

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

**Nástěnné malby v augustiniánském
klášteře v Třeboni**

Michaela Vrchotová

Ústav pro dějiny umění

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Nástěnné malby v augustiniánském klášteře v Třeboni vypracovala pod vedením vedoucího diplomové práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 25. 8. 2012

.....

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování profesoru PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat PhDr. Haně Hlaváčkové, PhDr. Miladě Studničkové, PhDr. Zuzaně Vsetečkové a Mgr. Michalu Patrnému za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

.....

Úvod

Kanonie augustiniánů kanovníků byla budována v době velkého tvůrčího vzepětí středověkého umění v Českém království. Za významné podpory Rožmberků, kteří již ve druhé generaci coby donátoři významně ovlivňovali umění lucemburských Čech, začalo v Třeboni vznikat souborné dílo mimořádných uměleckých kvalit zahrnující středověkou architekturu, sochařství, deskové malířství a snad i stejně umělecky kvalitní malířství nástěnné. V případě nástěnných maleb je však nutné pro takové konstatování zachovávat zdrženlivost a to i přesto, že se zdá být málo pravděpodobné, že by vedle památek tak mimořádné umělecké hodnoty, které v duchovně bohatém prostředí treboňské kanonie vznikaly na přelomu 14. a 15. století, zůstalo nástěnné malířství z hlediska umělecké kvality upozadněno. Důvodem pro takový předpoklad je také fakt, že i z ikonografického hlediska jsou některé malby naprosto ojedinělé a jejich obsahu musela být věnována velká pozornost. Jednoznačné závěry však nelze činit vzhledem k tomu, že malby restaurované na počátku 20. století v intencích dobového pohledu na památkovou péči byly razantně přemalovány.

Problematice vzniku a vývoje augustiniánské kanonie v Třeboni se věnovalo několik autorů. Otázka středověkých nástěnných maleb však nebyla z důvodu jejich již zmíněného poškození přemalbou komplexněji zpracována. Za velmi významný příspěvek k poznání historie treboňského kláštera považuji knihu Jaroslava Kadlece *Klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni*, syntetické postižení dějin, činnosti a významu treboňské augustiniánské kanonie.¹ Vzhledem k úzké vazbě nástěnného malířství na architekturu jsem pracovala jednak se starší nepublikovanou disertační prací Jana Jakuba Outraty, ve které se autor věnuje dvoulodnímu kostelu² a zároveň s posledními závěry probíhajícího stavebně historického průzkumu³. Samotné nástěnné malby poprvé zaznamenali v roce 1900 František Mareš a Jan Sedláček v *Soupisu památek historických a uměleckých*, v té době však ještě „*pod odlupující se omítkou*“.⁴

1 Jaroslav KADLEC: *Klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni*, Praha 2003.

2 Jan Jakub OUTRATA: *Kostel sv. Jiljí v Třeboni a jihočeská dvoulodní architektura rožmberská v druhé polovině 14. a na počátku 15. století*, nepublikovaná dizertační práce Ústav pro dějiny umění FF UK, 1972.

3 Třeboň, Bývalá kanonie augustiniánů kanovníků s kostelem sv. Jiljí, *Stavebně historický průzkum*, NPÚ – ÚP, 1. fáze, 2005 – 2007.

4 František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese*

O čtyři roky později stejní autoři v doplněném německém vydání již hovoří o odkrytých a vídeňským malířem Theofilem Melicherem nově zrestaurovaných nástěnných malbách v kostele i ambitu.⁵ Ve čtyřicátých letech nástěnné malby v krátkosti zaznamenal Jaroslav Pešina.⁶ Zevrubněji se některým obrazům na stěnách třeboňského kostela věnovala v roce 1977 Zuzana Plátková.⁷

Hlavním záměrem této diplomové práce je shromáždit všechny dostupné informace, které by mohly přispět k osvětlení dobových souvislostí vzniku středověkých nástěnných maleb v třeboňském klášteře. Výstupem by měl být v rámci objektivních možností uměleckohistorický rozbor díla opřený o všechna získaná fakta. V ideálním případě stanovení míry významu rožmberských donátorů a jejich vazby na císařský dvůr. Předmětem studia jsou nástěnné malby v kostele sv. Jiljí, přilehlém ambitu a prostoru před vstupem na kruchtu kostela, které jsou datované od poslední čtvrtiny 14. století až do doby pozdního středověku a nástupu renesance na počátku 16. století.

třeboňském, X, 1900, 56 – 75.

5 Franz MAREŠ / Johann SEDLÁČEK: Topographie der historischen und Kunst – Denkmale. Politischer Bezirk Wittingau, Prag 1904, 71 - 92.

6 Jaroslav PEŠINA, Klášter třeboňský, Praha 1942, nepag.

7 Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malířství v Čechách a na Moravě 1390 – 1420, nepublikovaná disertační práce Ústav pro dějiny umění FF UK, 1977, 118 – 134.

Založení třeboňské kanonie a její vazby na rožmberské fundátory

Není záměrem této práce popisovat složitou historii třeboňského kláštera, natož pak mocného rodu Rožmberků. Pokládám však za užitečné, pokusit se zde ve stručnosti uvést ty dějinné momenty, které se staly důležitými okolnostmi pro vznik nástěnných maleb a jejich další osud.

Jak připomněl Jaroslav Kadlec, bylo příznačné pro bratry z Rožmberka i pro jejich dobu, že zvelebovací snahy v Třeboni, kterou získali v roce 1362, započali založením kláštera augustiniánů kanovníků⁸ – řádu, který se nejen pro svou intelektuální úroveň těšil oblibě arcibiskupa Arnošta z Pardubic i samého císaře Karla IV. Výborný příklad podporovatele kláštera a objednavatele umění měli fundátoři třeboňské kanonie Petr mladší, Jošt, Jan a Oldřich už ve svém otci Petru I. z Rožmberka († 1347), muži, který po dlouhá léta zastával úřad nejvyššího komoří a sudí Českého království a který objednal u první velké osobnosti české deskové malby Mistra Vyšebrodského oltáře svátkový cyklus devíti desek, kde se na výjevu Narození Páně nechal vyobrazit v kleče, s modelem kostela. V současné době je odborníky diskutována otázka, kam byl soubor desek původně určen. Podle starších názorů se jedná o čtvercové retabulum vytvořené pro kostel cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě.⁹ Nověji badatelé vysvětlují cyklus jako součást chórové přepážky ve Vyšším Brodě¹⁰ nebo vnější stěny zvýšené krypty ve Svatovítské bazilice vytvořené při příležitosti korunovace Karla IV. v roce 1347¹¹. Petr starší z Rožmberka byl však objednavatelem pouze první části souboru. Celé dílo, které svou mimořádnou výtvarnou kvalitou otevírá významné období karlovského umění, bylo patrně dokončeno až za jeho syna Jošta¹², který již patří do čtyřlístku fundátorů třeboňské kanonie. Místa, kam byl o tři desetiletí vytvořen Třeboňský oltář, který je považován za vrchol deskového malířství krásného slohu a který se bezpochyby rovněž

8 KADLEC (pozn. 1) 19.

9 Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*, I, Berlin 1934, 174 – 180;
Josef CIBULKA: *České stejnodeskové polyptychy z let 1350 – 1450*, in: *Umění XI*, 1963, 4 – 24.
Jaroslav PEŠINA: *Mistr Vyšebrodského oltáře*, Prah 1986.

10 Pavel KALINA: *Symbolism and Ambiguity in the Work of the Vyšší Brod Master*, in: *Umění 45*, 1996, 149 – 166.

11 Hana J. HLAVÁČKOVÁ: *Panel paintings in the Cycle of the Life of Christ from Vyšší Brod (Hohenfurth)*, in: *King John of Luxembourg (1296- 1346) and the art of his era*, Prague 1998, 244 – 255.

12 Jan ROYT: *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, 54.

váže k umění na císařském dvoře.

Jako patronátní páni třeboňského kostela požádali rožmberští bratři někdy na počátku roku 1367 pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi, aby proměnil třeboňský farní kostel v klášterní a zavázali se hmotně podporovat osm řeholníků. Arcibiskup 12. května 1367 žádosti vyhověl a zároveň uložil roudnickému proboštu Mikulášovi, aby pro třeboňský klášter vybral ze svých spolubratří vhodné osoby a ustanovil z nich nový konvent, který si směl svobodně zvolit probošta, ale volba nabývala platnosti až se schválením arcibiskupa, který nově zvolenému udílel jurisdikci pro duchovní správu. V poměru k arcibiskupovi nenastala žádná změna ani potom, když papež Urban VI. 8. prosince 1386 povýšil třeboňské probošství na opatství. Bylo to v době složité, kdy proti zmíněnému římskému papeži stál od roku 1378 avignonský protipapež Klement VII. U příležitosti povýšení na opata se musel dosavadní probošt Beneš zavázat přísahou věrnosti římskému papeži a jeho řádným nástupcům. Jak uvádí Jaroslav Kadlec, neexistuje jediný doklad, který by nasvědčoval, že třeboňští kanovníci porušili loajalitu vůči římskému papeži.¹³

Přestože byl třeboňský klášter výlučně český¹⁴, udržovali kanovníci, jejichž počet se v druhé polovině čtrnáctého století velmi rychle rozrůstal, živé styky se zeměmi rakouskými a měli přímé spojení s Římem, kde byli páni z Rožmberka od roku 1378 fundátory českého hospice. O duchovní potřeby poutníků se měl starat kněz, který byl zároveň správcem útulku s titulem kustos nebo rektor. Dosazovali jej páni z Rožmberka nebo třeboňský augustiniánský probošt, a přestože nemáme přímých dokladů, je důvodné se domnívat, že byl členem třeboňské kanonie.¹⁵

Když bylo na počátku patnáctého století zřejmé, že vývoj událostí spěje k husitské revoluci, začali se třeboňští kanovníci starat o zabezpečení nejcennějšího majetku, mezi nímž bychom mohli hypoteticky předpokládat také relikviář s ostatkem sv. Zikmunda. Část byla uložena v sakristii krumlovského hradu, jak to dokládají listiny ze 4. března 1418.¹⁶ Na podzim roku 1420 Třeboň sice přečkala tažení Jana Žižky na jižní Čechy bez

13 KADLEC (pozn. 1) 28 – 29.

14 Ibidem 39.

15 Ibidem 83 – 84.

16 Mathias PANGERL: Urkundenbuch des ehemaligen Cistercienserstiftes Goldenkron in Böhmen, Wien

úhony, husité však nahnali obleženému třeboňskému obyvatelstvu hrůzu a protože nebylo jistoty, že se celá událost nebude opakovat, rozhodli se kanovníci se svolením Oldřicha z Rožmberka město na přechodnou dobu opustit¹⁷ a rozešli se po rakouských kláštorech svého řádu. Vzácné kostelní klenoty tentokrát svěřili do opatrování panu Oldřichovi. Ten je ovšem záhy zastavil Reinprachtovi z Wallsee a teprve Jan z Rožmberka je po 39 letech vyplatil a roku 1461 klášteru vrátil. Díky nově přebudovanému opevnění přečkala Třeboň další obléhání v roce 1422 a kanovníci se do kláštera vrátili ještě před skončením husitských válek, nejpozději v lednu 1426, kdy klášter uzavřel smlouvu s třeboňskou obcí o zřízení valchy za městskou zdi.¹⁸

S příchodem mírových poměrů se začalo třeboňské panství utěšeně a všestranně rozrůstat. Pokud se však týká kláštera, dají se takto optimisticky hodnotit pouze poslední desetiletí patnáctého století a první léta století šestnáctého. Opati, kteří v tomto období klášter spravovali, svědomitě dbali o duchovní spojení s jinými kláštery, stejně jako o dobrý hmotný stav kanonie, udržovali i vysokou kulturní úroveň kláštera a starali se i o jeho umělecký rozvoj. V devadesátých letech 15. století se tam delší dobu zdržel bývalý litoměřický probošt a později kaminský biskup Beneš z Valdštejna¹⁹, který do klášterní knihovny věnoval nádherně zdobený breviář²⁰. Po celou dobu od založení kláštera až do konce patnáctého století se mezi třeboňskými kanovníky vyskytovalo dost mužů, kteří daleko převyšovali průměr tehdejšího duchvenstva.²¹

V 16. století však nastal nezadržitelný úpadek kláštera, jenž roku 1566 vyvrcholil jeho zrušením, o které požádal s ohledem na množící se stížnosti a nepořádky v kanonii Vilém z Rožmberka. Zrušení bylo povoleno papežským breve datovaným 15. listopadu 1566. Augustiniány měli v Třeboni nahradit jezuité, kteří ale už roku 1588 odešli do jiné rožmberské državy – Českého Krumlova. Roku 1630 se nový majitel konfiskovaného panství arcivévoda Ferdinand III. rozhodl nově osadit kanonii augustiniány z

1872, 166a. V uvedeném soupisu vzácného inventáře jsem zmínku o schráně s ostatkem sv. Zikmunda nenašla.

17 František ŠMAHEL: Husitská revoluce III, Praha 1993, 56.

18 KADLEC (pozn. 1) 101 – 103.

19 Ibidem 122 – 124.

20 Iluminovaný rukopis se dnes nachází v Národní knihovně v Praze pod označením VI 64.

21 KADLEC (pozn. 1) 105, 123.

Klosterneubrgu a klášter se tak stal filiálním až do roku 1663, kdy přestala být kanonie v Třeboni na Klosterneuburgu závislá. Podruhé se augustiniáni kanovníci zapsali do historie kláštera na více než 150 let. Přestože kanonie unikla první vlně sekularizace, byla 16. dubna 1786 zrušena a objekty kláštera přešly prodejem do majetku Schwarzenbergů.²²

²² Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, 674 – 676.

Stavební vývoj kláštera vzhledem k nástěnným malbám

Jak připomněl Jaroslav Kadlec, který k architektuře kláštera shromáždil veškerý dostupný archivní materiál, roudničtí kanovníci přikročili ke stavbě kostela a kláštera hned po příchodu do Třeboně.²³ Z roku 1369 se zachovala zajímavá smlouva, jíž se kameníci Mikuláš a Ondřej zavázali kvadriánovi hradeckých minoritů Janovi, že při kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci zbudují křížovou chodbu zcela podle vzoru treboňského ambitu.²⁴ Zatímco se ve Stavebně historickém průzkumu uvádí, že roku 1369 musela být stavba křížové chodby dokončena,²⁵ Jaroslav Kadlec připomíná, že tehdy uplynuly od založení treboňského kláštera pouhé dva roky a proto nelze předpokládat, že by ambit byl již hotov. Stavba však v té době byla v plném proudu a jindřichohradečtí stavitelé měli jistě k dispozici plány treboňského ambitu.²⁶

Křížová chodba v Třeboni [01] je zbudována kolem obdélného rajského dvora, sklenuta dvaceti čtyřmi poli křížové klenby a osvětlena dvaceti okenními otvory. Hrotitá okna jsou vyplněna kružbou, v níž se střídá motiv proplétajícího se trojlistu a tří dvojnosů, tři čtyřlistů a tři dvojnosů a konečně pěti trojlistů a tří dvojnosů, z nichž střední převyšuje oba boční. Žebra klínového profilu se protínají v kruhových hladkých svornících a sbíhají na nástěnné konzoly stejné formy jako v dvoulodí kostela. Na východní straně přiléhá ke křížové chodbě kaple sv. Jana Křtitele, která je zakončena pěti stranami osmiúhelníku a sklenuta dvěma poli křížové klenby.²⁷ Ke kněžišti kostela na severní straně přiléhá dnešní sakristie, ukončená rovněž pěti stranami osmiúhelníku, sklenutá dvěma nestejnými poli křížové klenby, přičemž pole západní je nepravidelné vzhledem k tomu, že počítalo se schodištěm do dormitáře v prvním patře. Toto nové zjištění významně podporuje hypotézu, že původně šlo o kapli sv. Mořice, která se významově přímo váže na nejstarší nástěnnou malbu v ambitu – svatozikmundský cyklus.²⁸ Profily žeber, svorníky, konzoly i kružby zapadají svým tvaroslovím do

23 KADLEC (pozn. 1) 69.

24 Joseph NEUWIRTH, *Geschichte der Bildenden Kunst in Böhmen*, Praha 1903, 595n.

25 SHP (pozn. 3) nepag.

26 KADLEC (pozn. 1) 69.

27 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

28 Za laskavé upozornění na dnes již neexistující schodiště z bývalé kaple sv. Mořice do dormitáře v prvním patře děkuji Michalu Patrnému, spoluautorovi SHP (pozn. 3). Jaroslav Kadlec kapli sv. Mořice předpokládal rovněž na místě dnešní sakristie nebo v prostoru mezi sakristií a kaplí sv. Jana Křtitele.

vrcholné gotiky a naznačují, že stavba byla dokončena na sklonku vlády Karla IV. Roku 1380 musela být křížová chodba hotová, neboť podle listiny, vydané třeboňským klášteřem 4. dubna 1380, bylo již kaple sv. Jana Křtitele i kaple sv. Mořice užíváno k bohoslužebným účelům.²⁹

V té době byl již také užíván ještě nezaklenutý chrám, který nahradil farní kostel, jehož původní podoba pocházela z doby dřívějších majitelů z rodu Landštejnů. Uvedená listina ze 4. dubna 1380 totiž zmiňuje také hlavní oltář a oltář Panny Marie. Důležitým dokumentem je pak ustanovení Petra mladšího z Rožmberka ze 17. srpna 1380, aby v případě, že by se nedožil zaklenutí kostela, jeho dědicové přispívali tři roky po 100 kopách grošů na dokončení chrámu.³⁰ Autoři odborných studií věnovaných třeboňskému kostelu však nejsou jednotní ve výkladu této listiny. Zatímco se Jaroslav Kadlec ve svém textu domnívá, že kostel musel být v roce 1380 už zaklenut a v listině se hovoří o zastřešení,³¹ Jaroslav Pešina³², Jan Jakub Outrata³³ stejně jako autoři SHP³⁴ předpokládají, že v té době byla loď kostela plochostropá. Outrata se domnívá, že sklenut byl ale v roce 1380 určitě chór, vzhledem k tomu, že hlavní oltář by jistě nebyl postaven pod prozatímně postavený neklenutý strop. Svoji hypotézu opírá o řadu dobových příkladů, kdy se k lodi z jakýchkoli důvodů neklenuté připojuje vždy klenutý chór, který – jakožto ideové vyvrcholení chrámu – tvoří jeho pohledovou dominantu a skrývá v sobě hlavní oltář. Podle badatele se i v Třeboni uplatnil běžný stavební postup u středověkých chrámů, kde starší bývá vždy chór, po jehož dokončení se teprve zaklene partie lodní.³⁵

Jan Jakub Outrata zároveň ale předpokládá, že kostel je zřejmě dílem jediné stavební huti a konstatuje shodu architektonických prvků ve dvoulodí a v přilehlém ambitu – především typizované kružbové konzoly klenby v ambitu i v chrámu, stejnou profilaci

Druhou hypotézu Patrný s odkazem na SHP vyloučil vzhledem k tomu, že zmíněný meziprostor je nově datován až do 17. století.

