části naproti postaveného klekátka, nad ním visí obraz elipsovitého tvaru, pod křížem

---

<sup>98</sup> HEYDUK 2012, 173



leží otevřená kniha s viditelnými útržky písma. Na boční stěně klekátka, otočené směrem k pozorovateli, je zavěšen karmínový kardinálský klobouk.<sup>99</sup> Posledním kusem nábytku na tomto výjevu je menší otevřená skříňka o třech poličkách, je umístěna na úplném okraji výjevu vlevo, tak že z ní vidíme pouze přední polovinu s dvířky.

Vše se nachází na zeleno béžové šachovnicově vydlážděné terase, ohraničené menší zídou. Pole šachovnice se směrem dozadu zmenšují a tím úmyslně vytvářejí ubíhající prostor. Za zídou se vlní dvě klikaté cesty k hornatému pohoří v pozadí, viditelném pouze náznakem s patrnými špičkami hor.

Obrysová linka v některých místech ustupuje barevné plasticitě, v čemž se trochu liší od zpracování některých postav na vyobrazení posledního soudu nad vchodem. Zejména patrné je to na karmínovém šatu a zavěšeném klobouku kardinála, černá linka zde neohraničuje barvu, ale spíše se jí snaží spolutvářet v podobě stínů. V případě klobouku není linka patrná téměř vůbec a klobouk je tak modelován téměř pouze za pomoci barev. Kontrastem k šatu působí hlava světce, zejména obličej, kde jsou tenkou linií vyvedeny jak obočí, uši, nos, tak i jednou linkou ústa. Oči jsou také pouze obrysem, jen trochu více propracovanými se zornicemi. Ve formě zpracování obličeje se tímto více blíží k těm andělským na Posledním soudu.

#### **4.4. Sv. Jan Evangelista na ostrově Patmos**

Následující výjev umístěný na západní stěně kaple je na rozdíl od předchozích dvou situován do rozvinutější krajiny. Postava světce sedící více vpravo, před skalnatým výčnělkem, upírá svůj zrak směrem k nebi na vznášející se postavu, jež je obklopena svatozáří [15]. V klíně má položenou rozevřenou

---

<sup>99</sup> Ve skutečnosti, ale nikdy kardinálem jmenován nebyl.

knihu s viditelným textem a levou rukou si ji přidržuje, aby nepadla. Levou ruku má pozdviženou do úrovně výšky ramen a drží pero, prsty pouze velmi lehce sevřené. Hlava se v lehkém náznaku zdvihá k nebi, jemně zvlněné vlasy mu spadají dozadu na ramena a odhalují tak napjatý krk. Tvář působí velmi mladistvě, čelist má hladce oholenou. Za ramenem se Janovi vznáší anděl, šeptající mu do ucha a s rukou rovně nataženou, pevným gestem ukazuje směrem k postavě na nebi, křídla má plně rozepjatá, tvář není ani trochu k rozpoznání. Postava na nebi je Pannou Marií, která v ruce drží malého Ježíška a stojí ve svatozáři, jež ji celou obklopuje.

Krajina, ve které se nachází, je zelená, nelze z ní díky poničení rozpoznat, zdali obsahovala více rostlinných detailů, v pozadí je poměrně dobře rozpoznatelná vodní hladina, za kterou je naznačen další pruh kopcovité pevniny, snad dokonce s pokusem o zobrazení hradu na jednom z pahorků. Podle Zlaté legendy a Zjevení Janova se jedná o ostrov Patmos nacházející se v Egejském moři, kam byl poslán do vyhnanství císařem Domiciánem a to hned poté, co se mu zázrakem nestalo nic, když byl vhozen do kotle s vroucím olejem.<sup>100</sup> Přičemž se jedná pouze o jednu ze strastí, jimiž si během života prošel.

Zde ale vidíme Jana uvolněně usazeného na travnatém ostrově, stejně jako sv. Jeroným je oblečený v rudém plášti, zpod kterého vykukují dvě bosá chodidla. Pokud se zaměříme na plášť, můžeme si povšimnout rozdílů v zpracování, kdy látka u sv. Jeronýma těžce spadala z ramen, přes ohnuté koleno a dole se ostře zalamuje. Šat sv. Jana, ale nepůsobí tak těžkopádně, působí mnohem lehčím dojmem, ačkoli se kolem něj v záhybech ohýbá, jelikož sedí na zemi, záhyby nepůsobí ostrým dojmem, spíše jako by je rozvlnil vítr, podobně jako tomu bylo u rouch andělů na Posledním soudu. Zlaté lemování pláště není tak strnulé a snaží se ohýbat v závislosti na záhybech pláště. Obzvláště krásně vidět to je na lemech rukávů obou světců, zatímco Jeronýmův lem tvoří téměř pravidelné

---

<sup>100</sup> ROYT 2006, 90

ovály, Janův je nepravidelně rozvlákněn hned na několika místech. Na druhou stranu černá linka je zde silnější a působí více obrysovým dojmem než plastickým, jak tomu bylo u sv. Jeronýma a to obzvláště na jeho levé straně. Zpracování rukou prakticky porovnat nemůžeme, jelikož jsou tyto části světců poměrně dost poškozeny, jediné Janova levá ruka je dobře viditelná a u té vidíme, že je silně vyhrazena černou linkou, ruka sice působí velmi jemně, ale není na ní vidět snaha o plastičnost, béžová barva je spíše kolorující. Obličej Jana vidíme z poloprofilu, linka nosu stoupá a bez přerušení vytváří pravé obočí, levé je namalováno zvlášť. Ústa jsou propracována více než jen vyobrazena jednou linkou, rozeznáme horní i dolní ret s lehkou rumělkou. Poslední zobrazenou postavou je malinká klečící osoba v levém dolním rohu, mohlo by se jednat o donátora, ale postava je až příliš nezřetelná. Před ní leží na zemi předmět připomínající erb, vyveden v bílé barvě.

#### **4.5. Sv. Jan Křtitel v krajině**

Nyní se přesuneme k výjevům na protější boční stěně kaple a budeme postupovat od jižní strany směrem k výjevu Posledního soudu. První pole nám ukazuje mohutnější postavu, zabírající velkou část prostřední části plochy, zbytek je vyplněn nehostinně působící krajinou [16]. Hned při prvním pohledu jsou patrné velké rozdíly ve zpracování postavy oproti předchozím třem výjevům. Jak už jsem naznačila postava působí mnohem mohutněji a plastičtěji, což je dáno hned několika faktory. Postoj, ve kterém se nachází, připomíná esovité prohnutí raně gotických madon. Přední pravá noha v sandále vykročuje vpřed, vyvádí tím z hlavní osy bok, i ramena se zdají mírně nahnutá. Přes ramena splývá purpurový plášť zakrývající celé tělo, dalším kouskem oblečení je pak bílá plachetka. Na samotném purpurovém plášti nevidíme žádnou černou linku, jak jsme tomu byly uvyklí na předchozích malbách. I když je plášť ve

střední části poničen a záhyby tak nejspíše ani nebyly vidět, linka není patrná ani v detailu rukávu, který je umně modelován pouze za pomoci barevných odstínů a působí tak více plasticky. S okraji pláště je to úplně stejné, jejich obrys není vůbec ostrý, spíše by se dal popsat jako rozrušený, ale stále ve spodní části vidíme náznak záhybu modelovaného pouze barvou. U bílé plachetky je to trochu jiné, záhyby jsou mnohem více viditelné, některé jsou vytvořené ostřejší linkou, u dalších je znát snaha o tmavé stínování pro naznačení řasení látky. Na kousku bílé látky, který padá pod Janovou levou rukou, v níž drží beránka, je ale modelace tvořena pouze okrovou, našedivělou barvou. Pokud se jedná o úmysl a není to pouze důsledek poničení malby, pak by se tato modelace drapérie více blížila pracím na samotném plášti.

Když se pozorněji zadíváme na Janovu pravou ruku, která je jako jediná vidět, odpozorujeme, že zde umělec použil jiný postup než u sv. Jana Evangelisty, jehož levá ruka byla ostře vyhrazena pevnou černou linkou, tady je tmavý obrys rozrušen stínováním viditelným především u linie palce. Druhá ruka není vidět, ale zcela určitě přidržuje malého bílého beránka se svatozáří, s křížem patrným uvnitř, který je formou pojat podobně jako Janova ruka. Stejně jako je jinak pojat postoj postavy a její šat, tak i u hlavy dochází k velkému posunu. Obličej působí mnohem více plasticky, pevné linie vyznačující základní znaky obličeje zmizely a nahradila je snaha o zachycení individuálních rysů světce. Hlava s hustým vousem a hřívou vlasů se lehce naklání k beránkovi, stejně jako u šatu nevidíme žádnou pevnou linku, pouze naznačení lehce kudrnatých vlasů odstíny hnědé barvy. Tvář věkem odpovídá muži středního věku, ten na nás upírá hluboce zamyšlený pohled, možná se v nich zračí i odstín smutku. Víčka má lehce pokleslá, oblast kolem očí je modelovaná tak kvalitně, že pod ní můžeme cítit oční bulvu. Čelo má odkryté a tváře lehce načervenalé, takže působí prokrveně. Rty působí plně a jsou též pečlivě propracované, odstínem skoro odpovídají

barvě Janova šatu. Zlatá svatozář kolem hlavy tvoří čistě zlatý ovál ohraničený pevnou černou linií.