29 KADLEC (pozn. 1) 69.

30 Adolf Ludvík KREJČÍK: Urbář z roku 1378 a účty kláštera třeboňského z let 1367 – 1407, Praha 1949, 116.

31 KADLEC (pozn. 1) 78

32 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

33 Jan Jakub OUTRATA: Kostel sv. Jiljí v Třeboni, in: Příspěvky k dějinám umění III, Praha 1980, 109.

34 SHP (pozn. 3) nepag.

35 OUTRATA (pozn. 33) 109.

klínových na bocích jednou výrazně vyžlabených žeber a v neposlední řadě pojetí a modelaci figurálních zvířecích konzolek z jižního portálu chrámu podobně jako u sedlového portálku vedoucího z klášterního kostela do křížové chodby. Přestože pravděpodobně klenba kostela není časově zcela totožná se stavbou ambitu, jsou si po slohové stránce obě části, loď i ambit tak blízké, že mezi jejich vznikem nemůžeme předpokládat delší časový úsek.³⁶

Otázka doby zaklenutí kostela je pro datování nástěnných maleb významná a úzce s ním souvisí. Mimo jiné také proto, že při opravách v roce 1897 byl na exteriéru kostela, vlevo od jižního portálu chrámu objeven **nástěnný obraz znázorňující Madonu s Ježíškem**, který zasahoval až za opěrný pilíř. Objev, který byl v rámci oprav znovu zabílen a zůstala o něm jen jediná, velmi stručná zmínka v *Soupisu památek historických a uměleckých v království českém*³⁷, nicméně otevřel řadu dosud nevyjasněných otázek. V době, kdy zmíněná nástěnná malba vznikla se patrně s pilíři a tudíž se samou klenbou dvoulodí, kterou podporují, nepočítalo. Na druhé straně je tu Petrův odkaz, ze kterého lze vyvozovat, že v té době opěráky už stály a kostel byl připraven na zaklenutí. Více světla by do celého problému vnesly nové sondy na jižním průčelí kostela. V každém případě bylo opakovaně konstatováno, že opěrné pilíře lodí jsou s největší pravděpodobností přistavěny dodatečně a pro takové tvrzení svědčí i jejich tvar, který se liší od pilířů chórového polygonu. Opěráky lodí jsou více členité a podobným řešením opěrného systému se vyznačují i ostatní jihočeské dvoulodní stavby třeboňské skupiny z doby kolem 1400, z nichž nejryzejším příkladem je soběslavský kostel sv. Víta, Václava a Vojtěcha.³⁸ Předpokládanou nástěnnou malbu pod pilířem lodí kostela, ke které máme jen velmi omezené informace, je tedy nutné datovat před tento rok.

Z výše uvedeného vyplývá, že třeboňský chrám měl velmi pravděpodobně před rokem 1380 jinou podobu, než jak jej známe dnes. Absence opěrných pilířů vylučuje existenci klenby. Kostel v té době pak pravděpodobně nebyl vůbec dvoulodní, neboť při plochém stropu by řada středních sloupů byla zbytečná. Původnímu plochostropému

³⁶ Ibidem

³⁷ MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 62.

³⁸ OUTRATA (pozn. 33) 110; SHP (pozn. 3) plán 4.1.2.2.

zakončení lodi odpovídají také zbytky omítky nad klenutím na půdě kostela, na které upozornil už Jan Jakub Outrata³⁹ a které jsou na uvedených místech částečně zachované dodnes. Na zmíněných omítkách, jak v krovu lodi kostela, tak v samotném později barokně překlenutém kněžišti, jsem se snažila najít také pozůstatky nástěnných maleb. V případě kostela ovšem bezvysledně. Někteří badatelé se domnívají, že středověký klášterní chrám v sobě ukrývá zbytky původního farního kostela z doby Landštejnů.⁴⁰ Pozoruhodná je například silná nepravidelnost v umístění nejvýchodnějšího z oken lodi, které je posunuto takřka do samého rohu stavby.⁴¹ S touto první stavbou třeboňského klášterního kostela nepochybně souvisí i věž, která tvořila dominantu chrámu. Do sedmdesátých let se hlásí architektonické detaily jako tvar konzol, profilace triumfálního oblouku a oba portály v kostele.⁴²

Jan Jakub Outrata problematiku stavebního vývoje kostela v druhé polovině 14. století shrnuje konstatováním, že starší etapa je proti druhé fázi stavby podstatně méně jednotná a umělecky vytríbená. Provedené dvoulodí naproti tomu představuje dokonale vyvážený a umělecky suverénní celek. Toto dvoulodí přitom zcela ovládlo prostor a tak dokonale ho naplnilo, že málokdo si v tomto podivuhodném interiéru uvědomí celou složitost jeho stavebního vývoje. Příčiny, které vedly někdy před rokem 1380 ke změně původní koncepce a k rozhodnutí o zaklenutí třeboňského klášterního kostela přesně neznáme a ani historické prameny o nich nic neříkají. Stalo se tak nepochybně brzy po dokončení stavby kláštera samého a to dílem téže huti. Jak bylo uvedeno výše, svědčí proto výrazná shoda architektonických článků obou částí komplexu.⁴³ Nabízí se také hypotéza, že první etapa stavby byla od začátku chápána jako provizorní. Domnívám se však, že tento předpoklad vylučuje právě existence zmíněné nástěnné malby vedle jižního vstupu do kostela pod opěrným pilířem, pokud se můžeme spolehnout na informace Sedláčka a Mareše.⁴⁴

Významnou úlohu Rožmberků jako fundátorů můžeme také spatřovat v klášterním

39 OUTRATA (pozn. 2) 69.

40 Ibidem

41 Ibidem 69.

42 OUTRATA (pozn. 33) 111 - 112.

43 Ibidem 113.

44 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 62.

kostele, kde protilehle k dokonalému napojení chóru na vlastní dvoulodí je v části západní panská tribuna, která nemá a nikdy neměla přímého komunikačního spojení s chrámem a přístupná je pouze ze severu z horního patra křížové chodby původním gotickým portálem a z jihu, z bývalého opatství průchodem nad dnešní pozdně gotickou kaplí sv. Barbory.⁴⁵ Později byla chrámová empora dokonce přímo spojena se zámek⁴⁶ a nelze vyloučit, že tato komunikace navazovala na podobné starší řešení.⁴⁷ Poznatky k původnímu dispozičnímu řešení empory a také fakt, že tato panská tribuna nebyla přístupná přímo z lodi kostela, jsou důležité pro studium monumentálních nástěnných maleb, které se zde, ale také u vstupu z patra křížové chodby nachází.

Podobu dal ve druhé fázi třeboňskému kostelu stavitel, který přišel nepochybně z pražské huti.⁴⁸ Jde o silně podélně vyvinutou dvoulodní síň, sklenutou na řadu čtyř středních oblých sloupů, postavených do osy chrámu. Žebra klenby dosedají na stěnách na vysoko umístěné konzoly, zatímco v oblých tělech středních sloupů se jejich profily měkce vytrácejí. Klenba, která vytváří na cestě ke kněžišti působivý baldachýn je tvořena jako křížová, s výjimkou polí před vítězným obloukem a pod emporou, kde je podobně jako v případě předsíně pražské katedrály, obkročmá. Okna umístěná v jižní stěně lodi mají na obou stranách prosté špalety, které jsou ještě součástí první o něco starší stavební fáze. S výše uvedeným souvisí dokonalé oproštění a jednoduchost v architektonickém členění podélných obvodových zdí dvoulodí. Odmyslíme-li si částečnou barokní přestavbu a vybavení kostela tak, jak je známe dnes, dostaneme obraz monumentální plochy hladkých stěn, jež mohly být velkoryse zdobeny středověkými nástěnnými malbami, které stupňované světelným elementem vytvářely spolu s architekturou, deskovou malbou i plastikou jednotné vrcholně gotické umělecké dílo.

Jak prozrazuje latinsky a česky psaný nástěnný nápis, roku 1491 posvětil kapli sv. Kryštofa, sv. Barbory a sv. Jakuba Většího kaminský biskup Beneš z Valdštejna, který se v devadesátých letech 15. století v Třeboni zdržoval. Kaple byla zbudována při západním cípu jižní kostelní lodi a jejími stavebníky byli Petr Holický ze Šternberka a

45 OUSRATA (pozn. 33) 115.

46 František MATOUŠ: Třeboň, Praha 1964, 24.

47 OUSRATA (pozn. 33) 115.

48 Ibidem 118.

jeho manželka Kateřina z Rožmberka, kteří jsou zde také pohřbeni. Pozdně gotická prostora je sklenuta dvěma poli síťové klenby, místa svorníků zaujímají štítky s růží a hvězdou – rodovými znaky obou fundátorů. Svatyně byla původně přístupná vchodem z ulice, který je dnes zazděný a který má kamenné gotické ostění. Nad ním vystupuje na krakorcích zděná stříška zdobená rožmberskou růží a letopočtem 1569.

V době na přelomu 16. a 17. století, kdy byl konvent opuštěný, sloužil jako fara a jeho pozemky převzali Rožmerkové. Na samém sklonku jejich vlády roku 1607 došlo k opravám kostela a přestavbě věže. Práce tehdy vedl budějovický stavitel Domenico Benedetto Cometa z Eckthurnu, který se v Třeboni podílel na dalších stavbách. A právě do této doby jsou datovány opěrné pilíře jižní lodi kostela resp. jejich stavební úpravy.⁴⁹

Hned po znovuosazení kláštera augustiniány z Klosterneuburgu se zde rozeběhly stavební práce. Rozsáhle byla především v patře přestavěna budova konventu. 31. května 1724 byla mezi knížetem ze Schwarzenbergu a kanonií uzavřena dohoda, na jejímž základě byla zřízena (spíše znovu zřízena?) zděná krytá chodba ze zámku do oratoře na kůru klášterního kostela.⁵⁰ Do severní poloviny oratoře byly v roce 1737 pořízeny varhany⁵¹, které na poprsnici empory zakryly, v té době patrně již zabílené, nástěnné malby pětice apoštolů z počátku 15. století.

K dalším větším stavebním úpravám v kostele došlo až v roce 1781. V důsledku požáru se zřítíl vysoký zděný štít, dělicí kněžiště od lodi. Prorazil klenbu nad presbytářem a roztříštil oltář i kanovnícké štalý. Stavitel Ondřej Novotný z Jindřichova Hradce pak provedl v kněžišti nové pozdně barokní valené zaklenutí.⁵² Postupem doby byly také z kostela odstraněny gotické oltáře a nahrazeny barokními. Současná pozdně barokní kazatelna pochází až z roku 1791.⁵³ Musela jí však předcházet kazatelna starší na kterou se nevstupovalo přímo z kostela, ale z jižní chodby klášterního ambitu. Právě v místě probouraného a později opět zazděného vstupu byla nenávratně zničená část nástěnného svatozigmundského cyklu. V letech 1897 – 1902 byla provedena rozsáhlá

49 SHP (pozn. 3) plán Vyhodnocení stavebního vývoje 4.1.2.2.; 4.1.2.3.

50 Ibidem, Nástin dějin stavebního vývoje, nepag.

51 KADLEC (pozn. 1) 227.

52 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 56.

53 KADLEC (pozn. 1) 227.

obnova a částečná regotizace interiérů i exteriérů kostela.⁵⁴ Tyto, z dnešního pohledu nešťastné úpravy, se ovšem daleko více dotkly nástěnného malířství než samotné architektury.

54 SHP (pozn. 3) Nástin dějin stavebního vývoje, nepag.

Nástěnné malby v klášterním kostele a křížové chodbě

První etapa maliřské výzdoby (poslední čtvrtina 14. století)

Svatozikmundský cyklus

Nejstarší nástěnná výzdoba začala v treboňském klášteře vznikat patrně hned po dokončení první stavební fáze, do které počítáme stavbu ambitu. V jeho severovýchodní části se nachází v českém prostředí naprosto ojedinělá nástěnná legenda o zemském patronu sv. Zikmundovi, který právě v době karlovské požíval největší úcty [02]. Pokud pomínu již zmíněnou nedostatečně doloženou malbu Madony pod pilířem jižní lodi, je právě svatozikmundský cyklus patrně nejstarší dochovanou nástěnnou památkou treboňského klášteře a je možné ho datovat do sedmdesátých let 14. století, nejdéle však do roku 1384, kdy umírá spoluzakladatel klášteře Petr mladší z Rožmberka, probošt kapituly Všech svatých na Pražském hradě.⁵⁵ Domnívám se, že je možné nástěnný cyklus datovat ještě před rok 1380. V té době, totiž bylo podle listiny vydané 4. dubna 1380, užíváno k bohoslužebným účelům kaple sv. Mořice,⁵⁶ která s legendou o sv. Zikmundovi obsahově souvisí a jak prokázal zatím nedokončený stavebně historický průzkum, nachází se v bezprostřední blízkosti nástěnných obrazů, na místě dnešní sakristie.⁵⁷

Navzdory silné přemalbě z počátku 20. století můžeme vzhledem k dříve známým i nově potvrzeným okolnostem nástěnné obrazy datovat celkem přesně. Přesto tento z hlediska ikonografického jedinečný soubor vyvolává řadu otázek, které jsem se pokusila shrnout do čtyř základních bodů:

- I. Důvody lokace této z hlediska ikonografického v českém prostředí naprosto ojedinělé středověké nástěnné legendy v augustiniánském prostředí rožmberské Třeboně.

⁵⁵ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, in: Umění XLI, 1993, 183.

⁵⁶ KADLEC (pozn. 1) 69.

⁵⁷ SHP (pozn.) 3.

- II. Otázka písemných pramenů, které se staly předlohou pro nástěnné zobrazení života, umučení a zázraků sv. Zikmunda v třeboňském ambitu.
- III. Interpretace jednotlivých obrazů nástěnného cyklu s přihlédnutím k restaurátorské zprávě a porovnání se staršími badatelskými závěry.
- IV. Možnosti posouzení výtvarné kvality a stylového zařazení vzhledem k silné přemalbě z roku 1902.

I.

Sv. Zikmund se od ostatních českých patronů uctívaných v období středověku liší svým původem. Nepocházel z českého rodu ani nebyl, jako sv. Vít, spjat s počátky christianizace země prostřednictvím relikvie. Jak připomněla Milada Studničková, pro většinu dnešní populace je na rozdíl od sv. Václava, světce zcela neznámým. Důvodem je poměrně krátké období, kdy byla v našem prostředí silně podporována úcta k tomuto českému patronu. Pro historiky umění pak výskyt jeho jména představuje vítanou datační pomůcku.⁵⁸ Ne jinak je tomu také v případě jedné z nejvýznamnějších památek kultu sv. Zikmunda – třeboňského nástěnného cyklu, který vznikl nedlouho poté, co začala být v Čechách sv. Zikmunda úcta projevována.

Počátky svatozikmundského kultu jsou v českém prostředí spjaty s Karlem IV., jehož zbožnost byla formována na pařížském dvoře první poloviny 14. století a po celou dobu Karlovy vlády se projevovala jako na jedné straně velmi privátní, současně však výrazně dynasticky orientovaná. Císař se snažil vybudovat v Praze nové centrum říše, nové sakrální místo a přenesením množství vzácných a uctívaných relikvií zajistit ochranu a přímluvy světců. Navíc ke Karlovým politickým ambicím patřila snaha o vytlačení francouzského vlivu z oblasti arelatského říšského léna.⁵⁹ Když se Karel IV. roku 1365 korunován burgundským králem vracel po návštěvě tehdejšího sídla papežů do Prahy, zastavil se ve svatomořickém augustiniánském klášteře v sittenské diecézi (v dnešním švýcarském kantonu Wallis), kde bylo centrum kultu sv. Zikmunda. Zde císař

⁵⁸ Milada STUDNIČKOVÁ: Kult svatého Zikmunda v Čechách, in: Světci a jejich kult ve středověku, Praha 2006, 283.

⁵⁹ Ibidem 285.

získal část ostatků světce.⁶⁰ Ostatky Zikmundovy hlavy byly v té době podle inventáře svatovítského kostela z roku 1364 již uloženy v pozlaceném stříbrném relikviáři, který nechal panovník zhotovit po tom, co lebku získal v Einsiedelnu.⁶¹ Beneš Krabice z Weitmile o císařově návštěvě v agaunském klášteře píše: „*Přijel (Karel IV.) do Svatého Mořice navštívit ze zbožnosti prahy svatých mučedníků thébských. Tam tehdy odpočíval nejdrahocennější poklad, totiž tělo svatého Zikmunda, krále burgundského. Dosáhl toho, že mu bylo darováno, a přivezl je s sebou do Prahy. I bylo přijato s procesím v Pražském kostele v den svatého Augustina (28. srpna).*“⁶² Načasování přijetí relikvií v pražské katedrále na svátek sv. Augustina je zajímavou souvislostí vzhledem k augustiniánskému prostředí, kde měla být sv. Zikmundovi nadále prokazována výrazná úcta.

K uložení ostatků došlo krátce po jejich přijetí v předvečer svátku sv. Václava (27. září 1365).⁶³ Císař pro ně nechal zhotovit stříbrný relikviář. Necitlivá novodobá úprava z roku 1864 bohužel znemožňuje rekonstrukci ikonografického programu výzdoby.⁶⁴ Podle Karla Otavského se nejedná o českou práci. Badatel vychází především z nalezených účtů, podle kterých se na zhotovení schránky částečně finančně podílela i obec Saint – Maurice.⁶⁵ Dochované postavy relikviáře, nyní symetricky rozmístěné na ploše, byly původně součástí výjevů zrady a zajetí sv. Zikmunda a snad také předání „soudní moci“. Obdobně je tomu na starším relikviáři klášterního pokladu z 12. století⁶⁶ a na stejné scéně je zaměřena hlavní pozornost i v případě nástěnného svatozikmundského cyklu v Třeboni.

Relikvie byly uloženy na zvlášť čestném místě v katedrále sv. Víta, v kapli v severní části presbytáře naproti kapli sv. Václava tak, že se staly součástí pomyslného kříže, tvořeného ještě hroby sv. Víta a sv. Vojtěcha. Ve středu se nacházela hrobka českých

60 Václav RYNEŠ: Čtvrtý patron Čechů, in: Duchovní pastýř, 1965, 168 – 169.

61 Lenka BOBKOVÁ: Velké dějiny země Koruny české IV. a, Praha a Litomyšl 2003, 389.

62 Beneš KRABICE Z WEITMILE: Kronika Pražského kostela, in: Marie Bláhová (ed.) Kroniky doby Karla IV., Praha 1987, 237.

63 RYNEŠ (pozn. 60) 169.

64 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 286 – 287.

65 Karel OTAVSKÝ: Der Schrein des hl. Sigismund, in: Anton Legner (ed.), Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400 I., Köln 1987, 313; Josef CIBULKA: Relikviář sv. Zikmunda, in: Umění 16, 1944 – 45, 318.

66 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 287.

králů. Císařem podporovaný kult sv. Zikmunda jako světce – krále pak poněkud zatlačil do pozadí uctívání Karla Velikého.⁶⁷ Od roku 1366 se začal slavit 2. května svátek sv. Zikmunda (v římském martyrologiu se jeho památka uvádí v úmrtní den 1. května). Od té doby dochází v naší zemi také k doplňování starších bohoslužebných knih o pasáže vztahující se ke svatozikmundské úctě (např. Liber viaticus Jana ze Středy).⁶⁸ Z třeboňského kláštera se dochoval rukopis s textem legendy sv. Zikmunda⁶⁹ nebo breviář Beneše z Valdštejna, jehož bohatá výzdoba je datována do let 1410, 1430 a 1493 a kde se zmiňuje a je rovněž vypočten sv. Zikmund.⁷⁰ Na žádost Karla IV. byl sv. Zikmund zařazen mezi zemské patrony. Jméno bylo včleněno do formuláře votivní mše o českých zemských patronech,⁷¹ do litanie ke všem svatým v korunovačním řádu českých králů,⁷² podle řádu kratšího ukazování ostatků byla hlava sv. Zikmunda ukazována po hlavě sv. Václava, Víta a Vojtěcha.⁷³

Důležitou kapitolou svatozikmundského kultu byly zázraky, které byly popisovány v souvislosti se Zikmundovými ostatky a které uvádí například Beneš Krabice z Weitmile.⁷⁴ Zcela převažují zázraky léčitelské jako uzdravení posedlých, chromých, navrácení zraku, řeči a sluchu.⁷⁵ Jedním z vyléčených byl také pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi, který na radu Karla IV. obětoval za své uzdravení u světceva hrobu velikou svíci. Beneš Krabice z Weitmile popisuje událost, kdy v roce 1371 císař na Karlštejně těžce onemocněl a lékaři již vzdávali naděje na jeho uzdravení. Tehdy jeho manželka císařovna Alžběta Pomořanská učinila slib, že půjde pěšky z Karlštejna do Prahy k hrobu sv. Zikmunda a obětuje tam pro zdraví svého pána osm misek ryzího zlata. Jakmile byl podle kronikáře „*slib splněn a darováno zlato, nabyl císař z milosti boží a pro zásluhy sv. Zikmunda dřívějšího zdraví*“.⁷⁶ Zikmundovi v roce 1368 děkovali také císařští manželé za narození syna, kterého po světci pokřtili.

67 BOBKOVÁ (pozn. 61) 389.

68 RYNEŠ (pozn. 60) 169.

69 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 294; Vita sanctorum, Národní knihovna Praha, XIII D 20, 14. století.

70 Breviarium Benedicti de Waldstein, Národní knihovna Praha 413r / 413 ra.

71 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 289.

72 Josef CIBULKA: Český korunovační řád a jeho původ, Praha 1934, 114.

73 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 289.

74 KRABICE Z WEITMILE (pozn. 62) 237.

75 Hedvika KUCHAROVÁ: Svatý Zikmund a počátky jeho úcty v Čechách, Diplomová práce, Katolická teologická fakulta UK, Praha 1999, 18.

76 KRABICE Z WEITMILE (pozn. 62) 239.

Nový zemský patron začal také velmi brzy zaujímat jedno z nejdůležitějších míst v rámci dvorského a církevního umění v Čechách. Novou situaci zřetelně demonstruje obraz Posledního soudu na mozaice Zlaté brány Svatovítské katedrály z roku 1371, kde již sv. Zikmund patří zcela samozřejmě do kolegia ostatních českých patronů a spolu s nimi se přimlouvá za spásu duše císaře Karla a jeho země. Zikmundova busta nechybí ani v horním triforiu mezi světcí soustředěnými kolem Krista a Panny Marie. Zikmundův obraz je umístěn mezi třináct svatých králů v „nebeském dvorstvu“ v Křížové kapli na Karlštejně. Je zařazen do sboru českých patronů v roudnické hradní kapli a na votivním obraze Jana Očka z Vlašimi doporučuje samotného Karla IV. Nový světecký kult se projevoval také zasvěcováním mimopražských kostelů (např. Sopotnice na Rychnovsku, Králova Lhota na Dobrušsku, na Českolipsku Stráž pod Ralskem, na Dobříšsku Velká Hrašice a na Moravě Popice na Znojemsku).⁷⁷ Na rozkvětu svatozikmundské úcty zpočátku nic nezměnila ani Karlova smrt. To dokládají zbytky nástěnné malby ze sklonku 14. století, objevené ve svatovítské kapli sv. Kříže, na nichž je patrné, že se tam mladý král Václav IV. dal vypodobnit, jak klečí před Madonou a sv. Zikmund klade na jeho rameno ruku.

V okruhu pražské katedrály byl vytvořen nový ikonografický typ sv. Zikmunda, který byl v Čechách a okolních zemích téměř závazný.⁷⁸ Zikmund je zobrazován jako zralý muž s kristomorfní tváří, která je lemována mírně zvlněnými přistřiženými vlasy a vousy. V zobrazeních koruna burgundského krále volně navazuje na korunu svatováclavskou, královský plášť obvykle zdobí široký hermelínový límec a jako další atributy se objevují jablko a žezlo. Ke konci 14. století se poněkud mění světcův oděv. Plášť podšitý hermelínem je sepnut sponou na prsou, pod ním je vidět spodní, upnutý šat či brnění a hmotný pás, posazený nízko na bocích. Vyobrazení evokuje typ panovníka – Kristova rytíře a vytváří protějšek k parléřovskému typu sv. Václava.⁷⁹

Středověké nástěnné vyobrazení světcovy legendy však máme přes veškerou výše zmíněnou úctu doložené pouze v ambitu třeboňského kláštera. Milada Studničková se domnívá, že jeden z fundátorů třeboňského kláštera probošt královské kaple Věch

77 RYNEŠ (pozn. 60) 195.

78 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 293.

79 Ibidem

svatých Petr z Rožmberka patrně část ostatku sv. Zikmunda od císaře Karla IV. získal.⁸⁰ Vzhledem k tomu, že pro tento předpoklad nemáme přímých písemných ani jiných historických dokladů, je nutné s ním nadále pracovat jako s velmi pravděpodobnou ale přímo nepotvrzenou hypotézou.⁸¹ Darování částečky z vzácné světcovy relikvie jako mimořádný projev panovnickovy přízně nebylo v době středověku ničím výjimečným a ostatky sv. Zikmunda získal například hned v roce 1365 nejvyšší zemský číšník Jan z Vartenberka⁸² Existují předpoklady, že Karel IV. věnoval ostatek do Freisingu svému příbuznému, biskupovi Albertu II.⁸³ Další relikvii daroval císař nebo jeho manželka Alžběta Pomořanská polskému králi Kazimírovi. V souvislosti s augustiniány je důležitý také rok 1377, kdy se relikvie sv. Zikmunda objevuje v Klosterneuburgu.⁸⁴ Dochované památky vyobrazení sv. Zikmunda souvisejí v mnoha případech právě s řádem augustiniánů kanovníků. Jedním z příkladů je nástěnná malba světce v kapitulním kostele sv. Apolináře v Praze.

Pokud v třeboňském klášteře skutečně existoval relikviář s ostatkem sv. Zikmunda⁸⁵, mohl se ztratit už o pár let později, na počátku husitské revoluce. Jak bylo uvedeno výše, kanovníci odtud roku 1421 odešli a své cenné věci svěřili do opatrování panu Oldřichu z Rožmberka, který je však již následujícího roku v peněžní tísní zastavil Reinprechtovi z Walsee. Klášterní klenoty zpět vykoupil teprve Oldřichův syn a nástupce Jan v roce 1461. Z listiny o předání se mimo jiné dovídáme, že šlo o monstrance svatých mučedníků.⁸⁶ Také v soupisech inventáře z následujících let můžeme sledovat zmínky o relikviářích, ale bez udání jmen světců či doby, ze které měly schránky pocházet.⁸⁷ Situaci nečiní přehlednější ani střídání osazenstva kláštera. V

80 Idem

81 Za laskavou konzultaci děkuji Miladě Studničkové z Ústavu dějin umění Akademie věd a Liboru Gottfriedovi z Národního archivu České republiky

82 Josef KURKA: Archidiakonáty kouřimský, boleslavský, hradecký a diecése litomyšlská, Praha 1915, 315; STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 294.

83 Stephan RANDELINGER, Die Verehrung des heiligen Sigismund, des zweiten Diözesanpatrons in Freising, in: Joseph Schlecht (ed.), Wissenschaftliche Festgabe zum zwölftuhndertjährigen Jubiläum des heiligen Korbian, München 1924, 362; STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 294.

84 STUDNIČKOVÁ (pozn. 58) 294.

85 Milada Studničková se domnívá, že pokud Karel IV. daroval relikvii sv. Zikmunda Petru mladšímu z Rožmberka, šlo velmi pravděpodobně o část lebky světce.

86 KADLEC (pozn. 1) 76 – 77.

87 Státní ústřední archiv v Praze, AZK 45 / II č. 248.

době, kdy byl třeboňský klášter v rámci josefínského osvícenského politiky zrušen, zůstal movitý majetek zapečetěn na místě až do příchodu komise 3. března 1786, která předměty z drahých kovů a jiné klenoty nechala poslat do Prahy. Bohužel ani zde jsem nenašla zmínku o cenném relikviáři s ostatky svatého burgundského krále.⁸⁸

Nástěnná malba zobrazující scény ze života sv. Zikmunda se nachází v jihovýchodní části ambitu, který pokračuje do dnešní sakristie – prostoru, který stavebně historický průzkum definitivně potvrdil jako původní kapli sv. Mořice. Vzhledem k nepravidelnosti křížové klenby, bylo prokazatelně počítáno se schodištěm do patra, kde se nacházel dormitář.⁸⁹ Domnívám se, že je zde možné předpokládat ideový vztah k augustiniánskému klášteru sv. Mořice, který v roce 515 nechal přebudovat právě burgundský král Zikmund a ustanovil zde nepřetržitý zpěv žalmů ve dne i v noci tzv. *laus perennis*.⁹⁰ Přímá komunikace pomocí spojovacího schodiště z ložnice kanovníků do kaple sv. Mořice nasvědčuje tomu, že nepřetržitý zpěv žalmů byl zachovávan také v Třeboni [03].

V nedávné době byl navíc učiněn zajímavý objev při opravě barokního dřevěného obložení stěn východní části původní kaple. Při částečném odstranění jinak pevně fixovaného novověkého vybavení, byla odhalena oltářní menza.⁹¹ Nástěnná legenda s obrazy ze života a umučení svatého burgundského krále, architektonické členění kaple i objev oltářního stolu jsou důležitými podpůrnými argumenty pro předpoklad, že zde mohlo jít o ucelenou ikonografickou koncepci, kdy věřícím byl pomocí nástěnných obrazů vyprávěn příběh ze života a umučení burgundského krále Zikmunda, aby pak vešli do kaple sv. Mořice, kde stejně jako v augustiniánském prostředí svatomořického kláštera, mohl být tento pro karlovskou dobu tak významný světec zpřítoměn relikvií. Pro ostatky sv. Zikmunda v Třeboni svědčí kromě blízké vazby fundátorů kláštera na císařský dvůr i jejich zájem o shromažďování relikvií po vzoru panovníka. Jedním z příkladů mohou být Joštem získané ostatky, které si odvážel z římské cesty podobně

88 Státní ústřední archiv v Praze, ČG, Publ. 1786 – 1795, 145 / 56, sign. F 561 (26).

89 SHP (pozn. 3) plán Vyhodnocení stavebního vývoje 4.1.2.2; Za upozornění na existenci schodiště vedoucího z kaple sv. Mořice do dormitáře děkuji Michalu Patrnému z Národního památkového ústavu.

90 KUCHAROVÁ (pozn. 75) 10.

91 Vycházím z ústního svědectví farního administrátora při kostele sv. Jiljí Otakara Pytla.

jako sám Karel IV. Takové počínání mělo jistě umocnit hrdost a pocit jisté výlučnosti Rožmberků.⁹²

II.

O tom jak se tělo mučedníka sv. Zikmunda dostalo do svatomořického kláštera, vypráví legenda, která má, jak bývá obvyklé, více podání. Pokusila jsem se ta základní porovnat a určit, které mohlo být předlohou pro vznik nástěnné malby v Třeboni.

Burgund'ané patrně už v době svého pobytu v horním Porýní (413 – 436) v okolí Wormsu přicházeli díky Římanům do styku s křesťanstvím. Po zničující porážce v boji proti spojencům Říma Hunům v roce 436, kde zahynul Zikmundův předek král Gunthar, se zbytky Burgundů kolem roku 443 usadily v Savojsku. V padesátých letech pak Burgundové rozšířili svou moc na území pozdějšího Burgundska. V dalším průběhu 5. století poměrně rychle přijali ariánství, které se v Západořímské říši rozšířilo s příchodem Visigótů. Ariánství byl směr, který byl pojmenován po svém duchovním otci Ariovi, a jádrem jeho nauky bylo zjednodušeně řečeno tvrzení, že Boží Syn byl stvořen Otcem a tudíž byla doba, kdy neexistoval, svůj původ nemá z Otcovy podstaty, ale byl stvořen z ničeho. Božství obdržel při stvoření od Otce, ale jen proto, aby byl přijat za Syna. V trinitární nauce ariánů byl pak Syn podřízen Otci. V roce 381 se proti ariánství a jeho odnožím jednoznačně vyslovil konstantinopolský koncil. Přes tento obrat se pozůstatky směru udržely a ještě na počátku 5. století vznikají celá ariánská království, mezi nimi také burgundské. Mezi Burgundy se však ariánství neuchytilo, již v poslední čtvrtině 5. století se opět objevují silné katolické vlivy.⁹³

Ostatně právě burgundská princezna Klotilda obrátila svého muže, franckého krále Chlodovíka na katolickou víru. Klotilda byla dcerou Chlipericha, bratra burgundského krále Gundobalda, který Chlipericha nechal zavraždit. Spolu se svou sestrou potom Klotilda vyrůstala na dvoře dalšího z bratrů Godegisela v Ženevě. Svatba burgundské princezny a franckého krále Chlodovíka v Soissons roku 493 dávala jistě naděje, že

92 BOBKOVÁ (pozn. 61) 328.

93 Heslo Arianismus, in: Český slovník bohovědný, Praha 1912, 631 – 632.

katolička Klotilda získá na pohanského manžela vliv a nakloní ho církvi. Po delších peripetiích se tak skutečně stalo a roku 498 se dal Chlodovík biskupem Remigiem v Remeši pokřtít. Někdy v té době, během svého úřadu místokrále v Ženevě, dovršil svou konverzi také Zikmund. Je to jistě poněkud zvláštní a odpovídá to spletité době, že burgundská katolička pocházející z ariánského prostředí přinesla křesťanství dosud pohanskému kmeni, který později nad jejími vlastními lidmi, v té době již obrácenými, získal převahu.⁹⁴

Hlavní roli při obrácení Burgundů na katolickou víru sehrál viennský biskup sv. Avitius (asi 494 – 518), vzdělanec a spisovatel, který byl v písemném styku jak s Gundobaldem a Zikmundem, tak s franckým králem Clodovíkem a dalšími významnými osobnostmi té doby. Přes veškerou snahu se sv. Avitiovi nepodařilo pro katolickou víru přesvědčit krále Gundobalda. Na jeho syna Zikmunda, který se narodil před rokem 500, se mu však podařilo získat značný vliv. Zikmund v roce 515 nechal přebudovat klášter sv. Mořice, kde první bazilika nad hrobem svatého mučedníka a vojáků jeho legie byla postavena už ve čtvrtém století. Zde pak ustanovil nepřetržitý zpěv žalmů ve dne i v noci tzv. *laus perennis*.⁹⁵

Úzký vztah, který dosvědčuje Avitiova korespondence s králem však nezůstal bez trhlin. Zřejmě na sklonku Avitiova života se jeden z vysokých dvorských úředníků jménem Štěpán oženil nedovoleně po úmrtí manželky s její sestrou. Avitius a jeho bratr Apollinarius mu na synodě odepřeli účast na Tělu Páně a Zikmunda proti sobě popudili, takže sáhl k sankcím proti oběma bratrům, představitelům církevní moci.⁹⁶

Události, které následovali po smrti Zikmundova otce Gundobalda v roce 516, popisuje sv. Řehoř Tourský (538 – 594), který patřil ve své době k politicky a nábožensky nejvlivnějším mužům franckého království. Vzdělání získal u svého strýce sv. Avitia a roku 573 se stal biskupem v Tours. Život sv. Zikmunda je součástí Řehořova spisu *Historiae Francorum libri decem*.⁹⁷

94 KUCHAROVÁ (pozn. 75) 9 – 10.

95 Ibidem 10.

96 Ibidem.

97 ŘEHOŘ Z TOURSU, Kronika Franků. Dějiny v 10 knihách, in: O boji králů a údělu spravedlivých, přeložil Jaromír Kincl, Praha 1986, 140 – 142.

Podle Řehoře z Tours se mladý král Zikmund po ztrátě své první manželky, dcery ostrogotského krále Theodoricha, podruhé oženil. Druhá žena však začala krále proti jeho synovi Sigerikovi z prvního manželství popouzet. Symbolické završení podává scéna, kdy v jakýsi slavnostní den viděl Sigerik macechu oblečenou do roucha své matky a pln rozhořčení jí vytkl, že není hodna obléci šat, který nosila její paní, tj. jeho matka.⁹⁸ Macecha nato křivě varovala Zikmunda, že se jej Sigerik chystá odstranit, aby mohl království rozšířit až do Itálie a stát se pánem Theodorichovy země. Zikmund se rozhodl syna předejít, ale neučinil tak přímo v záchvatu zuřivosti, nýbrž lstivým způsobem, kdy syna omámeného vínem nechal uškrtit. Ve chvíli, kdy byl Sigerik zavržen si však král uvědomil hrůzu svého činu, začal litovat a oddal se okamžitému a hlubokému pokání. Jeho obrat vystihují slova, která Řehoř vložil do úst jakémsi starci: „*Ty, jenž ses ničemnou radou stal nejstrašnějším vrahem, od nynějška hořekuj, protože nevinný, který byl zardoušen, nepotřebuje oplakávat.*“ Po pokání v klášteře sv. Mořice odchází Zikmund d Lionu.⁹⁹

Šestá kapitola Řehořova díla začíná Klotildinou žalobou před syny vedenými Chlodomírem a žádostí o to, aby smrt jejich rodičů (Chlipericha a jeho ženy) byla ztrestána. Roku 523 Chlodovíkovi synové vytáhli proti Burgudům a Zikmunda, který se s rodinou ukryl v klášteře sv. Mořice, odvěkli do Orléansu. Zikmundovi bylo také osudné, že se Frankové spojili s Theodorichem, jehož přátelství s Burgundy skončilo Sigerikovou smrtí a nevýhodně položené burgundské království se ocitlo mezi dvěma nepřáteli. Podle Řehořova díla získal Zikmundův bratr Godomar po franckém útoku opět kontrolu nad královstvím.¹⁰⁰

Chlodomír, chystající se znovu proti Burgundům vedeným Godomarem vytáhnout, se rozhodl zajatého Zikmunda usmrtit. Myšlenkovým vrcholem kapitoly je rozhovor Chlodomíra s Avitiem, který varoval fanatického vůdce před násilným řešením, jehož důsledkem by bylo jenom další násilí, tentokrát ohrožující Chlodomírovu rodinu. Chlodomír vzdělančovo varování odmítl a Zikmunda s manželkou a dvěma syny nechal 1. května 524 vhodit do studny na místě zvaném Colombe. Kapitulu uzavírá vyplnění

98 KUCHAROVÁ (pozn. 75) 11.

99 ŘEHOŘ Z TOURSU (pozn. 97) 140 – 142.

100 Ibidem

Avitiovy předpovědi. Chlodomír byl Godomarovými vojáky vlákán do léčky a zabit. Jeho žena se stala manželkou jeho bratra Chlotara a synů se ujala Klotilda. Potud sv. Řehoř Tourský, který legendu popsal ve svém spise *Historiae Francorum libri decem* jako první. Dílo dokončil roku 591, necelých sedm desetiletí po Zikmundově smrti.¹⁰¹

V 8. století vzniklo podání legendy *Passio sancti Sigismundi regis* přímo v augustiniánském prostředí kláštera sv. Mořice. Podle kritické edice v *Monumenta Germaniae*, která vyšla v Hannoveru roku 1888, příběh začíná popisem historie předků Burgundů už za časů císaře Tiberia. Také popisuje spor o území a moc mezi Gundobádovými bratry, který končí vraždou jednoho z nich. Následuje líčení Zikmunda, který již jako chlapec pochopil křesťanský zákon (katolický) a když došel do zralého věku, tak podle legendy veliká oddanost ke kostelům, klášterům a příbytkům svatých ho zapálila, že nepřetržitě ve dne i v noci setrval v bdění, půstu i modlitbách.¹⁰²

Po smrti svého otce Zikmund přijal vládu nad obyvateli Galie a dále se věnoval božskému kultu a šlechtnosti, kterou projevoval v almužnách a v přísnosti na soudech. V legendě se přímo uvádí, že se sám pokoušel vynakládat prostředky na příbytky mučedníků, aby si zasloužil obdržet odměnu mučedníků. Když prošel mnoho svatých míst, doputoval k místu, které se nazývá Agaunum a kde si sv. Mořic se svými spolubojovníky zasloužil přijmout palmu mučednictví. Zde Zikmund znaven jak cestou, tak půstem požádal, zda by se mohl odevzdat drahým svatým a přidružit se do jejich řad. Legenda, která vznikla přímo v tomto klášteře dále popisuje, jak mladému králi bylo Božím vnukutím zjeveno, že by měl zřídit kůr a on tak vykonal.¹⁰³

Následuje vyprávění o vpádu Franků, pustošení galských měst a připojení Burgundů k nepříteli. Tehdy se Zikmund rozhodl bydlet o samotě a zamířil na horu Veresallis. Podle legendy se pak projevila věrolomnost Burgundů, kteří Frankům slíbili, že svého krále vypátrají a v poutech jim odevzdají. Když o hanebnosti vlastních lidí uslyšel sám Zikmund, vyholil si vlasy a změnil způsob života z laického na mnišský. Zatímco na

101 Ibidem.

102 *Passio Sigismundi regis*, in: *Monumenta Germanie, Scriptorum rerum Merov. II*, Hanover 1888, 333 – 337.