Krajina, ve které se Jan nachází je vyvedena v odstínech hnědé, šedé a tmavě zelené, takže působí nepřístupně a nehostinně. Celý dojem je zdůrazněn sem tam se objevujícími torzy uhynulých seschlých stromů, bez jediného lístku. Kvůli velkému poškození ale není valná většina pozadí k rozpoznání. Jen na levé straně nástěnné malby se z poškozených ploch vynořuje menší klečící postava s rukama spjatýma v modlitbě a očima upřenýma na světce. Z rukou mu jakoby vychází páska s nápisem jenž říká – Ora...nobis...sanct...Johannis. Ani v tomto případě nejdou dobře rozpoznat detaily, nejspíše se jedná o protějšek k postavě, již jsme zmínili při popisu na protější fresce u sv. Jana Evangelisty. Při porovnání s předchozími dvěma freskami, s Pannou sluncem oděnou ji porovnat nemůžeme, jelikož se nám nedochovala její tvář, zaznamenáváme jiný přístup formálního pojetí postavy, ale také v komunikaci s divákem. Jan Křtitel se na nás totiž dívá a vidí nás, komunikuje s námi. Upírá na nás svůj lehce smutný, hluboce zamyšlený pohled.

#### **4.6. Bolestný Kristus**

Tímto se dostáváme k předposlednímu výjevu v kapli sv. Jeronýma. Z celého cyklu se po Posledním soudu se jedná o malbu s největším počtem vyobrazených osob, tedy přesně se třemi. Zatímco na předchozích výjevech se doplňující osoby omezovaly pouze na velmi poddimenzované postavičky donátorů, nebo zmenšeného nebeského úkazu na nebi v podobě Panny Marie, zde máme tři postavy podobné velikosti. Ústřední postavou je téměř nahá postava Ježíše Krista [17], v podpaždí podpíraná mužem v kněžském rouchu. Na protější straně od nich stojí třetí postava v červeno modrém šatu, která se nachází v torzálním stavu a téměř nic, kromě pravé ruky a části rouch ze kterého tato

ruka vykukuje není rozpoznatelné. Zaměříme se tedy na postavu Krista, jehož od pohledu vysílené tělo potřebuje být podepíráno. Ruce mu bezvládně visí podél boků, s viditelnými rudými stopami po hřebech, nohy nejsou schopny unést váhu těla, a tak jsou mírně pokrčeny v kolenou, zároveň levá se kříží s pravou. Na poměrně širokém plochém hrudníku vidíme stopu po zranění, na břiše je dokonce zřetelná pupeční jamka. Kristovo tělo sice působí bez síly, ale rozhodně není vyhublé s viditelnými známkami kostí pod kůží. Hlava se zdá v poměru k tělu trochu menší a nabývá až příliš hranatého tvaru, připomínající trojúhelník, a to i díky způsobu jakým má ostře zastřižený vous. Kvůli trnové koruně posazené na hlavě mu po celé tváři stékají tenké potůčky krve, po jeho víčkách, lících, až na ramena a hrudník. Ve tváři je pobledlý, oči má zavřené a prostor kolem víček je ztmavený, takže působí propadlým unaveným dojmem. Vše naznačuje tomu, že z jeho těla vyprchal život. Kolem hlavy v ostrých paprscích vyzařuje čistě zlatá záře, kontrastující tak s jeho tělem nyní již bez života. Jeho tělo je zakryto pouze jednou malou bílou rouškou, kterou má uvázanou na jednoduchý uzel kolem pasu, látka, ze které je vyrobena je téměř průhledná a pokrytá kapkami krve. Co se týká zpracování, záhyby jsou zde hustě řaseny a směrem k uzlu se zužují, tudíž vypadají skutečněji.

Jak už bylo zmíněno výše, Kristovo tělo podpírá muž v kněžském hávu, nedotýká se ale jeho těla přímo, jeho ruce jsou zabaleny v bílé látce, kterou chce nejspíše Kristovo tělo zahalit, před zraky přihlížejících. Látka, kterou drží, je velmi hustě řasena a v těžkých záhybech spadá po celé délce Kristova těla, až na zem, kde se dotykem se zemí zalamuje. Množství látky je naznačeno hustotou záhybů, pokud je jich na jednom místě více jejich tmavě vyznačené obrysy vytvářejí tmavší plochy, takže látka působí více plasticky. Šat postavy za Kristovým spoře oděným tělem působí až nepatřičně, mluvíme o červeno bílém draze vypadajícím plášti, lemovaném silnou zlatou výšivkou s těžko rozpoznatelnými vzory. Lemy šatu drží u sebe s pomocí zlaté spony. Hlava

postavy je z části poškozena, ale lze rozpoznat obličej muže ve středních letech, jehož vlasy ale už ustupují a ukazují tak holé čelo a velkou část vrchní části hlavy. Zpoza jeho zad vykukují dvě mohutná zevnitř červená a zvenku černě zbarvená křídla. Prostředí, ve kterém se nacházejí, je z valné části nečitelné, až na dřevěný kříž vystupující zpoza postav na vršku s upevněnou deskou s nápisem INRI. Z toho, co lze rozeznat se jedná o jediného zástupce Arma Christi.

Tak jako u malby se sv. Janem Křtitelem ani zde autor nepoužíval výraznou černou linku jako hlavní prostředek k vytvoření scény. Opět zde hraje velkou roli barva, utvářející obrysy, která plasticky modeluje jednotlivé části malby. Obzvláště krásným momentem, je modelace volnějším záhybů nařasené látky, v ohbí levé ruky postavy, jež drží Krista, kde působí mimořádně plastickým dojmem. Pokud se pozorněji zadíváme na Kristovu levou nohu, uvidíme na ní stín, vržený nohou pravou a jestliže přesuneme zrak malinko doprava, spatříme krásně vytvořený stín i na vnitřní straně Kristovy bledé levé ruky.

#### **4.7. Kristus ukřižovaný**

Poslední fresku na východní boční stěně zabírá postava na kříži, po stranách doprovázena dvěma vznášejícími se anděli [18]. Toto je bohužel vše, co lze z dané fresky rozpoznat, jak dolní dvě třetiny, tak i vrchní pás nad křížem byly natolik poničeny, že z nich nelze rozpoznat ani nejmenším náznakem, co se zde nacházelo. Kříž je pojat stejně jako na předchozím výjevu se stejnou nápisovou deskou, ale postava Krista si tak podobná úplně není. Postava je pojata jednoduše, ruce, které má široce roztažené a přibité na kříži, jsou hubené, bez nejmenšího náznaku fyziognomie. Přibité konečky rukou nemají rozdělené prsty, ani dlaň v nich nepoznáme, spíše se jedná o takové beztvaré kulaté oválky. Hlava Krista přepadává na jeho pravé rameno, pod tíhou vysílení, zdobena je

trnovou korunou a svatozáří v podobě tří svazků po čtyřech paprscích. Oči, nos a ústa se vrací k velmi jednoduché černé lince. Tělo a ruce, ač jsou jednoduché, linkou ohraničeny nejsou, výjev má tedy v tomto blíže k námětům vyobrazeným na stejné stěně ve vedlejších polích.

Dvojice andělů u Krista se zpracováním velmi podobají andělům na Posledním soudu, jež se ve stejných pozicích vznášejí kolem Krista v mandorle. Dokonce i trubky jež drží mají stejnou formu, pouze křídla u ukřižovaného Krista jsou detailněji vyvedena, takže vidíme jednotlivé perutě křídel. Malba je ale příliš poškozená a díky mnohým vysprávkám později upravovaná, takže by její větší formální analýza nemusela být pravdivě vypovídající.

#### **4.8. Stylový rozbor maleb a jejich inspirační zdroje**

Již v předchozích kapitolách jsme narazili na poznámky týkající se možného autorství více umělců, naznačují tak Kašpárková, Peřinová i Hlobil. Kašpárková ve vypracované restaurátorské zprávě poukazuje na rozdílnou kvalitu zpracování jednotlivých částí na vyobrazení Posledního soudu.<sup>101</sup> Nejvíce je rozdíl patrný při porovnání zpracování horního pásu se světci, kde vidíme snahu o větší individualizaci postav a modelaci barvou, naopak postavy ve středním pásu vstávající z hrobů jsou vyvedeny velmi jednoduchou černou linkou. Stejná tendence pak vidíme na tvářích andělů na levé straně, kteří odvádějí vyvolené do nebe, nebo i na dalších vyobrazeních v kapli, jako například na plášti sv. Jeronýma, tváři sv. Jana Evangelisty. Při porovnání obličejů obou Janů, nás musí hned napadnout, že na práci pracovalo více umělců a v případě, že by se přece jen jednalo pouze o jednoho autora, musela se jeho tvorba výrazně posunout, co se způsobu zpracování týče. Čistě lineární způsob

---

<sup>101</sup> KAŠPÁRKOVÁ/ MUK 1974.



v porovnání z modelací barvou je až příliš výrazný. Peřinová ve svém článku tuto myšlenku rozvíjí a poznání posouvá ještě dále.<sup>102</sup> Zpracování černou linkou na ni působí až graficky a hledá proto inspirační zdroje v grafické tvorbě. Vyzdvihuje kvalitu zpracování Panny Marie, jež se zjevila na nebi Janu Evangelistovi na Pathmu a souhlasí s Machytkou, že je zvýšení kvality způsobeno grafickou předlohou. Jemu se totiž podařilo pro výjev Jana Evangelisty vyhledat grafickou předlohu, jedná se o list Martina Schongauera B.55.[19],<sup>103</sup> kdy je nám známo několik jeho kopistů mezi nimi Mistr BM, nebo ještě známější Václav z Olomouce.<sup>104</sup> Druhý ze dvou kopistů byl u nás aktivní mezi lety 1480-1500 a ví se o přibližně padesáti jeho kopiích Schongauerových listů. Kristina Ketmanová ve své disertační práci upozorňuje na jeho pravděpodobnou přítomnost v okruhu olomouckého biskupa.<sup>105</sup> Každopádně je Janovo vyobrazení až příliš podobné Schongauerovu listu, tudíž je inspirace jistá, byť mohla být nějak zprostředkovaná. Jan sedí v podobné pozici, hlavu má pozvednutou k zázraku na nebi, nohy mu taktéž vykukují zpod pláště a krajina ačkoli úplně neodpovídá předloze, kompozičně se podobá ve skaliscích a vodní hladině. Některé detaily jako orel, nebo listnatý strom nám zde chybí, ale naopak výjev v kapli je obohacen o postavu anděla vznášející se u Janova ramene. Dále pak Peřinová upozorňuje na další podobnost Schongauera a Václava z Olomouce, kterou jsou suché kmeny stromů, bez listů, života. Tento motiv se v kapli sv. Jeronýma objevuje především na vyobrazení se sv. Janem Křtitelem. Hlobil se domnívá, že i tato malba byla ovlivněna grafikou Martina Schongauera, ačkoli neuvádí konkrétní zobrazení.<sup>106</sup> Po prostudování jeho grafiky se mi podařilo najít jeden list [20], který se blíží malbě v kapli, a to

---

<sup>102</sup> PEŘINOVÁ 1994.