103 Ibidem

zmíněném místě vysílen půstem a bděním odpočíval, přišlo k němu pár Burgundů a slíbili mu, že ho pod ochranou tajně dovedou k hrobu svatých mučedníků. Když pak přišli ke klášteru, zástupy Burgundů spolu s Franky se na něho vyřítili a jako Kristův zrádce Jidáš, Trapsta Burgundský vložil na něho ruku a odevzdali ho spoutaného v řetězech Frankům. Frankové se ovšem báli, aby si nepotřísnili ruce krví nevinného, proto znovu poslali Burgundy, aby Zikmunda dovedli na určené místo. Ti svého spoutaného krále s manželkou a syny Gisclaadem a Gundobadem pod přísným dozorem přivedli na místo nazvané Belsa. Tam našli studnu postavenou starými (tj. Římany) a aby ukojili svou věrolomnou zběsilost, odsoudili Zikmunda k smrti a i s rodinou ho po hlavě dolů vhodili do studny.¹⁰⁴

Tam po tři roky kalná hluboká voda neporušená těla svatých ukrývala a v noci bylo možné vidět světlo, které na ně poukazovalo. Po třech letech měl opat Venerandus z agaunského kláštera vidění, ve kterém byl vyzván andělem, aby těla svatých nechal řádně pohřbít. Venerand vypravil své posly s žádostí o povolení k pohřbení ostatků svatých ke králi Franků a také k Ansemundovi Burgundskému. Žádosti bylo vyhověno a těla svatých byla s velkým obdivem a za zpěvu sborů ze studny vytažena a důstojně pohřbena. Na závěr legenda *Passio sancti Sigismundi regis* popisuje zázraky, které se děly na hrobě mučedníků. Každý kdo byl napaden čtvrtodenní zimnicí a obrátil se k hrobům svatých s důvěrou, hned nabyl pevného zdraví a vrátil se bez újmy. Také jiné nemoci, které obvykle napadají člověka, byly zde podle legendy zázrakem svatých mučedníků léčeny.¹⁰⁵

Hedvika Kuchařová ve své diplomové práci *Svatý Zikmund a počátky jeho úcty v Čechách* popisuje ještě edici třetího podání legendy, která byla vydána z rukopisu v Namuru pocházejícího z 12. století.¹⁰⁶ V tomto případě je úvod věnován Chlodovíkovi, následuje Klotildina promluva k synům, kteří vytáhnou proti Burgundům. Teprve pak se líčí Zikmundův život, který je zde omezený na vybudování agaunského kláštera, usmrčení Sigerika a pokání. Zdůrazňuje se Zikmundova touha po nápravě vlastního

104 Ibidem 337 – 338.

105 Ibidem 338 – 340.

106 KUCHAROVÁ (pozn. 75) 12; Autorka uvádí *Analecta Bollandiana* I, 1882, 505 – 520, kde je popis kodexu a *Analecta Bollandiana* II, 1883, 280 – 282, kde je edice.

selhání. Legenda zde v podstatě opakuje slova ze spisu sv. Řehoře Tourského. Po franckém vpádu se Burgundové podrobí Chlodomírovi. Zikmund se utíká do kláštera, kde oblékne řeholní roucho a tráví čas v bdění, postu a modlitbách. Chlodomír, který by se rád Zikmunda zmocnil, ale přičí se mu rušit násilím posvátné místo, vyžaduje od Burgundů, aby na důkaz poslušnosti k novému pánu dostali svého krále jakýmkoliv způsobem z kláštera a tak se i stane. Zikmundovi jakoby v předtuše vydání nepříteli a následné smrti jsou připisována slova: „*Půjdu k nim (tj. k Burgundům, kteří za ním přišli do kláštera předstírajíce věrnost), je lépe, abych zemřel já sám, než aby kvůli mně zahynul všechen lid.*“ Jeho smrt tak od počátku získává charakter oběti krále, neváhajícího se vydat za své věrolomné poddané. Po odvezení Zikmunda do Orléansu je i zde zmiňováno jednání Avita s Chlodomírem, zabití Zikmunda a jeho rodiny a přenesení těl do kláštera sv. Mořice.¹⁰⁷

Domnívám se, že literární předlohou pro nástěnný cyklus v ambitu třeboňského kláštera se stalo podání legendy *Passio sancti Sigismundi regis*, které vzniklo přímo v augustiniánském prostředí sv. Mořice, kde o šest století později císař a právě korunovaný arelatský král Karel IV. ostatky sv. Zikmunda získal. Legenda *Passio sancti Sigismundi regis* se do Čech mohla dostat současně s relikviemi nebo díky kontaktům, které mezi řádem augustiniánů kanovníků jistě dobře fungovaly. Navíc právě toto podání života sv. Zikmunda tvoří základ pro oblíbenou *Zlatou legendu* Jakuba de Voragine, jehož součástí se stala v druhé polovině 14. století.

Passio sancti Sigismundi regis prozrazuje silné vlivy mnišské tradice a má zcela jinou strukturu, než ostatní výše uvedené legendy. Podle kritické edice z Monumenta Germanie je dokonce vynechána Sigerikova vražda. Oproti tomu je zde zdůrazněno Zikmundovo pokání, křesťanské smýšlení a mučednictví. Poprvé se zde také objevuje protiklad věrnosti a zrady, který dává legendě nový, dramatický rozměr.¹⁰⁸ Velmi podobné je líčení legendy na jednotlivých obrazech nástěnné malby v Třeboni. Vyprávění zde také shodně začíná (ani v Třeboni není ztvárněna Sigerikova smrt) i končí (zázraky nad hrobem mučedníka).

107 Ibidem 12 – 13.

108 *Passio sancti Sigismundi regis* (pozn. 102) 333 – 340.

III.

Než přikročím k popisu jednotlivých scén nástěnného cyklu, považuji za nutné, vzhledem k silné přemalbě z roku 1902 připomenout další osudy tohoto výtvarného díla a zmínit závěry restaurátorské zprávy.¹⁰⁹ V rámci restaurátorských prací prováděných Jiřím Čechem a Václavem Špale od června do října 1992 došlo ke komplexnímu restaurátorskému a technologickému průzkumu. Na všech polích malířské výzdoby byly provedeny sondy s cílem odhalit míru dochování a kvalitu původní barevné vrstvy, podíl přemaleb a možnosti jejich odstranitelnosti [04], [05], [06]. Bylo potvrzeno, že svatozikmundský cyklus patří do nejstarší skupiny nástěnných maleb, které v třeboňském ambitu vznikly a byly namalovány přímo na nejstarší omítkové vrstvě. Zbývající mladší malby byly provedeny na tenké vápenné štukové vrstvě, která byla nanesena na spodní omítkovou vrstvu.¹¹⁰

Postupem času, není přesně známo kdy, byla nástěnná malba se svatozikmundskou legendou překryta nátěry. Průzkum neprokázal výskyt různých vrstev středověkých maleb v jednom místě. Z toho můžeme usuzovat, že zabílen byl původní nepozměněný originál ze 70. až 80. let 14. století. Do období mezi překrytím maleb a jejich restaurováním se vztahují stavební úpravy v okolí vchodu do sakristie a vybourání a později znovu zazdění vstupu na barokní kazatelnu na severní stěně kostela.¹¹¹ Tyto zásahy nástěnný cyklus nenávratně poškodily tak, že obsah jednoho a půl obrazového pole zůstává v rovině dohadů.

Svatozikmundská legenda byla, podobně jako ostatní středověké nástěnné malby v třeboňském klášteře, zabílena až do počátku 20. století a k jejímu odkrytí došlo roku 1902 vídeňským malířem a restaurátorem Theodorem Melicherem, který pracoval na nástěnných malbách také v Jindřichově Hradci na zámku (legenda o sv. Jiří) a v minoritském kostele sv. Jana Křtitele. Jeho zásah byl zcela poplatný tehdejšímu pojetí prezentace uměleckých památek i technologickým postupům, které jsou z dnešního

109 Jiří ČECH / Václav ŠPALE: Zpráva o restaurování ohrožených nástěnných maleb a průzkumu nástěnné malířské výzdoby v ambitu bývalého augustiniánského kláštera v Třeboni, Státní památkový ústav České Budějovice 1992, arch. č. 1452, nepag.

110 Ibidem

111 Ibidem

hlediska nepřijatelné a které umělecké památky nenávratně poškodily. V průběhu 20. století docházelo na nástěnných malbách v Třeboni k dalším drobným zásahům, které ovšem nebyly zadokumentovány.¹¹²

V roce 1992 byla ze zlomků omítek provedena stratigrafie nástěnné malby a identifikace pigmentů. Bylo konstatováno, že originální barevná vrstva je zachována ve zbytcích v hloubkách struktury omítky. Sejmutí přemaleb v sondách a následné odstranění zbytků vápenných vrstev prokázaly, že Melicherovy přemalby v zásadě nezměnily kompoziční ani obsahové schéma výjevu. Novým rušivým prvkem, obdobně jako na svatojiřské legendě v paláci jindřichohradeckého zámku je výrazná linka, která necitlivě a zbytečně zvýrazňuje kontury. Barevnost originálu byla živější a výraznější než tónování ploch přemalby. To tvořilo prakticky souvislou vrstvu překrývající originál. Na Melicherově přemalbě bylo ještě několik vrstev dalších přemaleb a retuší a jak se uvádí v restaurátorské zprávě, nebylo snadné určit, které byly Melicherovými korekcemi a kde se jednalo o další zásahy, vlastně retuše přemaleb.¹¹³

Závěrem se v posudku konstatuje, že prakticky souvislá vrstva přemaleb je odstranitelná. Odkrytý originál je sice zachován v různé míře, dostatečně však dokládá svou obsahovou hodnotu. Průzkum neprokázal zásadní změny v koncepci jednotlivých součástí výzdoby. V rozhovoru Václav Špale vyjádřil názor, že na kvalitě Melicherovy přemalby se asi také projevilo nedostatečné osvětlení, které měl k dispozici. Václav Špale navíc předpokládá, že vzhledem k objemu práce zvládnuté za poměrně krátkou dobu (Třeboň, Jindřichův Hradec), Melicher pravděpodobně spěchal. To by také dokládaly původní ostrůvky na nástěnné malbě, které tam Theodor Melicher ponechal. Podle Špaleho byla linka přemalby stejně silná, lišila se však barevným tónem. Posouzení rozdílů původní malby a přemalby také komplikoval fakt, že Melicher při svém zásahu nefixoval originál a následně došlo ke spojení s jeho korekcemi. Stejně byl postižen také spodní pás nástěnné malby, kde je namalován lambrekýn.

Na základě informací zjištěných v restaurátorské zprávě z roku 1992 je nadále možné vycházet ze závěru, že výtvarnou kvalitu původního díla a jeho stylové zařazení

112 Za poskytnutí doplňujících informací děkuji restaurátorovi Václavu Špale.

113 ČECH / ŠPALE (pozn. 109) nepag.

díky vážnému poškození přemalbou nelze úplně určit. Naopak je možné se spolehnout na kompoziční schéma a obsahovou stránku nástěnných obrazů.

Líčení nástěnného cyklu, jehož jednotlivé výjevy jsou navzájem oddělené štíhlými sloupky, je tvořeno jedenácti obrazy, z nichž jeden chybí zcela a dva jsou dochovány fragmentárně. Začátek legendy lze předpokládat na obraze s výjevem bitvy nad vstupem do dnešní sakristie, původně kaple sv. Mořice. Pro úplnost je třeba doplnit, že sice byly provedeny sondy na místech, kde nejsou malby ani zbytky polychromie, ale na vedlejších stěnách nástěnné malby nebyly učiněny sondy pásové, které by stoprocentně vyloučily pokračování legendy také v těchto místech. Pokud však budeme vycházet z předpokladu, že se třeboňští augustiniáni nechali inspirovat podáním *Passio sancti Sigismundi regis*, tak se zde, jak bylo uvedeno výše, začátky vyprávění shodují.

Jaroslav Pešina popisuje líčení hlavních výjevů ze Zikmundova života a utrpení „rozvinutých ve dvou pásech nad sebou v postupném obvyklém sledu vedle sebe“.¹¹⁴ Podle Pešiny jsou zde představeny hlavní výjevy ze života a utrpení burgundského krále a světce, od bitvy s franckým králem Chlodomerem až po jeho smrt a pohřbení. Autor však neuvádí interpretaci jednotlivých obrazů.¹¹⁵ Podrobněji se výjevy zabývá Josef Krása, který, stejně jako Pešina předpokládá, že jednotlivé obrazy měly být čteny postupně z leva do prava nejprve v horním pásu a pak teprve v pásu spodním.¹¹⁶

Také podle Josefa Kráasy začíná legendární líčení v horní řadě obrazem, který tvoří velká skupinová kompozice, kde proti sobě bojuje pod korouhví s pěti liliemi vojsko francouzské a vojsko burgundské označené korouhví s korunovaným lvem. V sousedním obraze je podle Kráasy namalováno vojsko na útěku. Zároveň zde autor popsal krále se svatozáří, který stojí v popředí obrazu a spíná ruce. Třetí obraz podle Kráasy znázorňuje příjezd skupiny ke klášteru, před nímž jsou shromážděni mniši s opatem. V dolní řadě obrazů je popsána světcova smrt a nalezení jeho těla, kdy v první scéně světec rozmlouvá se třemi muži, kteří ho v sousedním obraze odvádějí. Ve třetí scéně je vyobrazena skupina s králem před klášterní stavbou. Po čtvrtém zničeném

114 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

115 Ibidem

116 Josef KRÁSA: heslo Třeboň, in: Rukopis nepublikovaného katalogu, Ústav dějin umění Akademie věd, nepag; Za doplňující informace děkuji Zuzaně Všetečkové.

obraze Krása popisuje další čitelné scény – vhození dvou mrtvých těl do studně, dva mnichy před klášterní stavbou, kterým anděl ukazuje na plameny vycházející ze studně a v posledních dvou obrazech mnichy, kteří přenášejí mrtvé světcovo tělo a pohřbívají je.¹¹⁷

Josef Krása předpokládal, že se osnova třeboňské nástěnné legendy v podstatě opírá o líčení v *Legenda aurea*. Zároveň však ve svém rukopisu upozornil, že v Třeboni chybí začátek ze *Zlaté legendy*, a sice Zikmundovo pokání v klášteře sv. Mořice a založení zpěváckého kůru.¹¹⁸ *Legenda aurea* se skutečně nápadně shoduje s líčením *Passio sancti Sigismundi regis*. Navíc Petr mladší z Rožmberka věnoval rukopis *Zlaté legendy* ze 14. soletí třeboňskému klášteru. Podle Anežky Vidmanové ovšem v té době ještě tento konkrétní rukopis neobsahoval svatozikmundskou legendu. Lze tedy předpokládat, jak bylo uvedeno výše, že velmi podobné starší podání legendy *Passio sancti Sigismundi regis* se do třeboňského kláštera dostalo jinak, než jako součást Voraginova díla.¹¹⁹

Na rozdíl od starších názorů se domnívám, že pokud byl nástěnný cyklus v Třeboni vytvořen na základě předlohy *Passio sancti Sigismundi regis*, je nutné každou ze tří stěn klenebního pole číst jako celek, po němž následuje další klenební pole. To znamená nejprve obraz v horním pásu a po něm jednotlivé výjevy v pásu spodním v pořadí z leva do prava.

Formát prvního obrazu s výjevem bitvy mezi Burgundy a Franky, tak jako ostatní obrazy v horním pásu, je určen lomeným obloukem [07], [08]. Rozdělen je do tří plánů. Vpředu leží postavy raněných vojáků a koní. Ve druhém plánu proti sobě bojují dvě skupiny vedené korunovanými jezdci. Poslední plán částečně vyplňují standarty a hroty zbraní. Dramatičnost scény umocňuje snaha o lineární perspektivu. Mezi bojujícími panovníky je v jinak zcela zalidněné kompozici ponechán volný prostor, který dodává celému výjevu ráz napětí. Oproti tomu jsou některé lidské i zvířecí figury podány vzhledem k celkovému pojetí prostoru výrazně disproporčně a všechny postavy jsou

117 Ibidem

118 Ibidem, Jakub DE VORAGINE: *Legenda aurea*, Praha 1984, 286 – 295.

119 Ibidem 27.

uzavřeny, tak jako i na ostatních obrazech legendy, pevnou výraznou konturou. Jaroslav Pešina tento obraz označil za nejzajímavější a kulturně historicky pozoruhodný, vzhledem k tomu, že malíř oděl své postavy do přesně soudobých kostýmů.¹²⁰ Zajímavý názor vyslovil restaurátor nástěnného cyklu Václav Špale, který se domnívá, že toto vyobrazení může být dílem jiného umělce, než zbytek legendy. Vzhledem k Melicherově přemalbě, ani zde bohužel nelze činit jednoznačné závěry.

Na stěně prvního klenebního pole pod výjevem bitvy navazují na vyprávění tři scény, kde Burgundové zradí svého krále a které téměř doslovně odpovídají některým pasážím legendy *Passio sancti Sigismundi regis*: „*Pak všichni Burgundové, tak se projevila jejich věrolomnost, vydali se úplně Frankům a slibovali, že nejsvětějšího muže Zikmunda, svatého krále vypátrají a v poutech jim odevzdají..... Zatímco Zikmund na zmíněném místě téměř vysílen pústem a bděním odpočíval, přišlo k němu několik Burgundů a slíbili mu, že ho pod ochranou tajně dovedou k hrobu svatých mučedníků.*“¹²¹ Na obraze v pořadí děje druhém můžeme vidět tři zrádné Burgundy, jak přesvědčují svého krále [09]. Stejně jako u následujícího obrazu, je i zde malířova pozornost zaměřena na figury, jež ze dvou třetin ovládají plochu vymezenou výjevem. Postavy jsou protáhlé s mírně prohnutou tělesnou osou, zaujímají přirozený postoj. Téma hovoru a vnitřní stav jednotlivých figur jsou vyjádřeny především gesty rukou, na kterých každá z postav ukazuje počet, nejčastěji tři. Odpovídala-li disputaci jednotlivých aktérů také mimika, je dnes z již zmíněných důvodů poškození nemožné určit.

Jednotlivé figury jsou oděny do rouch, která splývají svislými paralelními záhyby. Na prvním obraze je Zikmundův spodní oděv stočen do trubicovitého záhybu. Většinou je však záhybový systém malovaných draperií nebohatý a nikde nevyniká přemírou detailů. Oděv jednotlivých figur má spíše úlohu popisnou, tak aby divák jasně rozpoznal, o jaké postavy se jedná. Zikmund je na druhém obraze oblečen ještě do světského roucha s dlouhým pláštěm. Na hlavě však nemá korunu a je již určen nimbem. Naproti němu stojící zrádce je oděn do kratšího roucha, nad boky přepásaného

120 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

121 *Passio sancti Sigismundi regis* (pozn. 102) 337 – 338.

tradičního šatu, v němž bývají zpodobovány postavy biřiců nebo lidí tělesně pracujících. Na hlavě má čapku stejně jako postava vedle něj stojící v dlouhém splývavém oděvu s pláštěm, která má pokrývku hlavy červenou. Za nimi je znázorněna polopostava holobradého muže.