<sup>103</sup> MACHYTKA 1961.

<sup>104</sup> Tomuto kopistovi věnují pozornost zahraniční historikové, především Max Lehrs, Adam von Bartsch, nebo Jane Campbell Hutchison.

<sup>105</sup> KATMANOVÁ 2010, 48

<sup>106</sup> HLOBIL 2002, 409

především gestem ruky, která lehce ukazuje na malého beránka, neseného v ruce druhé. I v uchopení zvířete je vidět podobnost, ale jinak je inspirace patrná především v základu kompozice, prostředí na grafickém listu úplně chybí.<sup>107</sup>

Velkou ztrátou jsou velké nedochované plochy na nástěnných malbách s Ženou sluncem oděnou a Ukřižování, které byly v pozdním středověku mimořádně oblíbené a zobrazované. S jejich pomocí bychom mohli snadněji identifikovat další recepcce malby německé a nizozemské. Přitom se nejednalo o nic neobvyklého, koncem 15. století a začátkem století 16. dosahovaly tyto prvky vrcholu. Důkazem toho jsou další díla jako je Doudlebský oltář,<sup>108</sup> kde se malíř inspiroval Michaellem Wolgemutem, rytinami od Martina Schongauera, Israela van Meckena, nebo Václava z Olomouce.<sup>109</sup> Stejně je to s oltářními křídly ze Senomat, Budňanským oltářem na Karlštejně, oltářem Průhonickým a mnoha dalšími.<sup>110</sup> U Schongauera nalezneme prvky realismu projevujícího se v Německu v druhé polovině 15.století, velkou zásluhu na tom mělo dílo Rogiera van der Weyden, ovlivněné jeho učitelem Robertem Campinem, díky čemuž se k nám dostávaly také podněty z Nizozemí.<sup>111</sup> V kapli je to patrné v stupňovitém rozvržení krajiny a jejího poměrně vysokého horizontu.

---

<sup>107</sup> [https://www.wikiwand.com/de/Liste\\_der\\_Kupferstiche\\_Martin\\_Schongauers](https://www.wikiwand.com/de/Liste_der_Kupferstiche_Martin_Schongauers), vyhledáno 9.7.2021.

<sup>108</sup> 1494

<sup>109</sup> PEŠINA 1950, 34

<sup>110</sup> PEŠINA 1950, 36

<sup>111</sup> PEŘINOVÁ 1994, 92

## 5. Obsahové provázání celku nástěnných maleb a jejich ikonografie

Po jednotlivém podrobném představení každé ze sedmi nástěnných maleb se nyní podíváme na jejich celkové provázání po stránce ikonografické. Myšlenka Posledního soudu se objevuje už u zrodu samotného křesťanství a jak v dávné minulosti, tak i během tisíciletí byla jednou z hlavních lákadel pro ty, co se k tomuto náboženství rozhodli připojit. Pokud si to trochu rozebereme, byla to myšlenka spravedlivého soudu pro ty, jenž na zemi žili počestným a příkladným životem a jimž se takového soudu nedostalo ještě za pozemského života. S konečným soudem je spojena jak odměna v podobě věčného života v přítomnosti Krista, tak i náležitý trest pro ty, jež Krista nenásledovali. Základními prameny obsahujícími zmínky o druhém příchodu Krista se staly jak některé starozákonní knihy, tak i novozákonní synoptické i apokryfní apokalypsy a za obzvláště důležitou považujeme prorocky – apokalyptickou Janovu knihu Zjevení. V těchto pramenech nalezneme většinu z našich vyobrazených námětů a s tím i klíč jejich propojení.

Na jedné z nástěnných maleb vidíme Jana, jako autora knihy Zjevení, kterou napsal, když ho navštívil anděl, aby mu vyjevil, co se má stát. Jan byl pro svou víru vyhnán císařem na ostrov Patmos a proto prostředí, v němž se na malbě nachází, je pokusem o jakousi imitaci ostrova obklopeného vodní hladinou. Vše z knihy Zjevení úplně neodpovídá vyobrazením v kapli, ale přesto náměty pocházejí odtud, byť ve zjednodušené, nebo upravené formě. Potom, co si přečteme o sedmi dopisech pro sedm církví a co do nich má Jan napsat, se nám otevrou dveře do nebe, kde podle popisu spatříme trůn s usazenou postavou, obklopený duhou. Trůn obklopuje dalších dvacet čtyři trůnů s apokalyptickými

starci.<sup>112</sup> Na našem posledním soudu skutečně vidíme postavu usazenou v mandorle tvořené duhou, ale starci byli nahrazeni dvanácti apoštoly, neboť ve středověku byly starci rozpoznávány jako proroci a apoštolové.<sup>113</sup> U nás tedy došlo k vyobrazení šesti postav apoštolů po Kristově levici i pravici.

Velmi zobrazovaným motivem z Janova Zjevení se stala Žena sluncem oděná, jež se jako znamení ukázala na nebi. Tato žena byla těhotná, když se jako jiné znamení na nebi objevil drak, ztotožňován s ďáblem a dítě se pokusil pohltnout, to však bylo přeneseno k Bohu, aby se tak nestalo. Dále je zde popisován boj Michaela a jeho andělů s drakem, drakův marný boj a jeho svržení na zem. Tímto příběhem Ženy sluncem oděné ale zcela určitě nekončí, následuje další řádka nečekaných a poměrně dramatických dějů.<sup>114</sup> Důležité je, že tato žena byla ztotožňována ve středověku s Marií a církví. Pronásledování ženy drakem lze tedy chápat jako pronásledování církve, nebo jako boj vyvoleného lidstva s ďábelskými mocnostmi.<sup>115</sup> Je možné, že zde tento námět nebyl vybrán pouze pro svou momentální oblibu v jeho zobrazování, nebo náhodně, jako jedna z částí apokalyptického textu, ale mohla reflektovat současnou politickou a náboženskou situaci, jež se konce 15. století vyostřovala a začátkem století 16. vrcholila. Jedná se ale pouze o jeden z možných hypotetických výkladů.

Svatý Jeroným žil ve 4. století našeho letopočtu a díky svým činům je řazen mezi čtyři latinské církevní otce. Je považován za jednoho z největších učenců katolické církve a měl blízko k tomu nastoupit na svatopetrský stolec. Od papeže Damasa I. dostal úkolem přeložit bibli<sup>116</sup>, jenž je dosud uznávaným

---

<sup>112</sup> Zjevení Janovo 4, 1-4

<sup>113</sup> ROYT 2006, 35

<sup>114</sup> Zjevení Janovo 12

<sup>115</sup> <https://www.pastorace.cz/Knihovna/09-Zena-odena-sluncem.html>. Vyhledáno 1.7.2021

<sup>116</sup> Tento překlad se od 12. století označuje jako vulgáta.

a všeobecně používaným překladem.<sup>117</sup> Mezi jeho práce patří i přepracování komentářů církevního otce Viktorína z Ptujie k Janově knize Zjevení.<sup>118</sup> V českém prostředí, hlavně v období středověku, byl kult sv. Jeronýma poměrně rozšířen a dochovala se nám jeho vyobrazení v podobě knižních ilustrací, deskových obrazů i nástěnných maleb.<sup>119</sup> Mezi nejznámější díla zobrazující sv. Jeronýma patří desková malba Mistra Theodorika z Kaple sv. Kříže na Karlštejně datovaná do 60. let 14. století,<sup>120</sup> nebo Jeroným spolu s dalšími světcí, sv. Augustinem a sv. Jiljím, na deskové malbě na reversu obrazu Kladení Krista do hrobu jako součást Třeboňského oltáře.<sup>121</sup> Z nástěnných maleb, je to pak ne zas tak daleko od Olomouce vzdálená zámecká kaple v Lomnici, datovaná do 60.let 15.století, kde si můžeme prohlédnout v polích síťové klenby čtyři církevní otce. Mezi nimi i přítomného sedícího sv. Jeronýma v typickém kardinálském šatu a klobouku, s otevřenou knihou na pulpitu a lvem opírajícím se mu tlapami o klín.<sup>122</sup> Výskyt uměleckého vyobrazení tohoto církevního učence tedy nebyl v českém prostředí neobvyklý, na uvedených příkladech je patrné, že nejčastěji byl zobrazován ve společnosti dalších církevních otců, evangelistů, nebo jiných významných světců, a to i jako součást významných uměleckých zakázek. V radniční kapli proto mohl být zpřítomněn jako další z významných církevních osobností mimo Jana Křtitele a Jana Evangelisty. Dalším důvodem by mohla být jeho významná práce na úpravách překladu bible, a hlavně úpravy a doplnění komentářů ke knize Zjevení.

---

<sup>117</sup> SCHAUBERT 1994, 507

<sup>118</sup> <https://www.newadvent.org/fathers/0712.htm>, vyhledáno 6.7.2021

<sup>119</sup> SLEPIČKA 2018

<sup>120</sup> FAJT/ROYT 1997 — Jiří FAJT/ Jan ROYT: Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. *Ecclesiatriumphans*. In: Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus*. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997, s. 250 – 251

<sup>121</sup> ROYT 2013 — Jan ROYT: *Mistr Třeboňského oltáře*. Praha 2013, 90-131

<sup>122</sup> VÍTOVSKÝ 1999 — Jakub VÍTOVSKÝ: *Nástěnná malba v zámecké kapli v Lomnici*. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550, II*. Brno 1999, 203-205

Z toho, co ještě o sv. Jeronýmovi víme, žil asketickým způsobem života a domníval se, že by tento styl měli následovat i ostatní představení církve, díky jejich kritice a kritice zlořádů si také znelíbil klér a nebyl zvolen papežem. Jeho osoba zde tudíž mohla být i připomínkou správného způsobu života pro přítomné radní.<sup>123</sup>

Naproti postavě sv. Jana Evangelista se nachází postava Jana Křtitele, jeho zmenšenou postavu si můžeme prohlédnout na nástěnné malbě Posledního soudu nad vchodem, kde klečí jako jeden z největších přímluvců po levici Kristově. Jeho osoba se stala pro věřící téměř nepostradatelnou, co se týče druhého příchodu Krista a s tím spojeným posledním zúčtováním, takže jej nalezneme spolu s Pannou Marií na mnohých vyobrazeních Posledního soudu.<sup>124</sup> Jan Křtitel byl tím, kdo hlásal příchod mesiáše, jenž nebude jako on křtít vodou, ale Duchem svatým a zobrazen je tady také jako protějšek k Janu Evangelistovi, který hlásal Kristův druhý příchod v podobě apokalypsy.

Nástěnná malba Bolestného Krista má svůj vlastní osobitý význam a propojení s námětem posledního soudu na radnicích, a proto se mu budeme podrobněji věnovat až v následující kapitole.

Ukřižovaný Kristus sousedící s nástěnnou malbou Posledního soudu má připomínat Kristovu smrt a utrpení, kterým si prošel, aby očistil lidstvo od dědičného hříchu.

V této kapitole jsme si více přiblížili souvislosti mezi jednotlivými nástěnnými malbami a jejich propojení s tématem Posledního soudu. Každá z vyobrazených postav má svou vlastní specifickou roli, buď se jedná o

---

<sup>123</sup> SCHAUBER 1994, 507-508

<sup>124</sup> ROYT 2006, 94

zprostředkovatele podoby apokalypsy, osoby, jež budou tohoto dne přímo účastny, nebo postavy připomínající, proč tento den nastane, že může nastat kdykoli, a proto je důležité na něj býti připraven.

## 6. Ikonografie Posledního soudu v souvislosti s funkcí radniční kaple

Následující kapitola se zabývá tématem posledního soudu, který nemusí mít vždy typickou podobu s Kristem pantokratem v mandorle s apokalyptickými starci po levici a po pravici a pod ním a s částí s dušemi spasenými a zatracenými. Ale jak uvidíme, komplexní připomínka Posledního soudu může být přítomna i v pro nás na první pohled jednoduchém námětu Bolestného Krista a proto mu bude věnováno více pozornosti.

Nástěnná malba s Bolestným Kristem má v radniční kapli svou osobitou úlohu. Tento námět není vykládán pouze ve významu Krista jako symbolu milosrdenství a jako jejich poskytovatele, ale také jako Krista - Krále slávy, vítěze nad smrtí, který přijde na konci světa jako spravedlivý soudce. Za kořeny námětu se považují byzantské ikony z 12. století, vyobrazující Krista kladeného do hrobu, nebo právě Krista jako Krále slávy.<sup>125</sup> Často zmiňovanou je byzantská ikona ze Sta. Croce v Římě, kde byl na nápisové destičce typický nápis INRI nahrazen označením král slávy, což poukazuje na jiné vnímání Krista.<sup>126</sup> Během staletí se typ tohoto námětu vyvíjel a existuje tedy mnoho typů vyobrazení, ale velmi často má Kristus zavřené oči a hlavu nachýlenou k pravému rameni, ruce má překřížené svíslé podél boků, případně jednou ukazuje na ránu v boku. Dále pak nese dobře viditelné známky po bičování, zdůrazněné krvavými krůpějemi, lesknoucími se na těle.<sup>127</sup> Námět se stal oblíbeným hlavně v Německu, zabývali se jím například Heinz Löffler, který napsal ikonografii Bolestného Krista, kde

---

<sup>125</sup> ROYT 2006, 53

<sup>126</sup> KRAMÁŘ 1935, 75

<sup>127</sup> tamtéž



se mimo jiné věnuje i původu typu a jeho vývojem konkrétně v Německu.<sup>128</sup> Dále pak Erwin Panofsky, doslovně bychom tento typ z němčiny mohli přeložit jako Muž smutku.

U nás se jako první tímto tématem zabýval Vincenc Kramář, který napsal článek do Volných směrů a vyhranil v něm některé důležité body, co se zobrazování týče. Upozorňuje, že dílo není pouhý tvar, ale je pln myšlenek a citových obsahů, v nichž se odráží doba vzniku. Pokud jde o obsahovou stránku, tak zaznamenal, že námět Bolestného Krista je často zaměňován s Ecce Homo a spatřuje v nich zásadní rozdíl.<sup>129</sup> Tím rozdílem je rána v boku Krista, Ecce Homo představuje zbičovaného a trním korunovaného Krista, kdežto Bolestný Kristus je obsahově mnohem složitější.<sup>130</sup> Kramář jej definuje jako Krista obětujícího se za hříchy lidstva, spasitele, vítěze nad smrtí a soudce při Posledním soudu. Johan Huizinga ve své knize Podzim středověku upozorňuje na rozdílnost vnímání umění, jak ho vnímáme teď a jak bylo vnímáno v minulosti.<sup>131</sup> Kramářův pohled je v tomto podobný, naše vnímání sochy Bolestného Krista se může omezit pouze na jeho prožitou bolest, ale ve středověku byla zbožnost všudypřítomná a mnohem silněji vnímaná. Je těžké si představit, že v současné době by někdo umístil sochu, či malbu Krista do míst zasedání parlamentu, nebo soudní síně, a to z popudu, aby jim připomínal a varoval je, že mají soudit spravedlivě a milosrdně, neboť tak budou souzeni sami po své smrti.

Josef Myslivec se ve svém díle Dvě studie z dějin byzantského umění ze 40. let 20.století věnuje námětu Krista v hrobě a spolu s námětem Kristova snění z kříže je považuje za hlavní výchozí body námětu Bolestného Krista,<sup>132</sup> které se dále

---

<sup>128</sup> LÖFFLER 1922 — Heinz LÖFFLER: Die Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst, disertační práce, PhF der Friedrich-Wilhelm-Universität. Berlin 1922

<sup>129</sup> Pokud se podíváme do stavebně historického průzkumu z roku 1975, vypracované Mukem a Kašpárkovou, nalezneme i zde tento námět stále pod označením Ecce Homo.

<sup>130</sup> KRAMÁŘ 1935 — Vincenc Kramář: Bolestný Kristus. In: Volné směry XXXI, 75-81

<sup>131</sup> HUIZINGA — Johan HUIZINGA: Podzim středověku. 2. vyd. Praha; Litomyšl, 2010.

<sup>132</sup> MYSLIVEC 1948, 13-14

redukovaly a prolínaly. Zásadní rozdíl byzantských i italských vyobrazení tohoto typu oproti Zaalpí, spatřuje stejně jako Kramář ve vyplnění námětu větším citem, prožitkem a posunu formy směrem ke zlidštění Kristovy osoby.<sup>133</sup> Na druhou stranu se s Kramářem neshodl na podnětech, které k této změně vedly. Kramář se domnívá, že hybatelem bylo hluboké náboženské cítění a teologická učenost, kdežto Myslivec je připisuje vnějším faktorům, souvisejícím s dobovým mravním rozkladem, nejen církve, a známkami pokusu o reformu mravního života doby.<sup>134</sup> Tato myšlenka nám pak krásně zapadá do důvodů k zpřítomnění námětu v prostředí vyšší třídy, pověřené správou města. Uvádí též, že ačkoli Kristus formou vychází z východního typu, se skutečnou hlubokou duchovní náplní a mystickým realismem západu nemá téměř nic společného. Možná bychom ještě mohli zmínit myšlenku historika umění Rudolfa Berlinera, jenž se domnívá, že právě myšlenka Krista jako soudce byla tím hlavním tahounem, co se vývoje typu Bolestného Krista týče.<sup>135</sup>

## 6.1. Analogie v českých zemích

Mimo Bolestného Krista v radniční kapli sv. Jeronýma v Olomouci, jsme obeznámeni s dalšími případy výskytu tohoto námětu v prostorách městských radnic na našem území. Patří sem dvě sochy Bolestného Krista, a to ze Staroměstské [21] a z Novoměstské [22] radnice a Kristus ze zaniklé staré radnice v Kutné Hoře [24]. Jak si již všimli Kramář a Myslivec, nejen že byl námět Bolestného Krista v Zaalpí obohacen o hlubší duchovní výraz, ale též došlo k výrazným změnám formálním. Nejvýraznější, zvláště u následujících soch, je provedení námětu jako celé postavy a nejenom poprsí a Kristus již není