Zajímavé jsou také fragmenty krajinného prostředí, do kterého byly figury zasazeny. Tvoří ho zbytky vegetace v podobě jehličí, travin a listí. Vzhledem k tomu, že ve třetím plánu obrazu jsou jehličky jednotlivých rostlinek uspořádány v různém směru, domnívám se, že nešlo o jednotlivé stromky, jak by se z fragmentů malby mohlo na první pohled zdát, ale o součást větších celků – stromů či keřů. Nápadná je podobnost s uspořádáním jehličí na stromcích namalovaných na oltáři Mistra třeboňského, především pak na desce s obrazem Krista na Olivetské hoře [10]. Je důvodné předpokládat, že zmíněný oltář v době vzniku nástěnné legendy již v klášterním kostele sv. Jiljí stál¹²² a mohl tak být Mistru svatozikmundského cyklu určitou inspirací.

Třetímu obrazu, na kterém Burgundové odvádí svého krále, chybí asi jedna šestina ve spodní části výjevu [11]. Ztráta byla způsobena v době, kdy byl budován nový vchod do dnešní sakristie. Tato stavební úprava v menší míře postihla také obraz druhý a čtvrtý. V centru kompozice třetího výjevu stojí Zikmund se svatozářím, který je obklopen svými zrádci. Jednotlivé figury opět živě gestikulují. Nepodařilo se určit předmět, který burgundský král drží v levé ruce a k němuž směřují zraky všech tří zrádců. Pouze Zikmund držící neznámý objekt ve směru společné cesty svůj pohled odvrací nakloněn k muži, se kterým podle naznačených gest vede disputaci. Světec drží blíže neurčený předmět na více výjevech nástěnného cyklu. Ne vždy má však věc stejnou podobu. Zatímco na třetím obraze je podlouhlého, zahnutého a jakoby dutého tvaru, jinde je kulatý. Zikmund je ve třetím obraze také už oděn do roucha, které daleko více připomíná řeholní oděv.

Líčení pokračuje čtvrtým obrazem [12], na němž předávají zrádní Burgundové sv. Zikmunda franckému králi přesně podle legendy *Passio sancti Sigismundi regis*: „Když

122 ROYT (pozn. 12) 89, Jan Royt datuje oltář kolem roku 1380, Robert Suckale až kolem 1390; Jiří FAJT: Karel IV. Císař z Boží milosti Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310 – 1437, Praha 2006, 502 – 503, Jiří Fajt datuje vytvoření oltáře krátce po roce 1380.

*pak přišli k tomu klášteru, zástupy Burgundů spolu s Franky se na něho vyřítili – jako Kristův zrádce Jidáš, Trapsta Burgundský vložil na něho ruku – a odevzdali ho spoutaného v řetězech Frankům.*¹²³ Také zde je obraz členěn do tří plánů. V prvním proti sobě stojí burgundský a francký král. Zatímco je Chlodomír zobrazen jako jezdec s královskými insigniemi, Zikmund je oblečen prostě. Ruce sice na obraze nemá spoutány řetězy, jak popisuje legenda, ale v pravé ruce drží opět neznámý předmět. Levici má pozdvíženou v gesto žehnání, které směřuje k Trapstovi Burgundskému, jež mu přesně podle legendy pokládá ruku na rameno a tím ho de facto označuje a vydává nepříтели. Jde o vrcholnou scénu děje, kdy je do přímého kontrastu postaven motiv Trapstovy zrady a okamžitého Zikmundova odpuštění. Malíř se pravděpodobně pokusil vyjádřit také časovou rovinu vyprávění. Zikmund i Trapsta mají viditelně delší vlasy i vousy než v předchozích obrazech. Také barevné uspořádání na draperii Chlodomírova oděvu jakoby naznačovalo větší plasticitu, než jakou mu později Theodor Melicher přiznal. Zajímavá je rovněž postava koně natočená ze tříčtvrtě profilu v levé dolní části výjevu.

Druhý plán obrazu je vyplněn zástupem prostých Burgundů, kteří stojí za franckým králem. Hanebnost činu Zikmundova lidu dokládá karikatura posledního z nich, jehož podoba z profilu připomíná spíše opici než člověka. Prostředí je ve třetím plánu tvořeno architekturou kláštera sv. Mořice, kde malíř použil historizujících románských slohotvorných prvků. Zajímavé jsou také dvě věže namalovaného chrámu, jejichž znázornění volně přechází do prvního obrazu. Takových případů najdeme na třeboňském nástěnném cyklu více.

Příběh legendy má pokračování na stěně jižního křídla ambitu, které přiléhá k severní straně kostela sv. Jiljí [13]. Tato část nástěnné malby zůstala nejvíce poškozena již zmíněnými stavebními úpravami, kdy v době baroka byl v těchto místech vybourán vstup na kazatelnu kostela, aby byl později opět zazděn. Pátý obraz legendy pokračuje na této stěně v horním pásu [14]. Přestože je výjev stavebním zásahem poškozen pouze z jedné třetiny, nepodařilo se ho uspokojivě ikonograficky určit. Problematická je interpretace postavy v levé části prvního plánu, snad jde o sv. Zikmunda. Zvláštností

123 Passio sancti Sigismundi regis (pozn. 102) 338.

oproti ostatním vyobrazení světce na třeboňském nástěnném cyklu je to, že v tomto případě je postava poprvé opatřena korunou i nimbem zároveň. Navíc je muž oděn do krátkého světského šatu. V levé ruce opět drží neznámý předmět, v tomto případě kulatý. Postava se svatozáří poprvé také nemá vousy a působí mladším dojmem. Nelze vyloučit, že by zde mohl být znázorněn jeden ze Zikmundových synů, který s ním a jeho manželkou byl umučen. Ve druhém plánu obrazu se totiž objevuje ještě jedna korunovaná postava jezdce, který je znázorněn již jako zralý muž s vousem. Této figuře ovšem chybí svatozář. Družina, která krále na koni obklopuje, nese korouhev s burgundským znakem lva.

Šesté vyobrazení ve spodním pásu druhé stěny zcela chybí. Podle legendy bychom zde mohli předpokládat odvězení Zikmundovy rodiny na místo, kde byli všichni její členové vlastními lidmi umučeni: *„Pak se Frankové velmi báli, aby si nepotřísnilí své ruce krví nevinného. Poslali Burgundy, aby ho přivedli na určené místo. Ti ho přivedli pod přísným dozorem, zároveň s manželkou a syny Gisclaadem a Gundobadem, na místo zvané Belsa . Tam našli studnu postavenou starými (tj. Římany) a aby ukojili svou věrolomnou zběsilost, odsoudili ho k smrti, ponořili hlavou dolů a spolu s manželkou a syny ho hodili do studny.“*¹²⁴

Obraz sedmý, který je uprostřed spodního pásu druhé stěny, se zachoval z jedné poloviny, na které je znázorněn muž oděný do krátké košile a dvojbarevných punčoch, který vhadzuje přesně podle legendy Zikmundovu manželku do studně po hlavě dolů [15]. Za nimi se na obraze zachoval obraz stromu na dlouhém holém kmeni. Na starších fotografiích pořizovaných před posledním restaurováním v roce 1992, jsou patrné další dvě figury, které do studny vhadzují ještě dvě těla mučedníků. V tomto případě ovšem šlo o novodobý doplněk, který domaloval Theodor Melicher a který byl odstraněn.¹²⁵

Výjev na osmém obraze nástěnné malby cituje téměř přesně předlohu legendy sepsané v klášteře sv. Mořice: *„Tam po tři roky kalná hluboká voda neporušená těla svatých ukryvala. Na tomtéž místě v noční době bylo rozsvěcováno po celém prostoru*

124 Ibidem 338.

125 ČECH / ŠPALE (pozn. 109) Fotodokumentace ke stavu před restaurováním nástěnné malby v ambitu třeboňského kláštera, nepag.

světlo svatými muži z Božího vnuknutí a bylo vidět, že tam odpočívají těla svatých. Po třech letech svatý a ctihodný opat Venerandus z kláštera agaunského byl ve vidění vyzván andělem, aby těla svatých, tak jako na nebi duše jejich byly připojeny k svatému vojsku, také na tom místě byla pohřbena.¹²⁶ Na nástěnné malbě je opat Venerandus vypořádán v prvním plánu obrazu jako klerik s výraznou tonzурou, který dává najevo své pohnutí jasným gestem rukou [16]. Naopak jeho tvář zůstává bez známek výrazu. To je možné pozorovat i u ostatních postav cyklu, kde je veškerá komunikace i vnitřní pohnutí ponecháno pouze gestikulaci rukou. Ve druhém plánu anděl ukazuje na plameny vystupující z diagonálně vyobrazené studny. Plameny jsou zde pravděpodobně poukazem na světlo, které jak popisuje legenda, bylo rozsvěcováno mnichy z Božího vnuknutí nebo obecně jako symbol náboženské horoucnosti mučedníka sv. Zikmunda, jehož tělo na dně spočívalo. Anděl s nimbem a rozepjatými křídly má dospělou lidskou podobu, která je stejně jako roucho anděla dobově častá. Levá strana výjevu je vyplněna architekturou dvojího typu. Vnější podobou baziliky s románskými prvky a vedlejší stavbou představující spíše interiér z pohledu, italizující prvek u nás velmi častý již od první poloviny 14. století.

Stěna posledního klenebního pole je rozdělena na tři obrazy, které jsou ve srovnání se stěnou předchozí daleko lépe zachovány. Na devátém obraze v horním pásu legenda pokračuje výjevem, na kterém posel předává zprávu o svolení k uložení ostatků opatu Venerandovi [17]. Podobně je tato část příběhu uvedena i v citované legendě: „*Venerandus poslal své posly k Ansemundovi Burgundskému, který prý zachovával pevnou víru svatým mužům až do dne utrpení a stejně tak poslal svou žádost a návrh ke slavnému knížeti Theubertovi, králi Franků, aby dovolil těla svatých přinést k příbytku svatých (tj. ke klášteru). Této žádosti zbožný kníže milostivě vyhověl.*“¹²⁷

Vyobrazení je rozděleno na dvě poloviny. V levé části stojí opat s mitrou na hlavě a berlou v ruce, obklopen skupinou bratří, kteří drží dva prapory pravděpodobně agaunského opatství. Naproti nim je znázorněna postava posla na koni, který v jedné ruce drží svitek a druhou ukazuje za sebe na korunovaného jezdce. Pravou část obrazu

126 Passio sancti Sigismundi regis (pozn. 102) 338 – 339.

127 Ibidem 339.

vyplňuje kompars oděný do světských šatů. Tak jako v ostatních obrazech, i zde figury rozestavené ve dvě přehledné skupiny, se vyjadřují postoji a posunky, jež nepřekračují meze dané sdělovací funkcí výjevu. To, že se jedná o větší skupinu jezdců, nechávají tušit pouze namalovaná kopyta ve spodní části kompozice. Prostředí je zde určeno architekturou, jež představuje interiér klášterní baziliky, která je namalována z podhledu a vytváří dojem prostorovosti.

V dolním pásu třetího klenebního pole můžeme sledovat dva poslední výjevy, z nichž první představuje vyzdvižení a uložení ostatků sv. Zikmunda [18] přesně podle legendického líčení: *„Pak byla těla svatých vytažena ze studny a s velkým obdivem a za zpěvu sborů z kláštera agaunského, byla důstojně pohřbena. Na tom místě se dějí Božím milostrdenstvím takové zázraky, jako každý, kdo byl napaden čtvrtodenní zimnicí a obrátil se k hrobům svatých s důvěrou, hned nabyl pevného zdraví a vrátil se bez újmy nebo také jiné nemoci, které obvykle napadají člověka.“*¹²⁸

Dominantu kompozice desátého obrazu tvoří skupina mnichů, kteří nesou horizontálně zobrazená nosítka, na nichž spočívá tělo sv. Zikmunda. Burgundský král je oděn do prostého roucha. V pravé ruce stále drží neznámý předmět a poprvé mu na tomto výjevu chybí svatozář. Jeho hlava je však v mírném předklonu, což u ležícího mrtvého těla vyvolává nepřírozený dojem a je pravděpodobné, že Zikmund byl původně i na tomto obraze určen nimbem, který vyplňoval prostor mezi světcovou hlavou a podložkou. Procesí vede muž držící kalich, za nosítky je namalován kněz s berlou – patrně opat Venerandus. V levé části je diagonálně vyobrazena studna v obrácené perspektivě, z níž byly ostatky vyzdviženy. Kompozice je opět vyplněna početným komparesem tvořeným protáhlými postavami mnichů ve druhém plánu, před nimž jsou v prvním plánu ještě plně v intencích středověké hieratické perspektivy znázorněny malé figurky prosebníků za uzdravení.

Na závěr nástěnného cyklu je světec ukládán do hrobu [19]. Poslední obraz je rozdělen do tří plánů a hlavní děj se odehrává uprostřed. Burgundský král má opět na hlavě korunu a kolem svatozář. Poprvé také nadržuje blíže neurčený předmět. Dva řeholníci jeho tělo pokládají do tumby, která je na rozdíl od studny zobrazena

¹²⁸ Ibidem 339 – 340.

jednodušeji, horizontálně a z mírného nadhledu. Uprostřed je opět znázorněn opat Venerandus, zcela vpravo mnich s knihou. Třetí plán opět vyplňuje zkratka architektury viděné z podhledu.

Zajímavý je také motiv nemocných a chromých, kteří přišli k světcovu hrobu prosit za uzdravení. Vypodobnění jsou zcela vpředu nohama spojeni s linkou, která ohraničuje spodní část obrazu. Prosebníci jsou charakterizováni jako dva muži v kratším rouchu o holi a berličích a bosá mladá žena, která přináší nahé děcko a jejíž oděv, jak naznačuje draperie, mohl být původně bohatěji členěn. Takový zájem o nemocné můžeme také chápat jako určitou narážku na špitální činnost Rožmberků v Třeboni, kde se augustiniáni kanovníci starali o duchovní správu. Jisté paralely bychom snad také mohli předpokládat u fundace českého hospice v Římě, kterou císař Karel IV. svěřil právě pánům z Rožmberka a kteří jej od března 1378 dotovali. Jak upozorňuje Jaroslav Kadlec, přestože nemáme přímých zpráv, můžeme jistě předpokládat, že prvními rektory českého hospicu v Římě byli ustanoveni treboňští kanovníci.¹²⁹

Na závěr je třeba se zmínit o spodním pásu nástěnné malby, který tvoří lambrekýn. Zde se patrně projeví Melicherovy korekce nejsilněji, protože tato část výtvarného díla jeví nejmenší známky původnosti. I zde bylo dodatečně užito velmi ostré a barevně výrazné linky a to především na dolních obloucích nebo na řasení lambrekýnu. Pravidelný vzor byl vytvořen otiskem jednoho typu, podobně jako v případě pásu oddělujícího lambrekýn od obrazů, kde se vyskytuje monochromní motiv pětিলisté růže. Rodový znak pánů z Rožmberka se objevuje také na jinak neprofilovaných svornících křížové klenby, kde je namalován na stříbrném poli.

IV.

Pokud bylo možné v bodě III. konstatovat, že na kompoziční schéma a obsahovou stránku svatozikmundského cyklu se můžeme s výjimkou prostředního klenebního pole spolehnout, o výtvarné kvalitě a stylovém zařazení stejného uměleckého díla tak jednoznačné závěry činit nelze.

¹²⁹ KADLEC (pozn. 1) 53, 83 – 84.

Podle stavu do kterého nástěnný cyklus převedl roku 1902 Theodor Melicher a který mohli restaurátoři o devadesát let opravit pouze částečně,¹³⁰ je možné hledat výtvarné paralely s malbami spíše staršími, než takovými, které by svou uměleckou pokročilostí odpovídaly období kolem roku 1380. Dnes můžeme na jednotlivých obrazech sledovat výrazný linearizující styl, zobrazující štíhlý figurativní kánon s nijak zvlášť rozvinutým systémem draperie. Plošně podané, silnou obrysovou linkou uzavřené postavy jsou obdařeny výraznými gesty, která kontrastují s málo vyjádřeným výrazem tváří. Navzdory tomu, že nástěnný cyklus je datován do poslední čtvrtiny 14. století a nachází se na místě, kde se naprosto evidentně projevují vrcholné umělecké ambice té doby, nenalezneme na třeboňské legendě jasný smysl pro plasticitu a monumentalitu forem, v Čechách uplatňovanou již od šedesátých let tohoto věku.

Přesto tvrzení, že na svatozikmundské nástěnné legendě v Třeboni pracoval malíř či skupina malířů, kteří byli z uměleckého hlediska vývojově zaostalí, nepovažují pro nedostatek důkazů o původní podobě originálu na místě. Navíc některé výše popsané detaily na nástěnné malbě poukazují na dílo umělecky daleko pokročilejší. Dnes je nemožné posoudit, zda jde o prvky původní nebo korekce z počátku 20. století. V případě třeboňského cyklu bohužel nemáme tolik štěstí jako u svatojiřské legendy v Jindřichově Hradci, kterou těsně po odkrytí, ještě před Melicherovou přemalbou, popsal J. E. Vocol.¹³¹

Dosud se nepodařilo najít žádné zaznamenané informace o stavu díla před přemalbou. V soupisu památek historických a uměleckých v království Českém z roku 1900, kde je křížová chodba podrobně popsána, o svatozikmundské legendě nebo o jejím objeveném fragmentu žádná zmínka není.¹³² Vzhledem k tomu, že se nedochovalo žádné jiné středověké umělecké dílo se stejným námětem, nemůžeme uvažovat ani o výtvarné předloze, podle níž by mohl malíř v Třeboni postupovat (např. knižní malba).

Přes veškerá poškození a s nimi spojené nejasnosti o výtvarné kvalitě svatozikmundského cyklu v Třeboni zůstává tato umělecká památka mimořádným

130 ČECH / ŠPALE (pozn. 109) nepag.

131 Jaroslav PEŠINA: Gotická nástěnná malba v zemích českých I 1300 – 1350, Praha 1958, 236.

132 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 56 – 75.

dokladem úcty ke čtvrtému zemskému patronu sv. Zikmundovi. Vznikla v samém závěru poměrně krátkého období, kdy byla pozornost svatému burgundskému králi s takovou intenzitou projevována. Fakt, že byl tento císařem silně podporovaný kult tak velkoryse přijat v augustiniánském prostředí rožmberské Třeboně a již zmíněné okolnosti, které k tomu mohly vést, dobarvují mimo jiné historicky a kulturně nesmírně zajímavé vztahy mezi Karlem IV. a prvními pány Českého království. Třeboňský cyklus je také významným dokladem úzkého sepětí nástěnného malířství se souvěkou literaturou a je mu třeba přiznat velkou vypravěčskou hodnotu, kdy i dnešní divák může „číst“ a pochopit velký příběh odpuštění polozapomenutého českého patrona.

Obraz Ukřižování na stěně východní křížové chodby

Nástěnný obraz s námětem Kalvárie byl namalován v podobné době poslední čtvrtiny 14. století jako svatozikmundský cyklus a nachází se na stěně v nejsevernějším klenebním poli ve východní části ambitu [20]. Díky Melicherově přemalbě ztratila i tato památka svou původnost a její slohové zařazení lze posuzovat pouze na základě kompozičním a ikonografickém.