---

<sup>133</sup> KRAMÁŘ 1935, 75-81

<sup>134</sup> MYSLIVEC 1948, 13-15

<sup>135</sup> BERLINER 1981,

mrtvým, ale má otevřené oči, jeho hlava neleží bezvládně na jeho rameni, jak tomu je pořád v kapli sv. Jeronýma, ale čím dál tím více se zvedá, i když je stále nakloněna k levé straně.<sup>136</sup> Ruce obou Kristů jsou pozvednuty do úrovní ramen, s dlaněmi otočenými k nám, ukazující zřetelně rány, stejné gesto (orans) nalezneme, i když se podíváme na Krista z Kutné Hory. K této změně formy dochází v první polovině 14. století.<sup>137</sup> Změna formy může být způsobena změnou funkce předmětu, či změnou myšlení doby, a tedy přizpůsobením momentální potřebě. Zde vidíme čím dál tím větší odloučení od původního konceptu ukázat Krista jako trpitele, aby věřící při pohledu na dílo, spolu s Kristem prožívali jeho utrpení.<sup>138</sup> Tady už je Kristova postava silnější, stále vidíme stopy po prožitém utrpení, ale i díky přidanému prvku otevřených očí, se z něj stává čím dál tím více postava Krista, vítěze nad smrtí, spasitele. Ale i soudce hříchů spáchaných po jeho sebeobětování, které podstoupil, aby nás jich zbavil. Kotal upozorňuje na větší rozměry soch, což je dalším znakem odloučení od funkce týkající se intimní modlitby a silného individuálního prožitku, tedy znaky, které byly spíše typické pro předchozí krásné formy.<sup>139</sup>

### 6.1.1. Bolestný Kristus na Staroměstské radnici

Jedná se o polychromovanou dřevořezbou, z lipového dřeva, připisovanou Mistru Týnské Kalvárie.<sup>140</sup> Vytvořena byla na zakázku radních, aby doplnila nově opravenou radní síň zničenou požárem, který vypukl na radnici roku 1399.<sup>141</sup> Postaven na vyvýšené konzole tvořené hlavou anděla, setrval v síni až do současnosti. Již jsme se zabývali důvody, proč byl Kristus

---

<sup>136</sup> KRAMÁŘ 1934, 75-81

<sup>137</sup> ROYT 2006, 54

<sup>138</sup> MYSLIVEC 1948, 14

<sup>139</sup> KOTAL 1972, 125

<sup>140</sup> BARTLOVÁ 2004, 44-51

<sup>141</sup> KOTAL 1962, 113

v radnici umístěn a jakou tam hrál roli, ale zvláště u této sochy se ještě dochovala nápisová páska, po restaurátorském průzkumu z let 2005 a 2006 shledána jako původní.<sup>142</sup> Tato páska nese nápis se slovy „sud’te spravedlivě, synové člověka“<sup>[25]</sup>, které jsou přímým důkazem jeho účelu na radnici.<sup>143</sup> Po posledních restaurátorských pracích se ukázalo, že též nápisová deska nad sochou je původní. Přítomný nápis je o něco delší, navazuje na myšlenku Krista jako soudce a říká: „Deus iudex iustus, fortis et paciens, misericors es miserator longanimis et multum misericors, quia misericordia superexaltat iudicium [26].“<sup>144</sup> Text pochází ze 103. žalmu a listů Jakubovy epištoly, ve středověku se citací biblického textu, tedy podporou Hospodinovým slovem, často legitimizovala moc světská.<sup>145</sup>

Bolestný Kristus zde na konšely shlížel z nadhledu, k spravedlivému a milosrdnému soudu je nabádal pozvednutýma rukama, dlaně natočené směrem k přihlížejícím, s ranami zřetelně viditelnými.<sup>146</sup> Toto gesto nám je moc dobře známé, Kristus zde připomíná gestem apokalyptického soudce, krásným příkladem je Kristus na vyobrazení Posledního soudu na východním středním portálu katedrály Notre Dame v Paříži, nebo na Posledním soudu portálu katedrály v Remeši.<sup>147</sup> Samotná socha nebyla nijak výrazně porušena, pouze co se týče polychromie její stav restaurátor Berger popsal jako havarijní. Polychromie prý odstávala a ve velkých šupinách se odlupovala, což bylo

---

<sup>142</sup> BERGER 2005, nečíslované

<sup>143</sup> BARTLOVÁ 2004, 44-51

<sup>144</sup> Opis textu nápisové desky z Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985, 241. Homolka také uvádí překlad, který vychází z žalmu 102 a listu sv. Jakuba apoštola kap. 2 „Bůh je soudce spravedlivý, silný, trpělivý, lítostivý, dlouho schovávající a mnohého milosrdenství, poněvadž milosrdenství převyšuje soud“

<sup>145</sup> BARTLOVÁ 2015, 176

<sup>146</sup> KUTAL 1962, 112

<sup>147</sup> BARTLOVÁ 2004, 44-51

způsobeno nevhodnými podmínkami, ve kterých se socha nacházela, jako například přílišné vytápění sálu.

Postava je mírně nahněná se skloněnou hlavou, ústa má pootevřená a pohled sklání dolů, což bylo myšleno určitě schválně. Víčka mu trochu padají, doplňující tak ztrápený výraz, ještě více podpořený silnou vráskou uprostřed čela. O větší detail se umělec snaží i ve zpracování vlasů, koruny a tělesných proporcí, které jsou vyvedeny téměř realisticky. Především anatomie trupu působí silně formou zpracování, kůže na hrudníku Krista se jakoby skutečně napíná přes jednotlivá žebra, hrudní koš je výrazně ohraničen a v místech, kde končí, se propadá do vyhladověle působícího břicha. Postojem a gesty je blízký o něco mladšímu Kristu na Roudnickém oltáři [27].<sup>148</sup>

Homolka naráží v námětu Bolestného Krista na přítomnost myšlenky eucharistické, a to především v souvislosti tvorby Týnského mistra a jeho objednavatelů.<sup>149</sup> Připouští vlivy aktuálního dění v Čechách zatíženého ideovým reformním hnutím. Eucharistickou myšlenku Bolestného Krista pak více zkoumá Rywиковá, a poukazuje na úzké propojení obou námětů.<sup>150</sup>

### 6.1.2. Bolestný Kristus z Novoměstské radnice

Z pod stejných, nadmíru umělecky nadaných rukou Mistra Týnské Kalvárie pochází též socha z Novoměstské radnice, nacházející se dnes v Muzeu hlavního města Prahy. Kutal tak usuzuje z účetních dokumentů z let 1413, kdy byla radními, umělci Mikuláši vyplacena peněžní suma za obraz určen do novoměstské radnice.<sup>151</sup> Sám Kutal, Chlíbec i Bartlová se domnívají, že se jednalo právě o sochu Bolestného Krista, a to z důvodu, že pojem imago nebyl

---

<sup>148</sup> HOMOLKA 1964, 36.

<sup>149</sup> HOMOLKA 1985, 181

<sup>150</sup> RYWIKOVÁ 2008, 7-25

<sup>151</sup> KUTAL 1962, 113

pevně stanoven a mohl představovat ve své době umělecké dílo ve formě jak sochy, tak obrazu. Bartlová je co se datace týče mnohem odvážnější a datum vzniku posouvá až do 30. let, domnívá se, že v prvních desetiletích byl na radnicích přítomen obraz posledního soudu<sup>152</sup> a nikoli Bolestného Krista, který považuje za další rozvinutější stupeň.<sup>153</sup> Chlíbaec se k této odvážné dataci staví trochu s rezervou, ale jen proto, že její argumenty mu nepřijdou dostatečně podložené, tak, jak tomu je u datací určených Homolkou, nebo Kutalem, kteří pro své argumenty hledají podklady v dochované dokumentaci.<sup>154</sup> Pokud se ale skutečně jedná o další stupeň ve vyobrazení Posledního soudu, všimneme si, že se nejednalo o námět statický, ale dále se vyvíjel i v rámci nově získané formy Bolestného Krista.

Pokud porovnáme Krista z novoměstské radnice, se sochou na radnici staroměstské, povšimneme si větší míry expresivnosti jeho ústa jsou více otevřená, vidíme i horní řadu zubů, stejné je to i s očima, kde nejsou příliš skloněny dolů, ale s větší mírou naléhavosti se přímým pohledem upírají na možné pozorovatele. Působí ještě více živě, což spolu s jeho široce rozevřenou a silně krvácející ránou na boku podporuje námět Krista - vítěze nad smrtí a budoucího soudce. Ruce mají téměř ve stejném gestu, tělo esovitě prohnuté, působící celou vahou těla na levou nohu, naznačující tím mírný kontrast. Chlíbaec upozorňuje na tuto silnější stránku citového prožitku, kdy je poznat, že se tomuto novému proudu umělec snaží přizpůsobit i formální stránku díla.<sup>155</sup> Kristus z novoměstské radnice je zde proto představen jako další rozvinutější stupeň námětu Bolestného Krista, který díky svému expresivnějšímu a více

---

<sup>152</sup> Bartlová 2004 (44-51) a Peřinová 1994 (94) poukazují na případy, jiného než typického vyobrazení posledního soudu, které známe z portálů katedrál. Jsou jimi například z roku 1439 Trajánův soud na Bruselské radnici od Rogiera van der Weyden, nebo Saské dokumenty, které uvádějí, že kolem roku 1400 v radničních prostorech byl předepsán námět buď Posledního soudu nebo soudu Šalamounova.

<sup>153</sup> BARTLOVÁ 2004, 44-45

<sup>154</sup> KUTAL 1962, CHLÍBEC 1990, HOMOLKA 1970

<sup>155</sup> CHLÍBEC 1990, 35-39

anatomickému zpracování, působí dojmem opravdového fyzického ztělesnění Krista v prostoru.<sup>156</sup>

Spolu s Kristem z radnice Staroměstské se obě sochy řadí mezi jedny z prvních zpracování tohoto ikonografického typu u nás.<sup>157</sup> A také k jediným dochovaným z tohoto časového období, co se oblasti sochařství týče.<sup>158</sup> Více badatelů hovoří o vlivech a inspiračních zdrojích ze zahraničí, za hlavní je považována socha Bolestného Krista ze Svatoštěpánského dómu ve Vídni [28]. Nejedná se o celofigurovou postavu, pouze o polopostavu, též datovanou do prvních desetiletí 15.století. Dále pak stojící postava Bolestného Krista na hlavním průčelí katedrály v Ulmu od Hanse Multschera [29], datovaná rokem 1429, Homolka vidí podobnost především v protáhlé Kristově tváři, ve zpracování vlasů.<sup>159</sup> Další analogii nachází na Svatoštěpánském dómu a to Bolestného Krista z poslední čtvrtiny 14.století na pilíři vedle Zpěvácké brány, řazenou k dílům Michaelského mistra [30].<sup>160</sup> Kristus se mnohem více esovitě prohýbá, gesto rukou není stejné, obě dvě ruce se dotýkají rány na boku, ale přece je zde formální podobnost patrná.