V případě třeboňského Ukřižování máme před sebou jednu z mnoha zaalpských modifikací italského obrazového typu „zalidněné Kalvárie“ s klasicky zklidněnou atmosférou do sebe pohroužených aktérů, která je podpořena jejich symetrickým kompozičním uspořádáním kolem ukřižovaného Krista. Celý výjev se odehrává na velké ploše červeného pozadí. U paty kříže je znázorněna Marie Magdaléna, která se poprvé takto vyobrazena v našem prostředí objevuje na nástěnné malbě v roudnickém augustiniánském klášteře už po roce 1343.¹³³ Po Kristově pravici je tradičně vyobrazena Panna Marie se skupinou žen, které ji podpírají a modlí se. Plačící Jan Evangelista je spolu s vojáky zobrazen po Kristově levici. Za ním stojí setník, který prudkým pohybem paže ukazuje na Krista. Ve druhém plánu obrazu jsou, jak praví všechna čtyři evangelia, na křížích typu „T“ přivázání dva lotři, jejichž duše po zásluze odnáší na levé straně anděl a vpravo d'ábel. Na výjevu chybí postava Longina držícího

¹³³ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 299.

kopí a není zde vyobrazen ani muž, jenž napájel Krista houbou nebo Josef Arimatijský či Nikodém. Tělesné jádro většiny znázorněných postav se vytrácí pod poměrně těžkou draperií. Obličejové typy většinou určuje silná linka, která byla doplněna na počátku 20. století. Jak uvádí restaurátorská zpráva, originál obrazu tvoří pouze dvě třetiny jeho původní plochy a celá spodní partie je pozdější rekonstrukcí na plombě.¹³⁴

Malovaná výzdoba klenebních žeber

Stejně jako legenda o sv. Zikmundovi a starší obraz Ukřižování ve východní části ambitu patří do nejstaršího období vzniku nástěnných maleb v křížové chodbě třeboňského kláštera také polychromie žeber, která jsou zdobena bohatým výběrem středověkého dekoru. Podle restaurátorské zprávy byly však původní malby ornamentů značně setřeny a následně také postiženy Melicherovou rekonstrukcí z roku 1902, která byla mnohdy spíše intuitivní a měla svůj předobraz na Vítězném oblouku v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, kde Theodor Melicher také působil.¹³⁵

134 ČECH / ŠPALE (pozn. 109) nepag.

135 ČECH / ŠPALE (pozn. 109) nepag.

Druhá etapa nástěnné výzdoby (1. čtvrtina 15. století)

Do druhé fáze malířské nástěnné výzdoby, která následovala těsně po roce 1400, patří malby v klášterním kostele sv. Jiljí – z poloviny dochované malby apoštolů na poprsnici kruchty, fragment figurální kompozice u Vítězného oblouku, monumentální obraz sv. Kryštofa na severní stěně dvoulodí a vyobrazení donátorského páru na stejném místě. Vročení nejstarší dochované nástěnné výzdoby svatyně až na počátek 15. století mimo jiné významně podporuje teorii, že kostel byl ještě v osmdesátých letech plochostropý a sklenut byl později, nejdéle však před rokem 1400.¹³⁶

František Mareš a Jan Sedláček uvádí, že nástěnné malby v kostele byly v roce 1729 a pak ještě několikrát přetřeny.¹³⁷ Pokud je možné se na informaci o prvním překrytí nástěnných maleb spolehnout (není opatřena žádnou poznámkou), lze předpokládat, že už v době prvního zabílení nebyly v ideálním stavu. Rozhodně v té době už musely být značně sprášeny původní barvy.

Stejně jako v přilehlém ambitu, také v kostele začala na počátku 20. století probíhat řada renovací, které byly skončeny kolaudací v roce 1905. Práce tehdy řídil schwarzenberský stavební úřad, na jehož návrh byly pravděpodobně také nástěnné malby odkryty. Bohužel také zde byly středověké nástěnné obrazy přemalovány Theodorem Melicherem, který na mnoha místech nenávratně změnil původní charakter výtvarného díla. V sedmdesátých letech 20. století byla malbám věnována pozornost pouze v rámci dvou posudků a s jejich obnovou se začalo až v devadesátých letech.¹³⁸

136 Srovnej KADLEC (pozn. 1) 78; PEŠINA (pozn. 6) nepag.; OTRATA (pozn. 2) 69; SHP (pozn. 3) nepag.

137 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 63.

138 Václav ŠPALE: Restaurování nástěnných maleb na poprsnici kruchty a přilehlých stěnách a fragmentu malby na severní straně presbytáře kostela Panny Marie Královny a sv. Jiljí v Třeboni, Státní památkový ústav České Budějovice 2001, arch. č. 2351.

Postavy apoštolů

Za dosud nejstarší objevené nástěnné malby v třeboňském klášterním kostele z doby kolem roku 1400 byly zatím považovány obrazy šesti figur apoštolů [21], které vyplňují hrotité oblouky liché arkády na poprsnici kruchty.¹³⁹ Tato arkáda se zachovala pouze v jižní polovině kostela a skládá se ze šesti polí. Druhá polovina kruchty, na jejíž poprsnici lze předpokládat stejný počet lichých arkád s apoštoly včetně sv. Matěje, byla v době baroka přizpůsobena pro varhany, jejichž spodní část nahradila původní poprsnici kruchty.

Vedle kruchty na podélných stěnách dvoulodí je motiv hrotitých oblouků napodoben iluzivní malbou a tento prostor středověký mistr vymezil Jidáší na jižní stěně a sv. Pavlovi na severní stěně kostela. Zuzana Všetečková připomněla, že takové oddělení světců pomocí arkádového rámce známe například z desky z Dubečka.¹⁴⁰ Jde o dobově častý způsob zobrazení a snad bližší inspirací zde mohl být samotný oltář Mistra třeboňského, na jehož vnějších stranách jsou světcí a především světice komponovány do malované arkádové architektury.

Na samotné poprsnici jsou namalováni z leva do prava sv. Juda Tadeáš, Jakub Menší, Tomáš, Filip, Jakub Větší a Petr. Všichni apoštolové jsou určeni výraznými atributy a nad hlavami nápisovými páskami se slovy Creda. Jednotlivé postavy jsou rozlišeny různými typy řasení šatu, výrazy tváří, naznačeným pohybem a gesty. Také zde, stejně jako u ostatních nástěnných obrazů v klášteře, které Theodor Melicher přemaloval, můžeme sledovat příliš zdůrazněnou obrysovou linii, díky které byl do jisté míry zkreslen stylový charakter díla.

Sondy provedené při posledním restaurování nástěnných maleb prokázaly, že při barokní úpravě kruchty nebyly arkády na zachované straně kruchty zazděny, ale pouze zabíleny.¹⁴¹ Nelze tak zcela vyloučit předpoklad, že obrazy zbylé šestice apoštolů jsou

139 PEŠINA (pozn. 6) nepag.; Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství, in: České umění gotické 1350 – 1420, Praha 1970, 200; PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 118 -126; Karel STEJSKAL: Die Wandmalerei, in: Die Parler II, Köln 1978, 730; VŠETEČKOVÁ (pozn. 55) 183 – 184.

140 VŠETEČKOVÁ (pozn. 55) 183.

141 ŠPALE (pozn. 138) nepag.

stále ukryty pod zazdívkou pod varhanami, které byly pořízeny roku 1737¹⁴² a které spodní částí překrývají poprsnici kruchty v její jižní polovině.

V restaurátorské zprávě z roku 2001 se uvádí: „*Na několika odkrytých místech se ve fragmentech ukázalo, že zde mohla být i výzdoba ve formě strukturované malby. Její obsah však zůstává neznámý. Nález je situován na odpadlém místě, překrytém nátěry na šatu sv. Jakuba. Fragmenty barevné výzdoby jsou tu dokonce ve dvou vrstvách.*“¹⁴³ To znamená, že malby musely být opravovány, nebo zcela přemalovány ještě před Melicherem, resp. ještě před jejich zabílením v první polovině 18. století. V druhém vydání *Soupisu památek* z roku 1904 Sedláček s Marešem uvádí, že obrazy byly přemalovány někdy v průběhu 16. století a zmiňují, že starší výjev Jidáše Iškariotského na jižní straně kostela nahradil obraz Krista Spasitele s latinským nápisem.¹⁴⁴ Renesanční přemalby musel tedy Theodor Melicher odstranit až na počátku 20. století. Nebyl však zcela důkladný a zbytky renesanční přemalby zůstaly na poprsnici až do posledního restaurování. Na počátku 21. století tmel se zbytky barevných vrstev restaurátoři odstranili a nově namalovali bez vyznačení retuší.

V restaurátorské zprávě se uvádí, že na některých místech byly rovněž nalezeny zbytky původní formy rostlinného dekoru.¹⁴⁵ V případě vegetabilního ornamentu však nešlo o příliš vysokou výtvarnou kvalitu. Rostlinné rozviliny byly ale určeny k pohledu z velké vzdálenosti a výraznému pohledu.

Ikonograficky představují malby apoštoly jako tvůrce Creda. Citáty na jejich nápisových páskách zachycují polovinu veršů a to také potvrzuje existenci apoštolů na druhé straně poprsnice kruchty. Tento předpoklad také podporuje umístění sv. Pavla na přilehlé protější stěně.

Téma apoštolského Creda (vyznání víry) bylo inspirováno legendou ze 6. století, zaznamenanou ve Zlaté legendě.¹⁴⁶ V našem prostředí se na nástěnných malbách vyskytuje v 70. letech v kostele v Plané u Plzně, v 80. letech v kostele sv. Apolináře v

142 KADLEC (pozn. 1) 227.

143 ŠPALE (pozn. 138) nepag.

144 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 5) 76.

145 ŠPALE (pozn. 138) nepag.

146 ROYT (pozn. 133) 45.

Praze, v 90. letech v Levoči a na deskové malbě na rámu Madony svojšinské po roce 1410. Také umístění apoštolů na poprsnici kruchty není nové a vyskytuje se už od doby románské. V sochařském provedení je možné uvést například emporu z Gröningen datovanou kolem roku 1170, která se dnes nachází ve Státním muzeu v Berlíně.¹⁴⁷

Apoštolové s nápisovými páskami se vedle proroků vyskytují také na tzv. Třeboňském antependiu, které však, jak upozornila Milena Zeminová, bylo původně rozděleno do jednotlivých pretex, které byly našity na dalmatikách. Tato práce je datována do roku 1380 a objednala ji Anežka z Wallsee provdaná za Jošta z Rožmberka, která jako vdova žila na třeboňském panství až do roku 1402.¹⁴⁸ Emanuel Poche se domníval, že jednotlivé dalmatiky byly darem při příležitosti povýšení převorství třeboňských augustiniánů na opatství.¹⁴⁹ Příklad uvádím pro ikonografickou podobnost, nikoliv stylovou.

Neobvyklé je zařazení **Jidáše Iškariotského** k apoštolskému kolegiu [22]. Zuzana Všečeková se domnívá, že myšlenka přiřazení Jidáše k apoštolům přichází zřejmě z Východu a jako příklad uvádí takové spojení v kostele v Novgorodě a ve Studenici v Srbsku.¹⁵⁰ Podle některých sekt byl Jidáš chápán jako nástroj vyšší vůle, za svůj čin není zodpovědný, ale naplňuje jím předpovězený osud a není proto eticky hodnocen. Toto pojetí se udrželo na Východě. Na Západě byl později Jidáš označován jako nejpodlejší člověk – zrádce. Typologicky mu je přiřazen Kain zabíjející Abela nebo Jóab, který zabíjí Abnéra, Oba předobrazy nalezneme např. na nástěnné malbě v pražském Emauzském klášteře z doby kolem roku 1370.¹⁵¹ V našem prostředí bývá nejčastěji zobrazen jako zlý člověk s ošklivými rysy. Ve scéně oběšení mívá vyhřezlá střeva, tak jak to uvádí Zlatá legenda. Na miniatuře v Mater verborum z první poloviny 13. století k němu přilétají pekelní ptáci, kteří odnášejí jeho duši. V Třeboni ale tak zesílené rysy naturalismu nejsou patrné. Třeboňský Jidáš není degradován, ale je si vědom své viny,

147 PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 123

148 Milena ZEMINOVÁ: České gotické výšivky a jejich objednatelé, in: Umění a řemesla II, 1978, 24 – 25.

149 Emanuel POCHE: Antependium rožmberské, zv. Fidorovo, in: České umění gotické, Praha 1964, 348.

150 Hanna JURSCH: Das Bild Judas Ischarioth im Wandel der Zeiten, in: Akten des 7. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie 1965 in Trier, Berlin 1969, 565.

151 ROYT (pozn. 133) 98.

jak ukazuje nápis na pásce „*Peccavi tradens, sanquinem iustum*“.

Na fotodokumentaci sond před restaurováním je dobře patrné, jak hrubě byly Melicherem zvýrazněny obrysové linie [23]. Jestliže středověký malíř u jednotlivých apoštolů používal a kombinoval více kompozičních principů, na osice oběšený Jidáš s měšcem stříbrňáků je jednoduše modelován do pevného a uzavřeného objemu, který vystupuje z pláště vertikálně členěného do jednoduchých tubic.

Sv. Juda Tadeáš [24] je v Třeboni zobrazen tradičně jako mladý vousatý muž. Ukazuje výrazným gestem pravé ruky na kyj, kterým byl utlučen, když zničil v Persii modlu. V nápisové pásce nad svatozáří má vepsáno „*Credo carnis resurrectionem*“. Judův oděv není nijak komplikovaně členěn. Zuzana Všetečková se domnívá, že jak Juda Tadeáš, tak Jidáš vychází kompozičně z Parlěřova sv. Václava, kde byla formulována zásada jednoduché modelace, pevného uzavřeného objemu, který vychází z pláště.¹⁵²

Zuzana Všetečková v roce 1977 srovnala tváře apoštolů v Třeboni a na rámu Madony svojšínské a našla určité období mezi sv. Judou Tadeášem a Jakubem Menším na zmíněném rámu.¹⁵³ V té době však nebyly k dispozici závěry posledního restaurování z doby o 25 let později, které jasně prokazují, že celá plocha tváře Judy Tadeáše byla na počátku 20. století vyplněna tmelem a teprve pak překryta novodobou malbou, která byla čistě Melicherovým výtvozem [25]. V roce 2001 byla doplněná plomba odstraněna jako nevhodná a nahrazena novou výplní a tvář světce znovu domalována. Na nově zrestaurovaném nástěnném obraze restaurátoři nevyznačili retuše. Při posuzování původnosti výtvarného díla zůstává spolehlivým vodítkem fotodokumentace, která byla v průběhu prací postupně pořizována jako nedílná součást restaurátorské zprávy.¹⁵⁴

Jednou z nejzajímavějších postav z řady třeboňských apoštolů je **sv. Jakub Menší [026]**. Zobrazen je zde jako mladší muž s vousatou tváří. V ruce drží valchářskou tyč, kterou byl kolem roku 62 ubit a na příkaz jeruzalémského velekněze Annáše u zdi jeruzalémského chrámu. Druhý Jakubův častý atribut – kniha na tomto vyobrazení

152 PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 120.

153 Ibidem

154 ŠPALE (pozn 138) nepag.

chybí. Místo ní však přidržuje nápisovou pásku se slovy Credo „*Unam sanctam ecclesiam catholicam*“.

Tento obraz podle fotodokumentace z restaurátorské zprávy nebyl zásadně porušen mladšími výplněmi a patří k nejzachovalejším mezi apoštoly.¹⁵⁵ Snad jen pravice, kterou světec přidržuje nápisovou pásku nebyla restaurátory zcela pochopena. Dnes vypadá jako výtvarně nezvládnutá. Je však pravděpodobné, že původně ji měl sv. Jakub překrytou svým blankytně modrým rouchem, stejně jako tomu je u vnější strany jedné z desek Třeboňského oltáře datovaného kolem roku 1380. Také na tomto obraze drží sv. Jakub Menší, Bartoloměj a Filip své atributy v ruce ovinuté vlastním rouchem.

Postava světce je namalována ve složitém protočeném postoji. Díky takto vyjádřenému pohybu ji Zuzana Všečeková ještě srovnává s dynamickým slohem osmdesátých let, zaměřeným k postižení okamžitému pohybu. Jako příklad uvádí setníka z tympanonu Týnského chrámu nebo Bibli Václava IV., kde stylovou analogii shledává u postavy Abraháma ve scéně Obětování Izáka od Mistra Balámovy historie. Pro motiv krouživých záhybů a přitisknutí závěsu k boku pak s Madonou düsseldorfskou, která je sv. Jakubovi blízká i svým výrazným esovitým prohnutím. Účes s pěšinkou uprostřed a vlasy symetricky lemující vysoké čelo pravidelného obličejě mají podle Všečekové i Pešiny těsné obdoby s hlavami apoštolů Kapucínského cyklu¹⁵⁶, který vznikl po roce 1410. V neposlední řadě je však třeba hledat stylové analogie k soše Madony Třeboňské (po 1390), která se stejně jako Oltář Mistra třeboňského v kostele sv. Jiljí v době vzniku obrazů apoštolů již nacházela. V případě apoštola Jakuba můžeme podobnost sledovat především na miskovitých a trubicovitých záhybech, které jsou zde v porovnání se sochou ale značně redukovány.

Vedle Jakuba mladšího je na poprsnici kruchty znázorněn **sv. Tomáš** s kopím [27]. Podle Skutků Tomášových byl probodnut čtyřmi kopími. Stejnou rukou, ve které drží nástroj svého umučení, ukazuje směrem ke středu empory. Tam jsou ostatně natočeni všichni apoštolové s výjimkou sv. Jakuba Menšího. Je důvodné předpokládat, že stejným způsobem byla natočena také šestice apoštolů na druhé polovině poprsnice. V

155 Ibidem

156 PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 121; PEŠINA (pozn. 6) nepag.

centru takové kompozice byl pak velmi pravděpodobně obraz či socha Spasitele, ke kterému se vztahovaly jednotlivé citáty Credo. Text, který na nápisové pásce přidržuje sv. Tomáš zní: „*Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.*“

Tělesné jádro sv. Tomáše se zcela vytrácí pod těžkou bohatě formovanou draperií, která se se svým pojetím značně liší od postavy sv. Jakuba Menšího a vychází spíše z kompozice Madony toruňské, která je založena na krouživém uzavření plochy hlubokými paralelními mísovitými záhyby na jedné straně a mohutným závěsem na straně druhé.

Pátá figura byla v Soupisu památek popsána jako sv. Ondřej.¹⁵⁷ Jedná se však o **sv. Filipa**, který v jedné ruce drží kříž a druhou rukou stejně jako sv. Tomáš ukazuje směrem ke středu empory. Už Zuzana Vsetečková zařadila sv. Filipa pro jeho kompoziční uspořádání do okruhu prací navazujících na Madonu krumlovskou.¹⁵⁸ Esovité prohnutí postavy, vycházející z kontrastu a diagonálně umístěné mísovité záhyby šatu vytvářejí dojem pohybu. Motiv závěsu olivově zeleného pláště spadajícího přes rameno a členěného tubicovými záhyby je podobný například Madoně svatovítské nebo apoštolům z pravé desky Epitafu Jana z Jeřeně. Z původní malby chybí horní část trupu a asi pětina tváře apoštola [28].

Poslední dochovanou postavou apoštola na poprsnici kruchty je **sv. Petr [29]**. Také tento apoštol gestem pravé ruky vede divákův zrak směrem k předpokládanému centru původní kompozice. V druhé ruce drží klíč a jeho svatozář opisuje nápisová páska s textem: „*Credo in Deum Patrem omnipotentem.*“ Podobně jako u sv. Tomáše i zde mohutná draperie obklopuje tělesné jádro figury. Středověký umělec zde namaloval dobově ustálený typ sv. Petra. Obdobný shledáme v kresbách Ambrasského náčrtníku, na rámu Madony svojšínské a velmi nápadná je podobnost se sv. Petrem na Kapucínském cyklu. Na této malbě nebyly zaznamenány starší plomby a následné retuše.¹⁵⁹

Dále je řada apoštolů přerušena zmíněnou barokní úpravou a na severní stěně kostela

157 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 64.

158 PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 122.

159 ŠPALE (pozn. 138) nepag.

pokračuje postavou **sv. Pavla** v malované nice [30]. Také jeho postava rukou přidržuje svůj hlavní atribut meč a ukazuje směrem k předpokládanému středu kompozice. Jako jediný ze zachovaného kolegia světců drží v ruce knihu a je označen v horním malovaném rámu nástěnného obrazu jako *Paulus doctor gentium*. Také sv. Pavel je opářen nápisovou páskou. Vzhledem k tomu, že se světec k ostatním apoštolům přidal později, není latinský nápis součástí Credo, ale pravděpodobně citátem z prorocství Abakuka (3, 19): *Domine, quid vis me facere*.

Sv. Pavel má bohatě řasený plášť, podobně jako sv. Filip na poprsnici, přehozený přes rameno, svedený do trubicovitě formovaného závěsu. U Pavla však chybí výrazné mísovité záhyby. Knihu světec drží v plášťem zahalené ruce, pod níž můžeme sledovat druhý bohatě řasený závěs. Způsob, jakým sv. Pavel předstupuje podium, má obdoby u postav sv. Zikmunda, sv. Václava a sv. Víta na desce z Dubečka. Také typ jeho tváře je stejně jako u sv. Petra dobově ustálený a dobové analogie můžeme shledat opět u Pavla z Kapucínského cyklu nebo z rámu Madony svojšínské.

Na rámu Madony svojšínské jsou apoštolé řazeni tak, že slova Credo můžeme číst z leva do prava, od sv. Petra po Matěje, tzn. od začátku do konce v jedné linii. V Třeboni ovšem najdeme kompozici odlišnou. Už Zuzana Všetečková si všimla, že citáty Credo zachycují každý druhý verš.¹⁶⁰ Pokusila jsem se o rekonstrukci původní kompozice: Slova vyznání začíná Sv. Petr ve středu kruchty, pravděpodobně následoval na dnes nedochované straně zrcadlově komponovaný sv. Ondřej, pokračoval sv. Jakub Větší, na protější straně pak sv. Jan Evangelista atd., jak znázorňuje přiložená tabulka. Credo bylo čteno směrem od středu a střídala se vždy levá a pravá strana poprsnice kruchty.

Všichni apoštolé, s výjimkou sv. Pavla, jsou natočeni směrem ke středu kruchty. Také jejich výrazná gesta směřují k centru celé kompozice. Zuzana Všetečková vyslovila názor, že jednotliví apoštolé se vztahovali buď k Poslednímu soudu, nebo k Ukřižování předpokládanému na střední desce hlavního oltáře od Mistra třeboňského. Jako další možnost badatelka uvádí sochy Kalvárie umístěné ve Vítězném oblouku.¹⁶¹ Z tohoto sousoší se zachovalo torzo sv. Jana z Třeboně a jako jeho součást je uváděn

¹⁶⁰ PLÁTKOVÁ (pozn 7) 123.

¹⁶¹ Ibidem 124.

krucifix z Třeboně (po 1380).¹⁶² Vzhledem k natočení, gestům a pohledům jednotlivých apoštolů však předpokládám, že postava Krista, ke kterému se svým vyznáním apoštolové vztahují, byla blíže západní kruchtě nebo přímo na ní. Zda šlo o dochovaný krucifix nebo jiné sochařské či malířské dílo nelze pro nedostatek dochovaného materiálu konstatovat.

Rekonstrukce kompozice předpokládaného původního ikonografického programu na poprsnici kruchtě v kostele sv. Jiljí v Třeboni

Levá (zachovaná) strana poprsnice	Střed kompozice	Pravá (nedochovaná) strana poprsnice
1. Sv. Petr <i>„Věřím v Boha, Otce všemohoucího.“</i>	Postava Krista v centru celé kompozice přímo na kruchtě nebo zavěšený obraz či reliéf Spasitele před kruchtou.	2. Sv. Ondřej <i>„I Ježíše Krista, Syna jeho jediného, Pána našeho.“</i>
3. Sv. Jakub Větší <i>„Jenž se počal z Ducha svatého.“</i>		4. Sv. Jan Evangelista <i>„Trpěl pod pontským Pilátem, ukřižován umřel i pohřben jest.“</i>
5. Sv. Filip <i>„Sestoupil do pekel.“</i>		6. Sv. Matouš <i>„Vstoupil na nebesa, sedí po pravici Boha Otce všemohoucího.“</i>
7. Sv. Tomáš <i>„Odtud přijde soudit živé i mrtvé.“</i>	Krucifix z Třeboně (?)	8. Sv. Bartoloměj <i>„Věřím v Ducha svatého.“</i>
9. Sv. Jakub Menší <i>„Svatou církev.“</i>		10. Sv. Šimon <i>„Společenství svatých, odpuštění hříchů.“</i>
11. Sv. Juda Tadeáš <i>„Vzkříšení těla.“</i>		12. Sv. Matěj <i>„A život věčný. Amen.“</i>

¹⁶² Albert KUTAL: Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění I / 1, Praha 1984, 260 – 261.

Je zřejmé, že malíř třeboňských apoštolů pracoval s velmi kvalitními předlohami krásného slohu a byl seznámen se širokým výtvarným děním své doby. U jednotlivých figur je zdůrazněna hmotnost uzavřených objemů, monumentalita a původně také snad větší plasticita postav a jejich draperie, než jakou mohly apoštolům přiznat poslední restaurace nástěnných maleb. Jak bylo uvedeno, při detailnějším srovnání jednotlivých světců lze shledat řadu analogií k dobovému sochařství, deskové malbě i rukopisům. Jaroslav Pešina klade vznik nástěnných obrazů na poprsnici kruchty na samý závěr 14. století.¹⁶³ Zuzana Všečeková uvádí dataci po roce 1400.¹⁶⁴

Po slohové stránce představují malby na poprsnici kruchty již formálně vytříbenou fázi krásného slohu, kterou lze v deskové malbě sledovat od Epitafu Jana z Jeřeně (1395) až k iluminacím tzv. Mistra Hazenburského misálu. Na druhou stranu původ některých motivů, jako jsou například dlouhé cípy, které se u země přehýbají, lze najít již u Mistra třeboňského oltáře.¹⁶⁵ Monumentální účín jednotlivých figur, složitost jejich posunků i typika původních obličejů odkazují k Ambrasskému náčrtníku (1410 – 12). Stylovou podobnost můžeme sledovat např. u Roudnické desky (kol. 1410) a u Kapucínského cyklu. Vzhledem k výše uvedenému srovnání se domnívám, že vznik obrazů na poprsnici lze posunout za rok 1410, nejpozději však do roku 1421, kdy kanovníci díky husitským nepokojům Třeboň na pět let museli opustit. Při úvahách o vročení nástěnných maleb apoštolů je třeba počítat také s tím, že teprve na samém konci 14. století nebo dokonce na jeho přelomu mohly ještě probíhat práce na zaklenutí kostela.

163 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

164 VŠETEČKOVÁ (pozn. 55) 183 – 184.

165 Michaela BRIXOVÁ: Nástěnné malby kostela a křížové chodby kláštera augustiniánů kanovníků v Třeboni, in: Nепublikovaný rukopis, Národní památkový ústav s. d., nepag.

Fragment nástěnné malby s obrazem setníka u Vítězného oblouku

Na evangelijní straně u Vítězného oblouku nad vchodem do dnešní sakristie, původně však do kaple sv. Mořice se nachází fragment nástěnné malby s obrazem setníka [31]. Výjev na počátku 20. století František Mareš s Janem Sedláčkem publikovali jako část zničeného obrazu s námětem založení kláštera.¹⁶⁶ Stejnou interpretaci převzal také Jaroslav Pešina.¹⁶⁷ Zuzana Všetečková později námět obrazu popsala jako Ukřižování.¹⁶⁸ Domnívám se však, že z prostorových důvodů je třeba tuto hypotézu vyloučit a to přesto, že by jí velmi dobře odpovídala kompozice dochované pravé části obrazu. Jeho podstatná část by ale musela být skryta pod původní částí středověkého Vítězného oblouku, která však kněžiště od lodi zcela jistě oddělovala už před vznikem nástěnné malby [32]. V restaurátorské zprávě z roku 2001 se autoři opět přiklonili k názoru, že fragment obrazu představuje založení třeboňského kláštera.¹⁶⁹

Z fragmentu kvalitní mnohofigurální kompozice se nejlépe dochovala protáhlá mírně prohnutá postava setníka. Jeho plášť není tak výrazně členěn do záhybů a kaskád jako u apoštolů a netvoří tak uzavřenou monumentální hmotu kolem tělesného jádra. Zato je však, pokud se můžeme spolehnout na původnost výtvarného díla, nádherně modelován barvou. Takovému ztvárnění ovšem vůbec neodpovídá jednoznačně kresebné pojetí hlavy jak setníka samotného, tak ostatních postav komparsu. Zde jsme daleko spíše svědky Melicherovy rekonstrukce, než původního středověkého obrazu. Pojetí obličejových typů plně odpovídá estetice konce 19. století. Spodní a levá část obrazu mimo postavu setníka není původní [33]. Po odstranění nevhodných tmelů byla malba v těchto místech při posledním restaurování doplněna bez dalšího vyznačení retuší.¹⁷⁰

Přes fragmentárnost nástěnné malby je možné konstatovat, že dílo je svou kvalitou i slohovou příbuzností velmi blízké postavám apoštolů na kruchtě kostela. Datování je zde však možné opřít pouze o částečně dochovanou drapérii setníka a výtvarné dílo vřadit od přelomu 14. a 15. století po již zmíněný rok 1421, kdy byli kanovníci nuceni

166 MAREŠ / SEDLÁČEK (pozn. 4) 64.

167 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

168 VŠETEČKOVÁ (pozn. 55) 183 – 184.

169 ŠPALE (pozn. 138) neoag.

170 Ibidem

Třeboň na čas opustit.

Korunování Panny Marie

Exteriérový nástěnný obraz Korunování Panny Marie v tympanonu jižního vstupu do kostela byl rovněž značně přemalován a dnes je také díky povětrnostním vlivům jen těžko čitelný [34]. Z toho co z původní malby zbylo, můžeme usuzovat, že jde o dílo slohově i časově blízké k fragmentu obrazu s námětem založení třeboňského kláštera. Panna Marie, sedící po pravici Ježíše Krista, odkazuje k Madoně z Epitafu Jana z Jeřeně (1390). Také zde Matka Boží sedí natočena z tři čtvrtě profilu a především cíp jejího pláště je formován velmi podobným způsobem.

Sv. Kryštof

Na severní straně kostela tradičně naproti jižnímu vchodu je monumentální nástěnná malba se sv. Kryštofem [35]. Zobrazen je podle Zlaté legendy jako muž obrovské postavy, který na svém levém rameni přes řeku přenáší dítě – Krista. Druhou rukou se opírá o hůl (kmen stromu). Dnes obraz nese známky zploštění a kresebného pojetí, které je jistě dáno Melicherovou rekonstrukcí. Samotné pojetí Kryštofovy draperie s párovou kaskádou trubicovitých záhybů po stranách a mísovitými záhyby uprostřed těla připomíná těžkou drapérii některých apoštolů z kruchty kostela. Sedící Kristus je oděn do jednoduchého přiléhavého oděvu, který není nijak výrazně řasen.

Donátorský pár

S obrazem sv. Kryštofa je spojován donátorský pár, který je vymalován u paty monumentální malby [36]. Z typologického hlediska má sv. Kryštof v kostele funkci ochranou pro všechny věřící, donátorský pár jako votivní obraz se ke sv. Kryštofovi váže buď obecně, nebo světec mohl být přímým patronem zobrazené dvojice. Většina badatelů, kteří se nástěnnou malbou v poslední době zabývali, se opírá o kroniku

Akviliana Hrdličky a předpokládá, že zobrazeným donátorem je bohatý měšťan Mikuláš Landr a jeho choť. Landr zemřel roku 1410 a podle kronikáře Hrdličky, bylo toto datum kdysi napsáno na liště rámuující obraz donátorského páru.¹⁷¹ Karel Stejskal klade nástěnný votivní obraz k roku 1410.¹⁷² Zuzana Všeťčková se přiklání k mladšímu datování po roce 1410.¹⁷³ Vzhledem k výše uvedeným historickým souvislostem, ale také pro zobrazení oděvu, který není příliš vzdálen od podoby donátorů z Roudnického triptychu, se domnívám, že třeboňský nástěnný obraz lze datovat těsně před rok 1410.

171 BRIXOVÁ (pozn. 165) nepag.; Akvilin HRDLIČKA: Liber memorabilium parochiae trebonensis, 1798; Petr PAVELEC / Zuzana VŠETEČKOVÁ: Další rožmberské lokality s dochovanými nástěnnými malbami, in: Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, 449.

172 Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství, in: České umění gotické 1350 – 1420, Praha 1970, 200.

173 PLÁTKOVÁ (pozn. 7) 134.

Třetí etapa nástěnné výzdoby

(konec 15. století – první čtvrtina 16. století)

Jak připomněl už Jaroslav Pešina, pozdní gotika byla pro treboňský klášter dobou nového rozkvětu, jejímž výrazem se stala i výzdoba křížové chodby a kruchty.¹⁷⁴ Poslední etapu, kdy v treboňském klášteře vznikaly nástěnné malby, můžeme rozdělit do tří vrstev. Mezi malířské práce již zcela ohlašující sklonek pozdní gotiky patří obrazy Ukřižování a Stigmatizace sv. Františka na stěnách severní části ambitu. Těmto malbám je blízký Poslední soud v západní chodbě, obraz sv. Anny Samatřetí na stěně jižní části a obraz se sv. Jakubem Větším a korunovanou Pannou Marií ve východní části ambitu.

Časově těmto malbám nepřilíš vzdálené ale z ruky schopnějšího umělce jsou obrazy Posledního soudu a hodin na severní stěně kruchty kostela a nedávno objevená malba s výjevem sv. Jeronýma a Stigmatizací sv. Františka v před vstupem na kruchtu. O něco později, snad ve dvacátých letech 16. století vznikla i část pašijového cyklu s výjevem Oplakávání Krista, Ecce homo a Posmívání Kristu. Zde se nejen pro nově cítěnou kompozici už hlásí humanistické vlivy nastupující renesence.

Také většina zmíněných maleb z poslední etapy nástěnné výzdoby kláštera je poškozena necitlivou přemalbou. Výjimku tvoří obrazy sv. Jeronýma a sv. Františka, které naštěstí zůstaly na počátku 20. století skryty. Jsou však do značné míry postiženy pekovaním.

Z technologického hlediska lze všechny nástěnné malby v ambitu rozdělit do dvou vrstev. Jestliže nejstarší obrazy z poslední čtvrtiny 14. století byly malovány na nejstarší omítkové vrstvě, zbývající malby jsou vytvořeny na tenké vápenné štukové vrstvě (0,2 – 2 mm silné), která je nanášena štětcem na spodní omítkovou vrstvu.¹⁷⁵

¹⁷⁴ PEŠINA (pozn. 6) nepag.

¹⁷⁵ ČECH / ŠPALE (pozn. 109) nepag.

Sv. Anna Samatřetí

Na stěně předposledního pole křížové klenby je namalován obraz sv. Anny Samatřetí mezi dvěma světlicemi [37]. V centru kompozice je znázorněn od 13. století v Evropě známý devoční typ matky Panny Marie. Jde o variantu, kde je Anna znázorněna jako sedící starší žena se zavinutou hlavou a pravou ruku na svém klíně přidržuje Krista, levicí pak objímá Pannu Marii. Korunované světice přidržují své atributy meč a palmovou ratolest. Jednoduchou kompozici uzavírají dva andělé přidržující oponu zelené barvy.

Dílo se vyznačuje nízkou provinciální úrovní s plošně chápaným tvarem, v němž jednoduchá barevnost pouze koloruje neumělou kresbu. Podle restaurátorské zprávy je právě u obrazu sv. Anny Samatřetí míra přemaleb nejmenší a bylo možné zde vysledovat větší plochy, které zůstaly pozdějšími úpravami nedotčeny. Zachována byla například kresba obličejových detailů, které však nevykazují větší výtvarnou úroveň.¹⁷⁶

Korunování Panny Marie dvěma anděly se sv. Jakubem Větším

Do stejného období sklonku 15. století je pro stylovou podobnost možné zařadit také obraz umístěný ve třetím poli východní chodby ambitu [38]. Obraz byl však na mnoha sádrových tmelech značně přemalován. Přesto vykazuje určité analogie k tvorbě daleko schopnějšího neznámého mistra, který od devadesátých let 15. století působil na hradě v Žírovnici, v Jindřichově Hradci a na Švihově. Nápadná je například podobnost v pojetí prostoru a barevnosti na votivním obraze Panny Marie na půlměsíci, který se nachází v žirovnické zámecké kapli a je datován rokem 1490. V případě žirovnického mistra však jde o dílo daleko pokročilejší.

Poslední soud

Obdobně plošný charakter má i obraz Posledního soudu v šestém poli západní chodby [39]. Kristus je zde tradičně zobrazen jako *Maiestas Domini*, žehnajícím a sedícím na duze obklopen mandorlou. U hlavy (ne v ústech) má Kristus znázorněn meč a lilii

¹⁷⁶ Ibidem

jako symboly trestu a milosti. Hlavními přímluvci u Boha jsou Panna Marie a Jan Křtitel klečící na oblaku. Pod mandorlou se vznáší anděl troubící do čtyř stran světa a v horní části kompozice jsou vyobrazeni dva andělé s nástroji Kristova umučení. Ve spodním plánu je naznačena jedna postava, která představuje moment, kdy po zaznění andělských polnic z otevřených hrobů vstávají mrtví a jsou souzeni podle svých činů zapsaných v knize života. Na pravé straně obrazu na ně čekají d'áblíci, vlevo odchází skupina vykoupených, z nichž zaujme muž v měšťanském oděvu.

Celá kompozice obrazu je značně zjednodušena. Je ovšem nutné dodat, že obraz byl při pokusu o rekonstrukci na počátku 20. století necitlivě ukončen zhruba ve dvou třetinách původního rozsahu výjevu. Sondy provedené v rámci posledního restaurování i zde prokázaly výraznější barevnost originálu (např. žlutý plášť anděla). Bylo konstatováno, že přemalby opět dominují především v konturách.¹⁷⁷

Stigmatizace sv. Františka

Z první čtvrtiny 16. století pochází pro svou grafickou předlohu Mistra E. S. dobově velmi častý obraz s námětem stigmatizace sv. Františka [40]. Namalován je na stěně druhého pole klenby severní chodby. Znázorněn je zde příběh zakladatele řádu františkánů, tak jak jej popsal Bonaventura, kdy se sv. Františkovi zjevil seraf se šesti křídly a podobou ukřižovaného Krista. František, který přijímá stigmata, je znázorněn klečící v lineárně chápané krajině s klášterem a hradem ve třetím plánu a spícím bratrem.

Také tento obraz byl poškozen podobně jako předešlý. Při dnešním stavu malby nelze usuzovat na kvalitu krajinných detailů či formování záhybového systému Františkova roucha. Podle restaurátorské zprávy však zůstala zachována obličejová kresba obou mnichů.

¹⁷⁷ Ibidem

Ukřižování

Obraz Ukřižování zaplňuje plochu stěny prvního pole klenby severní chodby pouze ze dvou třetin. Na levé straně je omezen slepou rozetou s kvadrilobem, která plně odpovídá době vzniku křížové chodby a musí být starší než nástěnný obraz. Výjev je zasazen do krajinného prostředí s hlubokým průhledem. Po Kristově pravici je znázorněna Panna Marie, na straně druhé sv. Jan Evangelista, oba vyjádření v klidném pohnutí a modlitbě. Ani Marie Magdaléna, jejíž klečící postava objímá patu kříže, není na obraze ze samého sklonku 15. století pojata nijak expresivně. Figurální kompozici uzavírají postavy dvou blíže neurčených světců.