Jak jsme si mohli všimnout, sochy bolestných Kristů též obsazovaly významné církevní chrámy. Mohlo tak být z důvodu, že právě městské chrámy a radnice byly největšími dominantami v městské zástavbě, dnes chrámy představují pro jistou část populace pouze umělecké atrakce, svědky minulosti, které si jezdí prohlížet.<sup>161</sup> Ale dříve byly spolu s radnicí představiteli jak moci církevní, tak i světské, téměř všichni příslušníci městské rady mše navštěvovali.

---

<sup>156</sup> CHLÍBEC 1990, 37

<sup>157</sup> BARTLOVÁ 2004.

<sup>158</sup> CHLÍBEC 1990.

<sup>159</sup> HOMOLKA 1985, 179

<sup>160</sup> HOMOLKA 1970, 165

<sup>161</sup> ROYT 2009.

### 6.1.3. Bolestný Kristus z Kutnohorské radnice

Se sochami pražských radnic bývá velmi často spojována, co se výzdob radnic týká, socha Bolestného Krista z Kutnohorské radnice, datována mnohem později 1511.<sup>162</sup> Na rozdíl od předchozích soch, kde stále probíhá vášnivá diskuze, týkající se správného časového určení, které se liší i o několik desítek let, máme u kutnohorského Krista letopočet uveden na jeho podstavci, spolu s monogramem HE.<sup>163</sup> Jednalo se o poměrně prestižní zakázku, kde v radničním sálu zasedala městská samospráva a zakázkou byl pověřen Hans Elfeldar, o kterém se nám ale nedochovalo příliš zpráv.<sup>164</sup> K dalším jeho pracím patří obraz Poslední večeře, určený do kostela sv. Jakuba v Kutné hoře, nebo retábl pro kapli sv. Zikmunda ve Svatovítské katedrále, který byl ale zničen požárem roku 1541.<sup>165</sup> Nyní se socha nachází v kapli sv. Václava Vlašského dvora, ale původně byla umístěna ve staré Kutnohorské radnici<sup>166</sup>, která byla roku 1770 poničena požárem.<sup>167</sup>

Ačkoli se v gestech a postoji velmi podobá sochám z pražských radnic, stejně tak se od nich ve spoustě věcí odlišuje. V jím zpracování se prolíná tradice saského řezbářství se sklonem k realističnosti a anatomickému detailu, který by se mohl blížit Bolestným Kristům na staroměstské a novoměstské radnici, ale přece v detailu působí jinak. Jeho postava není tak štíhlá a protáhlá, ale spíše svalnatější. Kde se na novoměstském Kristu napínala kůže, přes pod ní viditelná žebra, zde máme patrně menší svaly viditelné po celé ploše horního trupu. Ruce má pozvednuté s viditelnými ranami. Hlavu na silném krku má pozvednutou a opravdu jen lehce nakloněnou s pohledem jasným nás upřeně pozoruje. Trnová

---

<sup>162</sup> FAJT 2012, 207

<sup>163</sup> ČADILOVÁ 2011

<sup>164</sup> FAJT 2012, 107

<sup>165</sup> FAJT 2012, 207-208

<sup>166</sup> Štroblová dokonce spekuluje o dovezení sochy z Prahy.

<sup>167</sup> ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 174



koruna je hustě spletená a působí až jako husté ptačí hnízdo, ze kterého vybíhají ostré hroty svatozáře. Vlasy a vousy má husté a vlní se mu ve spirálách. Rouška kolem boků je široce rozevlátá svázána na uzel. V kontrapostu už působí posunem k renesančnímu zpracování lidské postavy, kdy podle Štroblové vychází z Dürerovy grafické předlohy.<sup>168</sup>

Zajisté byl do radnice umístěn za účelem připomínky spravedlivého a milosrdného soudu, ačkoli ve výrazu, podle mého názoru, ztrácí už něco z naléhavého, niterního, citového prožitku Bolestných Kristů z pražských radnic.

---

<sup>168</sup> ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 388

## Závěr

Závěrem lze tedy shrnout, že kaple sv. Jeronýma je skvostným uměleckým dílem a patří k nejvýznamnějším dochovaným památkám města Olomouc. A to nejen po stránce architektonické, ale také z hlediska nástěnné výzdoby, kdy důležitou roli hraje jak ikonografie jednotlivých námětů, tak především jejich celkové provázání.

Počátek práce se věnuje prosperujícímu prostředí královského města, udržující si koncem 15. a počátkem 16. století stále své významné postavení a snažící se o větší suverenitu, což se stalo hlavním podnětem k stavbě radnice jako centra městské správní a soudní moci. Z literárních pramenů vyplývá, že ačkoli moc měst sílila, stále jim muselo být uděleno panovníkem privilegium ke stavbě takovéto budovy. Dále pak, že byla stavba radnice spojena či dokonce podmíněna spojením s kupeckým domem. Což jak jsme zjistili nebylo věcí, zas tak neobvyklou, svědčí o tom identifikované případy z jiných měst, jako byly radnice v Mostě, Žatci, nebo ve Vodňanech. Stejně tak se práce snažila vyhledat a uvést některé z možných odůvodnění, pro nepravidelnost půdorysu radnice.

Po architektonickém rozboru radnice a kaple se práce zaměřuje důkladně na přítomný cenný cyklus nástěnných maleb. Díky detailnímu popisu jednotlivých maleb jsem si uvědomila velké rozdíly ve zpracování některých částí, kdy na výzdobě muselo pracovat více umělců, případně pokud se jednalo o jediného, došlo by u jeho tvorby k výraznému posunu ve způsobu zobrazování. Některé části vyobrazení jsou ztvárněny téměř pouze pevnou černou linkou, zatímco jiné, jako obličej Jana Křtitele, jsou utvořeny barevnou a světelnou modelací. U výrazně lineárně zpracovaných částí, jsem došla k závěru, že byly vytvořeny za pomoci recepcí malby německé a nizozemské. Také se podařilo dohledat několik konkrétních grafických předloh, jež sloužily jako inspirace pro kompoziční zpracování konkrétních vyobrazení v radniční kapli. Jedná se o grafické listy se

světci Janem Evangelistou na Pathmu a Janem Křtitelem od Martina Schongauera.

V návaznosti na Poslední soud v radniční kapli v Olomouci se práce věnovala také tématu vyobrazení Posledního soudu u nás na radnicích. Zjistili jsme, že se nejčastěji vyskytovalo ve ztvárnění Bolestného Krista a v našem prostředí nabyl i specifické formy. Při bádání jsme došli k závěru o jeho původu v byzantských ikonách, kde vzešel z námětů Krista v hrobě a Krista sňatého z kříže, ale postupně u něj i díky vlivu německého prostředí došlo k změnám formálních. Z polopostavy se stala socha plně celofigurová, hlava ležící plnou vahou na rameni se zvedla a oči Krista se otevřely, aby mohly silným pohledem v přítomných radních probouzet niterné pocity. Ne však pocity lítosti a spolu prožitku na jeho utrpení, ale spíše svou přítomností nabádá k spravedlivému jednání. Gestem ukazujícím své rány, připomíná, vykoupení z dědičného hříchu, ale současně nadcházející den Posledního soudu. Kristus na staroměstské radnici, novoměstské radnici a radnici v Kutné Hoře patří k velmi kvalitním a krásným zpracováním tohoto typu se silným emocionálním působením.

## Obrazová příloha



1. Žena sluncem oděná (Růžencová madona), 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, jižní strana lodi.

Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 412, Obr. 327



2. Nesení kříže, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, severní strana lodi.

Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 414, Obr. 328

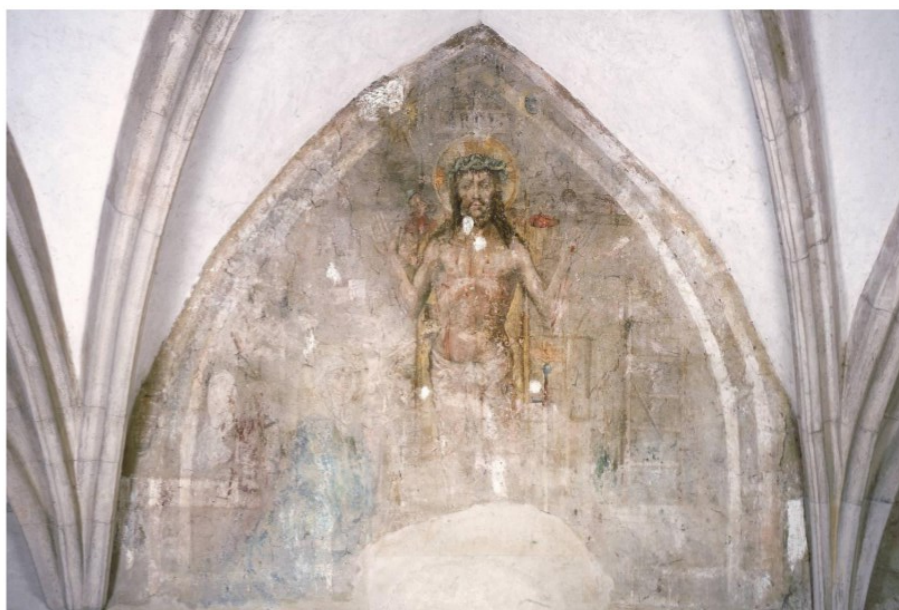


3. Snímání z kříže, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, jižní strana lodi.

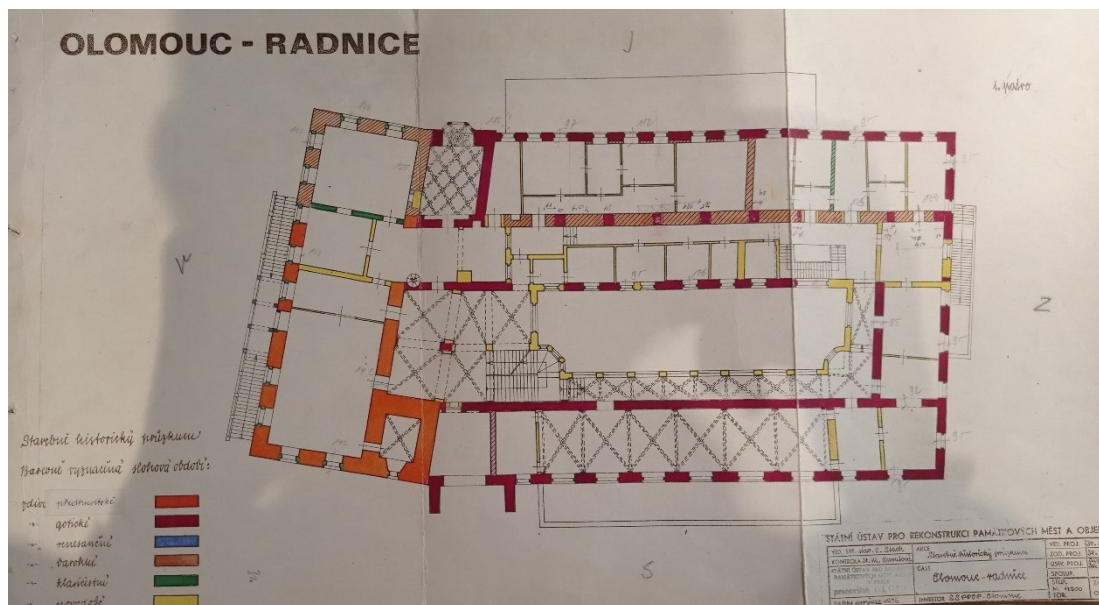
Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 415, Obr. 328



4. Poslední soud, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm, Olomouc, ambit kostela sv. Václava  
Foto: Reprodukce z HARAGOVÁ 2011, 110, Obr.5



5. Bolestný Kristus s nástroji umučení, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm, Olomouc, ambit kostela sv. Václava  
Foto: Reprodukce z HARAGOVÁ 2011, 126, Obr.22



6. Půdorys radnice, 1. patro, Stavebně historický průzkum, barevně vyznačená slohová období, Olomouc  
Foto: Reprodukce z KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1975, přiloženo



7 Olomouc, kaple sv. Jeronýma, 80. léta 15. století, detail fasády radnice s arkýřem. Foto: Reprodukce z Reprodukce z HLOBIL 2002, Obr. 111



8. Poslední soud, 1488, nástěnná malba, fresco secco, 430 x 450 cm. kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



9. Detail z Posledního soudu s Kristem v mandorle, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



10. Apoštolové – detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



11. Andělé a vyvolení, detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová





12. Andělé ve středním pásu, detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Věra Machancová



13. Madona na Půlměsíci, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



14. Sv. Jeroným, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



15. Sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



16. Sv. Jan Křtitel v Krajině, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



17. Bolestný Kristus, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



18. Kristus ukřižovaný, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová



19. Martin Schongauer, Sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos, B.55., Metropolitan Museum of Art, New York. Reprodukce z web, vyhledáno 13.7.2021



20. Martin Schongauer, sv. Jan Křtitel, kolem 1480. Reprodukce z web, vyhledáno 13.7.2021





21. Staroměstský Bolesný Kristus, 1439, Staroměstská radnice, Praha. Foto: Reprodukce z CHLÍBEC 1990, Obr. 6



22. Novoměstský Bolesný Kristus, 1439, Museum hlavního města Prahy. Foto: Reprodukce z CHLÍBEC 1990, Obr. 7



23. Staroměstský a Novoměstský Bolestný Kristus, porovnání, 1439. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 58



24. Bolestný Kristus z Kutné Hory, 1511, kaple sv. Václava, Vlašský dvůr Kutná Hora. Foto: Reprodukce z web, vyhledáno 14.7.2021



25. Konzola s andělem, kolem roku 1420, Staroměstská radnice. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 60



26. Deska s nápisem nad Bolestným Kristem ze Staroměstské radnice. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 61



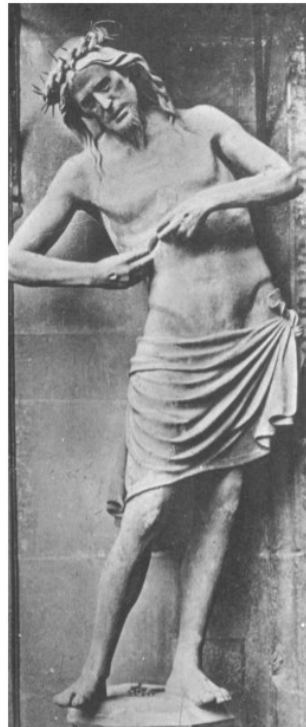
27. Roudnický oltář, otevřená křídla, kolem 1420, 147 x 208, Národní galerie v Praze. Foto: Sbíрка starého umění Národní galerie v Praze



28. Bolestný Kristus, kolem 1400, katedrála sv. Štěpána ve Vídni. Foto: Reprodukce z BARTUŇKOVÁ 2017 ,12, Obr. 30



30. Bolestný Kristus, 1429, katedrála v Ulmu.  
Foto: Andreas Praefcke, Wikimedia Commons



29. Kristus Trpitel, 4/4 14.století,  
Vídeň Svatoštěpánský dóm, jižní  
strana lodi. Foto: Reprodukce  
z SROVNAL 2010

## Seznam vyobrazení

1. Žena sluncem oděná (Růžencová madona), 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, jižní strana lodi.

Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 412, Obr. 327

2. Nesení kříže, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, severní strana lodi.

Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 414, Obr. 328

3. Snímání z kříže, po roce 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkrvněného Početí Panny Marie, jižní strana lodi.

Foto: Reprodukce z HLOBIL 2002, 415, Obr. 328

4. Poslední soud, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm, Olomouc, ambit kostela sv. Václava

Foto: Reprodukce z HARAGOVÁ 2011, 110, Obr.5

5. Bolestný Kristus s nástroji umučení, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm, Olomouc, ambit kostela sv. Václava

Foto: Reprodukce z HARAGOVÁ 2011, 126, Obr.22

6. Půdorys radnice, 1.patro, Stavebně historický průzkum, barevně vyznačená slohová období, Olomouc

Foto: Reprodukce z KAŠPÁRKOVÁ/MUK 1975, přiloženo

7 Olomouc, kaple sv. Jeronýma, 80. léta 15. století, detail fasády radnice s arkýřem.

Foto: Reprodukce z Reprodukce z HLOBIL 2002, Obr. 111

8. Poslední soud, 1488, nástěnná malba, fresco secco, 430 x 450 cm. kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová

9. Detail z Posledního soudu s Kristem v mandorle, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová

10. Apoštolové – detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová

11. Andělé a vyvolení, detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová

12. Andělé ve středním pásu, detail z Posledního soudu, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Věra Machancová

13. Madona na Půlměsíci, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová

14. Sv. Jeroným, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová
15. Sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová
16. Sv. Jan Křtitel v Krajíně, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová
17. Bolestný Kristus, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová
18. Kristus ukřižovaný, 1488, nástěnná malba, fresco secco, radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci. Foto: Věra Machancová
19. Martin Schongauer, Sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos, B.55., Metropolitan Museum of Art, New York. Reprodukce z web, vyhledáno 13.7.2021
20. Martin Schongauer, sv. Jan Křtitel, kolem 1480. Reprodukce z [https://www.wikiwand.com/de/Liste\\_der\\_Kupferstiche\\_Martin\\_Schongauer](https://www.wikiwand.com/de/Liste_der_Kupferstiche_Martin_Schongauer), vyhledáno 13.7.2021
21. Staroměstský Bolestný Kristus, 1439, Staroměstská radnice, Praha. Foto: Reprodukce z CHLÍBEC 1990, Obr. 6
22. Novoměstský Bolestný Kristus, 1439, Museum hlavního města Prahy. Foto: Reprodukce z CHLÍBEC 1990, Obr. 7
23. Staroměstský a Novoměstský Bolestný Kristus, porovnání, 1439. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 58
24. Bolestný Kristus z Kutné Hory, 1511, kaple sv. Václava, Vlašský dvůr Kutná Hora. Foto: Reprodukce z <https://olomoucky.denik.cz/galerie/stavitele-katedral-recenze-vystavy.html?photo=5>, vyhledáno 14.7.2021
25. Konzola s andělem, kolem roku 1420, Staroměstská radnice. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 60
26. Deska s nápisem nad Bolestným Kristem ze Staroměstské radnice. Foto: Reprodukce z BARTLOVÁ 2015, Obr. 61
27. Roudnický oltář, otevřená křídla, kolem 1420, 147 x 208, Národní galerie v Praze. Foto: Sbírká starého umění Národní galerie v Praze
28. Bolestný Kristus, kolem 1400, katedrála sv. Štěpána ve Vídni. Foto: Reprodukce z BARTUŇKOVÁ 2017 ,12, Obr. 30
29. Kristus Trpitel, Vídeň Svatoštěpánský dóm, jižní strana lodi. Foto: Reprodukce z SROVNAL 2010, Obr. 26

30. Bolestný Kristus, 1429, katedrála v Ulmu. Foto: Andreas Praefcke, Wikimedia Commons

## Seznam použitých zkratk

tzv. takzvaně

cit. citace

pozn. poznámka

č. číslo

obr. obrázek

kat. katalog

výst. výstava



## Seznam použité literatury

BLAŽIČEK Oldřich Jaromír /KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991

BARTLOVÁ 2004 – Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004

BARTLOVÁ 2015 – Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění doby husitské, 1380-1490. Praha 2015

BERGER 2005 – Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 688/07, RZ 22, Praha 2005

BERGER 2006 – Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 689/07, RZ 22, Praha 2006

BERLINER – Rudolf BERLINER: Bemerkung zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Robert Suckale: Rudolf Berliner – „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003, s. 192-212

ČADILOVÁ 2011 – Michaela ČADILOVÁ: Ikonografické téma Bolestného Krista v českých zemích v době středověku, diplomová práce, Doc. PhD. Ing. Pavol Černý, Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc 2011

ČECHURA 2010 – Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1437 – 1526 I. díl Mezi Zikmundem a Jiřím z Poděbrad (1437-1471). Praha 2010

ČERMÁK 2002 – Miloslav ČERMÁK: Kameníci a zedníci v olomouckých městských knihách, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (ed.), Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc- Arcidiecézní muzeum, Olomouc 2002

ČORNEJ 1997 – Petr ČORNEJ: Dějiny země koruny české I.(ed.). Praha 1993

ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007 — Petr ČORNEJ/Milena BARTLOVÁ (ed.): Velké dějiny země Koruny české VI. (1437–1526). Praha–Litomyšl 2007

FAJT 1995 - Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství a jeho sociální pozadí (1430-1526), in: Průzkumy památek, roč.2, 1995, 1-112.

FAJT/ ROYT 1991 – Jiří FAJT/Jan ROYT: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XXXIX, 1991, 355–361.

FAJT 2012 – Jiří FAJT, 1960 -Europa Jagellonica 1386-1572, umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců Jiří Fajt (ed.). Praha Galerie Středočeského kraje - GASK 2012

HARAGOVÁ 2011 — Vladěna HARAGOVÁ: Malby v ambitu kostela svatého Václava v kontextu nástěnného malířství na přelomu 15. a 16. století v Olomouci, diplomová práce, Doc. PhDr. Michaela Ottová, PhD., Univerzita Karlova v Praze. Praha 2011

HEYDUK 2012 — Josef HEYDUK: Svatí církevního roku. Praha 2012

HLOBIL/PERŮTKA 1999 — Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. Díl 3. Olomouc 1999

HLOBIL 1999 — Ivo HLOBIL: Úvodní glosy k nástěnné malbě pozdní gotiky a rané renesance na Olomoucku In: Hlobil/Perůtka 1999

HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984 — Ivo HLOBIL /Pavel MICHNA/Milan TOGNER: Olomouc, Praha 1984

HOMOLKA/ KESNER 1964 – Jaromír HOMOLKA /Ladislav KESNER: České umění gotické (katalog výstavy). Praha 1964.

HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1984 — Jaromír HOMOLKA/ Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526). Praha 1984

HOMOLKA 1990 – Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 7–24.

CHLÍBEC/Bartlová/HOMOLKA 1990 — Jan CHLÍBEC/ Milena BARTLOVÁ/ Jaromír HOMOLKA: Mistr Týnské Kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1991

CHLÍBEC 2005 – Jan CHLÍBEC: Milena Bartlová. Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. In: Umění LIII, 2005, 179–183.

CHLÍBEC 2012 – Jan CHLÍBEC: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru dějin umění, in: Helena DÁŇOVÁ/ Klára MEZIHORÁKOVÁ/ Dalibor PRIX (eds.): *Artem ad vitam*, kniha k poctě Ivo Hlobila, Praha 2012, 118-128.

KALOUS – Antonín KALOUS: MATYÁŠ Korvín (1443–1490) - Uherský a český král. České Budějovice 2009

KAŠPÁRKOVÁ/MUK – Jan Muk/ Slavomíra KAŠPÁRKOVÁ Stavebně historický průzkum Olomouc. Radnice, I. etapa. Podrobný výzkum exteriéru. Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů v Praze. Olomouc 1974

KAŠPÁRKOVÁ/MUK – Jan Muk/ Slavomíra KAŠPÁRKOVÁ: Stavebně historický průzkum Olomouc. Radnice, II. etapa. Podrobný výzkum interiéru. Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů v Praze. Olomouc 1975

KAŠPÁRKOVÁ/MUK – Jan Muk/ Slavomíra KAŠPÁRKOVÁ: Příspěvek ke stavebním dějinám Olomoucké radnice, *Umění* 29. 1981

KIBIC 1988 — Karel KIBIC: *Historická radnice*. Praha, 1988

KOHOUT: Působení Jana Kapistrána v Olomouci, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc- Arcidiecézní muzeum. Olomouc 2002, 52-5

KOPECKÁ 2015 – Ivana KOPECKÁ: Restaurátorský průzkum Novoměstského Bolestného Krista, rkp. *Restaurátorské zprávy*, Praha 2015.

KRAMÁŘ 1937 – Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus, *Volné Směry* XXXV, 1935, 76-81.

KRÁSA 1978 — Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*. Praha 1978

KUBEŠOVÁ/ RICHTEROVÁ – Irena KUBEŠOVÁ-PERĚNOVÁ/ Helena RICHTEROVÁ: Vybrané památky pozdní gotiky a rané renesance v okresech Olomouc, Přerov, Šumperk a Jeseník, část 1., radnice v Olomouci (nepublikovaný spis přístupný na NPÚ v Olomouci). Olomouc 1998

KUČERA 2016 — Martin KUČERA: Nastolení Františka Josefa I. na rakouský trůn. K pohnutému osudu a autorství znovunalezeného obrazu z olomoucké radnice. In: Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci 312, 2016, 50

KUTAL 1962 – Albert KUTAL: České gotické sochařství. Praha 1962

KUTAL 1970 – Albert KUTAL: České umění gotické 1350-1420 (Katalog výstavy). Praha 1970

KUTAL 1972 – Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972

LIPPMANN 1875 — Friedrich LIPPMANN: Alte Wandmalereien in Olmütz. MCC 1. Wien 1875.

MACHYTKA 1961 — Lubor MACHYTKA: Gotické nástěnné malby v Jeronýmově kapli v olomoucké radnici. ZVMO 1961

MYSLIVEC 1948 — Josef MYSLIVEC: Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha 1948

NOVÁK 1970 — Luděk NOVÁK: Obrazy Posledního soudu, in: Umění XVIII, 1970, 441 – 459

PANOFSKY 1927 – Erwin PANOFSKY: „Imago Pietatis“ Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmann“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927

PEŘINOVÁ 1995 — Irena PEŘINOVÁ: Ikonografický program nástěnných maleb v kapli na olomoucké radnici. Peřinová, Irena. Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva (1994 [vyd. 1995])

PEŘINOVÁ 1996 — Irena PEŘINOVÁ: Příspěvek k dějinám olomoucké radnice. Peřinová, Irena. In: Vlastivědný věstník moravský Brno : Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 48, č. 1. Brno 1996

PEŘINOVÁ 1994 — Irena PEŘINOVÁ: Architektura a výzdoba kaple sv. Jeronýma na olomoucké radnici (její význam ve vývoji českého a střeoevropského umění)(diplomní práce), Katedra dějin umění FFUP Olomouc. Olomouc 1994

PEŘINOVÁ 2003 — Irena PEŘINOVÁ: Architektura radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci, in: Jiří Fajt (ed.), Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku

a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia. Praha 2003, 436-442

ROYT Jan: Cyklus maleb, Olomouc, radniční kaple sv. Jeronýma, in: Ivo HLOBIL/ Marek PERŮTKA Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 –1550 (Olomoucko III.). Olomouc 1999, 408-410

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

ROYT 2009 – Jan ROYT: Rituál a umělecká výzdoba radničních budov, in: Martin NODL, František ŠMAHEL (eds.): Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. s 15. století. Praha 2009, 247-255.

ROYT 2010 – Jan ROYT: Kristus v křesťanské ikonografii. Praha 2010

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

RYWIKOVÁ 2008 – Daniela RYWIKOVÁ: Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku, Historie/Historica č. 15/2008, Sborník prací FF OU č. 238/2008, FF OU v Ostravě 2008

RÝDLOVÁ 2011 — Michaela KÝDLOVÁ: Výtvarná kultura v Olomouci kolem roku 1500, bakalářská práce, Prof.PhDr. Ivo Hlobil, CSc., Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011

SCHAUBER/SCHINDLER 1994 — Vera SCHAUBER/ Hanns Michael SCHINDLER: Rok se svatými. Kostelní Vydří 1994

SCHEUCH 1989 — Richard SCHEUCH: Průvodce Apokalypsou. Praha 1989

SCHULZ 2009 — JINDŘICH SCHULZ a kol.: Dějiny Olomouce 1. Olomouc 2009

SIMEK 2014 — Marie-Christine SIMEK: Aarchitektura a kamenosochařská výzdoba radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci, bakalářská práce, Mgr. Petr Čehovský, Ph.D., Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc 2014

SLEPIČKA 2018 — Martin SLEPIČKA: Ikonografie sv. Jeronýma v českém středověkém umění, diplomová práce, PhDr. Daniela Rywíková, Ph.D., Ostravská univerzita. Ostrava 2018

SPÁČIL 2002 — Vladimír SPÁČIL: Listiny archivu města Olomouce z let 1400-1550, in: Ivo Hlobil / Marek Perůtka (ed.), Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc-Arcidiecézní muzeum. Olomouc 2002

STUDENÝ 1992 — Jaroslav STUDENÝ: Křesťanské symboly, Olomouc 1992

HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991

ŠTROBLOVÁ/ ALTOVÁ 2000 — Helena ŠTROBLOVÁ/ Blanka ALTOVÁ: Kutná Hora. Praha 2000

VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století, Praha 1989

ZAORAL: Morava 1400 – 1550 v mezinárodním kontextu, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (ed.), Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc- Arcidiecézní muzeum, Olomouc 2002, 44.