Jako u většiny nástěnných obrazů v ambitu, také zde se můžeme spolehnout na kompozici výjevu, kterou je možné označit jako původní. U barevnosti a linky tak jednoznačné závěry bohužel činit nelze, protože, jak se konstatuje v restaurátorské zprávě, z technického hlediska nebylo možné odstranit všechny Melicherovy rekonstrukce a retuše bez ohrožení barevné vrstvy originálu. Míra zachování Melicherových zásahů se podle restaurátorů na obraze Ukřižování pohybuje od 5 do 30%.¹⁷⁸

Poslední soud na severní stěně kruchty kostela

Za výtvarně daleko pokročilejší je možné považovat obraz Posledního soudu v kostele, který vznikl nedlouho po roce 1490, v době kdy se v Třeboni zdržoval litoměřický probošt a později kaminský biskup Beneš z Valdštejna. Obdobné zpracování, které vychází z nizozemských schémat, je možné spatřit v kapli žirovnického hradu,¹⁷⁹ kde je vytvořil neznámý velmi schopný malíř, který působil také v Jindřichově Hradci.

V Třeboni je bohužel tento ikonograficky složitý námět velmi poškozen a jeho čtení do značné míry znemožňují také v 18. století na kruchtě vestavěné varhany. Kristus

178 Václav ŠPALE: Restaurování maleb s náměty Posledního soudu a Ukřižování v bývalém augustiniánském klášteře v Třeboni, nepublikovaná restaurátorská zpráva, 1996, nepag.

179 PEŠINA (pozn. 6) nepag.

zobrazen jako *Maiestas Domini*, stejně jako hlavní přímluvci u Boha Panna Marie a Jan Křtítel, jsou oděni do dynamicky formovaných rouch, na nichž lze ještě dnes tušit plasticitu, kterou jim propůjčovala barva. Fragmentárně dochovaná krásná hlava Jana Křtitele dává tušit již protorenesanční vlivy, které se v Čechách od sklonku 15. století stále častěji uplatňovaly.

Výjev z posledních dnů tohoto světa je zasazen do krajinného prostředí před hradby města. Z hlediska ikonografického jsou velmi zajímavé postavy korunovaného muže a kardinála, kteří jsou v řetězem spoutané skupině hříšníků, dábly taženi na místo věčného zavržení [42], [43]. Byla vyslovena myšlenka, že skupina zavrženců vlečených do pekel představuje vzdoropapeže z doby velikého církevního schizmatu a jeho přívržence.¹⁸⁰ Jaroslav Kadlec zároveň připomíná řadu dokladů, které jasně dokumentují, že „*třeboňští kanovníci byli zcela pravověrní*“.¹⁸¹

Obraz Posledního soudu na severní stěně kruchty kostela patří z hlediska výtvarného mezi nejkvalitnější pozdně gotickou výzdobu, která se v třeboňském klášteře dochovala a byla doposud objevena.

Dvojportrét sv. Augustina a obraz sv. Františka přijímajícího stigmata nad vstupem na kruchtu

Téměř současně nebo jen o málo později vznikla po umělecké stránce rovněž velmi zajímavá nástěnná malba s obrazem sv. Jeronýma nad vstupem na kruchtu z budovy konventu. Hodnota nástěnného obrazu mimo jiné spočívá v tom, že jako jediný z dochovaných maleb nebyl postižen přamalbou na počátku 20. století. Bohužel je značně poškozen pekováním.

Spodní část nástěnné malby tvoří lambrekýn s šablonovým rostlinným motivem, který odpovídá podobě šablon používaných v posledním desetiletí 15. století [44].¹⁸² Nad malovaným závěsem je obrazová plocha, vytčená lunetou klenby, rozdělená do

180 Augustin Alois NEUMANN: *Z dějin českých klášterů do válek husitských*, Praha 1936, 39.

181 KADLEC (pozn. 1) 143.

182 Tomáš EDEL / Jan ROYT / Radek Brož: *Příběh gotické šablony*, Český Dub 1997.

dvou polí. Vpravo je fragmentárně dochovaný výjev Stigmatizace sv. Františka [45], který je zasazen do malovaného dekorativního rámu s motivem obtočeného akantu, jehož zbytky je dodnes možné pozorovat na půdě nad konventem [46]. Původní středověká klenba byla mezi lety 1630 – 1640 přestavěna a část nástěnného obrazu zmizela pod raně barokním zdívkem.¹⁸³ Zachován zůstal vstup na kruchtě s ostěním datovaným do let 1490 – 1500.¹⁸⁴ Domnívám se, že obraz sv. Františka mohl vzniknout ještě před touto stavební úpravou a datovat je ho možné až k polovině 15. století. Dvojportrét sv. Augustina je mladší a lze ho zařadit do doby bezprostředně po stavebních úpravách vstupu na kruchtě, tedy na samý skloněk 15. století [47]. Vzhledem k vážnému poškození nástěnných maleb bude jejich přesnější časové zařazení možné až po restaurátorském zásahu.

Sv. Jeroným je zobrazen ve dvou tradičních ikonografických typech. Jako kardinál s odznaky církevní hodnosti, sklánící se nad pulpitem s knihou a zároveň jako kající, který se bije kamenem v prsa. Každý z výjevů církevního otce je zasazen do chrámového interiéru formovaného pozdně gotickým obloukem typu oslího hřbetu. Zcela vlevo jsou zbytky figurálního výjevu, který pro jeho fragmentárnost nelze přesně určit.

Nástěnný cyklus Kristových pašijí v ambitu

Nejmladší vrstva nástěnných maleb v třeboňském ambitu již plně prozrazuje nové slohové cítění. Obrazy **Posmívání Kristu**, **Ecce homo** a **Oplakávání Krista**, které se nachází na stěnách severní chodby, jsou jen částí velkoryse koncipovaného monumentálního cyklu Kristových pašijí.¹⁸⁵ Kompozice prostoru s hlubokými pohledy do krajiny a perspektivně konstruovanou architekturou jsou s jistotou zaplňovány skupinami figur oděných do soudobých kostýmů. To vše dává tušit nastupující renesanční hnutí a malby je možné vřadit do dvacátých let 16. století¹⁸⁶. Také tyto

¹⁸³ SHP (pozn. 3) nepag.

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ PEŠINA (pozn. 6) nepag.

¹⁸⁶ Ibidem

obrazy byly nenávratně poškozeny necitlivou přemalbou na počátku 20. století.

Závěr

Středověké nástěnné malby v bývalém klášteře augutiniánů kanovníků v Třeboni jsou, přes veškerá poškození stavebními úpravami a necitlivou přemalbou, důležitým dokladem recepcce soudobého umění v augustiniánském prostředí rožmberského dominia. Malovanou nástěnnou výzdobu je možné sledovat v několika časových etapách.

První představuje období poslední čtvrtiny 14. století, ve kterém Rožmberkové zastávali nejvýznamnější postavení na Lucemburském dvoře, a jejich přímý kontakt s císařským prostředím se přímo projevil v umělecké úrovni právě zakládaného kláštera augustinianů kanovníků v Třeboni, jehož byli velkorysími fundátory. Umělecké kontakty Čech s celou tehdejší Evropou přinesly do Třeboně taková díla jako Oltář Mistra Třeboňského, určený pro právě budované dvoulodí klášterního chrámu. A právě v době velkého tvůrčího vzepětí českého středověkého umění, jehož byla Třeboň sebevědomou součástí, zde začaly vznikat první dochované nástěnné malby. Je velkou ztrátou, že z hlediska výtvarného hodnocení zůstáváme často odkázáni především na některé kompoziční nebo typologické znaky.

Po stránce ikonografické však v Třeboni zůstala zachována díla mimořádné hodnoty. Patří k nim především svatozikmundský cyklus, který nemá v českém středověkém umění obdoby. Přestože v hodnocení výtvarné kvality tohoto díla musíme zůstat rezervovaní, lze jej sledovat v souvislostech s dobovou legendickou literaturou a především s prosazovaným kultem nového českého patrona. Kulturně politické okolnosti vzniku nástěnné legendy v Třeboni můžeme snad považovat za jeden ze střípků do poznání zajímavých vztahů mezi Rožmberky a císaře. Probíhající stavebně historický průzkum také potvrdil, že nástěnné malby jsou pouze součástí složitého ikonografického programu, ve kterém důležitou roli hrála kaple sv. Mořice, ze které vedlo schodiště přímo do dormitáře kanovníků. Lze předpokládat, že zde bylo vytvořeno prostředí agaunského kláštera sv. Mořice, kde byl ustanoven nepřetržitý zpěv žalmů ve dne i v noci tzv. *laus perennis*. Vrcholem ikonografického programu mohla být

v kapli sv. Mořice část ostatku, věnovaná Karlem IV. Petru mladšímu z Rožmberka. Vzácnou relikvii se však v třeboňském klášteře nepodařilo přímo prokázat.

Z maleb, které byly zničeny přemalbou, lze po výtvarné stránce s určitým omezením hodnotit postavy apoštolů na poprsnici kruchty kostela, které patří už do druhé etapy středověké malířské výzdoby. Po slohové stránce představují tato umělecky hodnotná díla již formálně vytříbenou fázi krásného slohu. Z hlediska ikonografického máme před sebou opět velmi zajímavou koncepci výtvarného zpracování Apoštolského vyznání víry, ze které se zachovala pouze polovina a kterou jsem se pokusila v této práci rekonstruovat. Postavám apoštolů je svou kvalitou i slohovou příbuzností blízký obraz setníka, který je nověji považován za fragment obrazu Ukřižování. Z prostorových důvodů se přikláním ke starším závěrům, že jde o zlomek kompozice představující založení třeboňského klášteře.

Z poslední etapy, kdy v Třeboni vznikala pozdně gotická nástěnná výzdoba, která se příliš nevyvyšuje provinciální úrovni a tradičním ikonografickým námětům, je třeba vyzdvihnout s daleko větší uměleckou dovedností zvládnutý obraz Posledního soudu na severní stěně kruchty kostela, na kterém můžeme pozorovat z hlediska ikonografického zajímavou korunovanou postavu taženou d'ábly do věčného zatracení.

Zvláštní místo mezi malířskou výzdobou třeboňského klášteře zaujímá nástěnná malba nad vstupem nad kruchtou, která byla odkryta nedávno a přestože je silně poškozena pekováním, nebyla jako jediná postižena přemalbou z roku 1902. Díky tomu zde můžeme do určité míry sledovat výtvarnou úroveň pozdně gotického díla, která nebyla později manipulována. Domnívám se, že v lunetě klenby se nachází dvě různé vrstvy nástěnné výzdoby. Starší představuje námět stigmatizace sv. Františka, z konce 15. století pochází dvojportrét sv. Augustina.

Na samý závěr lze konstatovat, že míra zachování a možnosti posouzení umělecké kvality jednotlivých nástěnných obrazů tvoří poměrně širokou škálu. Obrazy, kterým jsem v diplomové práci věnovala větší pozornost, jsou zajímavými dobovými dokumenty nejen z hlediska uměleckého ale také kulturního a jako takovým jim náleží místo v dějinách třeboňského klášteře i v historii českého středověkého umění.

Literatura

- BLÁHOVÁ Marie: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987
- BOBKOVÁ Lenka : Velké dějiny zemí Koruny české IV. a, Praha a Litomyšl 2003
- CIBULKA Josef: České antependium Figdorovy sbírky, in: Umění III, 1930, 187 - 190
- CIBULKA Josef: Český korunovační řád a jeho původ, Praha 1934
- CIBULKA Josef: Relikviář sv. Zikmunda, in: Umění 16, 1944 – 45, 318.
- ČECH Jiří / ŠPALE Václav: Zpráva o restaurování ohrožených nástěnných maleb a průzkumu nástěnné malířské výzdoby v ambitu bývalého augustiniánského kláštera v Třeboni, Státní památkový ústav České Budějovice 1992, arch. č. 1452
- DENKSTEIN Vladimír / MATOŠ František: Jihočeská gotika, Praha 1953
- DE VORAGINE Jakub: Legenda aurea, Praha 1984
- EDEL Tomáš / ROYT Jan / Brož Radek: Příběh gotické šablony, Český Dub 1997
- FAJT Jiří (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310 – 1437 (kat. výst.), Praha 2006
- HILBERT Kamil: Nový nález v dómu svatovítském, in: Památky archeologické 31, 1919, 139 - 143
- HOMOLKA Jaromír / PEŠINA Jaroslav (eds.): České umění gotické 1350 – 1420, Praha 1970
- JURSCH Hanna: Das Bild Judas Ischarioth im Wandel der Zeiten, in: Akten des 7. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie 1965 in Trier, Berlin 1969, 565
- KADLEC Jaroslav: Klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni, Praha 2003
- KRÁSA Josef: Třeboň, in: Rukopis nepublikovaného katalogu, Ústav dějin umění Akademie věd
- KREJČÍK Adolf Ludvík: Urbář z roku 1378 a účty kláštera třeboňského z let 1367 – 1407, Praha 1949
- KUCHAROVÁ Hedvika: Svatý Zikmund a počátky jeho účty v Čechách (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999
- KUTHAN Jiří / ROYT Jan: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: svatyně českých

patronů a králů, Praha 2011

MAREŠ František: Literární působení kláštera Třeboňského, in: Časopis Musea království českého, Praha 1896, 521 - 547

MAREŠ František / SEDLÁČEK Jan: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese třeboňském, X, Praha 1900

MAREŠ Franz / SEDLÁČEK Johann: Topographie der historischen und Kunst – Denkmale. Politischer Bezirk Wittingau, Prag 1904

MATIEGKA Jindřich: Posudek anthropologický o kostech nalezených v kapli sv. Zikmunda u sv. Víta, in: Památky archeologické 31, 1919, 147

MATOUŠ František: Ukřižovaný třeboňského kláštera, in: Sborník prací k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949, 103 – 105.

MATOUŠ František: Třeboň, Praha 1972

NEUMANN Augustin Alois: Z dějin českých klášterů do válek husitských, Praha 1936

OTAVSKÝ Karel: Der Schrein des hl. Sigismund, in: LEGNER Anton (ed.), Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400 I., Köln 1987, 313

OUTRATA Jan Jakub: Kostel sv. Jiljí v Třeboni a jihočeská dvoulodní architektura rožmberská v druhé polovici 14. a na počátku 15. století (nepublikovaná dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1972

OUTRATA Jan Jakub: Kostel sv. Jiljí v Třeboni, in: Příspěvky k dějinám umění III, Praha 1980, 109.

PÁNEK Jaroslav (ed.): Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, (kat. výst.) České Budějovice 2011

PEŠINA Jaroslav, Klášter třeboňský, Praha 1942

PLÁTKOVÁ Zuzana: Nástěnné malířství v Čechách a na Moravě 1390 – 1420, (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1977

POCHE Emanuel: Antependium rožmberské, zv. Fidorovo, in: HOMOLKA Jaroslav / KESNER Laddislav (eds.): České umění gotické, Praha 1964, 348.

POLC Jaroslav: Zapomenutý český patron, in: Se znamením kříže, Řím 1967, 127 – 131

POLC Jaroslav: Svatý Zikmund, in: Bohemia sancta, Praha 1989, 191 - 193

- ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- RYNEŠ Václav : Čtvrtý patron Čechů, in: Duchovní pastýř, 1965, 168 – 169
- SQUARR Christof: Sigismund, in: Lexicon der christlichen Ikonographie, B. 8, Freiburg im Breisgau 1974, 349 - 351
- STANGE Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Berlin 1934
- STEJSKAL Karel: Nástěnné malířství, in: České umění gotické 1350 – 1420, Praha 1970
- STEJSKAL Karel: Die Wandmalerei, in: LEGNER Anton (ed.), Die Parler II, Köln 1978, 730
- ŠPALE Václav: Restaurování maleb s náměty Posledního soudu a Ukřižování v bývalém augustiniánském klášteře v Třeboni, restaurátorská zpráva, České Budějovice 1996
- ŠPALE Václav: Restaurování nástěnných maleb na poprsnici kruchty a přilehlých stěnách a fragmentu malby na severní straně presbytáře kostela Panny Marie Královny a sv. Jiljí v Třeboni, Státní památkový ústav České Budějovice 2001, arch. č. 2351.
- TŘEBOŇ. Bývalá kanonie augustiniánů kanovníků s kostelem sv. Jiljí, Stavebně historický průzkum, NPÚ – ÚP, 1. fáze, 2005 – 2007
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, in: Umění XLI, 1993, 183
- STUDNIČKOVÁ Milada: Kult svatého Zikmunda v Čechách, in: KUBÍN Petr (ed.): Světci a jejich kult ve středověku, Praha 2006, 283 – 321
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, in: Umění XLI 1993, 179 – 188.
- Z TOURSU Řehoř: Kronika Franků. Dějiny v 10 knihách, in: O boji králů a údělu spravedlivých, přeložil Jaromír Kincl, Praha 1986, 140 – 142
- ZEMINOVÁ Milena: České gotické výšivky a jejich objednatelé, in: Umění a řemesla II, 1978, 23 – 29.

Edice pramenů

Gregorius Turonensis: Historiae Francorum libri decem, in: Monumenta Germaniae.

Scriptores rerum Merov. I, Hannoverae 1885

Passio sancti Sigismundi regis, in: Monumenta Germanie. Scriptores rerum Merov. II.

Hannoverae 1888.

Seznam vyobrazení

01. Třeboň, bývalý klášter augustiniánů kanovníků, půdorys.
02. Pohled do jihovýchodní části křížové chodby na nástěnnou malbu s legendou o sv. Zikmundovi.
03. Sakristie, původně kaple sv. Mořice s nepravidelným západním polem křížové klenby – prostorem pro schodiště.
04. Nástěnná malba s legendou o sv. Zikmundovi, pohled na stěnu prvního klenebního pole, stav před restaurováním s vyznačenými sondami.
Reprodukce: Fotodokumentace k restaurátorské zprávě. SPÚ České Budějovice 1992.
05. Nástěnná malba s legendou o sv. Zikmundovi, pohled na stěnu druhého klenebního pole, stav před restaurováním s vyznačenými sondami.
Reprodukce: Fotodokumentace k restaurátorské zprávě. SPÚ České Budějovice 1992.
06. Nástěnná malba s legendou o sv. Zikmundovi, pohled na stěnu třetího klenebního pole, stav před restaurováním. Reprodukce: Fotodokumentace k restaurátorské zprávě. SPÚ České Budějovice 1992.
07. První stěna klenebního pole, kde začíná nástěnný svatozikmundský cyklus.
Vchod do sakristie, původně kaple sv. Mořice.
08. První obraz svatozikmundského cyklu s výjevem bitvy mezi Franky a Burgundy.
09. Druhý obraz nástěnné legendy, Burgundové přišli zradit svého krále.
10. Mistr Třeboňského oltáře, Kristus na hoře Olivetské, detail. Reprodukce z knihy: Jiří Fajt. Karel IV. Císař z Boží milosti, Praha 2006.
11. Třetí obraz svatozikmundské legendy, Zrádci odvádí sv. Zikmunda do zajetí.
12. Čtvrtý obraz legendy, Trapsta Burgundský zrazuje sv. Zikmunda a předává ho franckému králi.
13. Stěna druhého a třetího klenebního pole s legendou o sv. Zikmundovi, pohled do jižního křídla křížové chodby.
14. Pátý obraz svatozikmundského cyklu, blíže neurčený výjev.
15. Šestý nedochovaný obraz a sedmý s fragmentem výjevu vřazování mučedníků do studny, svatozikmundský cyklus.
16. Osmý obraz svatozikmundské legendy. Vidění opata Veneranda.

17. Devátý obraz legendy, opat Venerandus přijímá zprávu o svolení k uložení ostatků sv. mučedníků.
18. Desátý předposlední obraz legendy, vyzdvižení těla sv. Zikmunda ze studny.
19. Jedenáctý závěrečný obraz svatozikmundského cyklu, uložení ostatků sv. Zikmunda.
20. Ukřižování, poslední čtvrtina 14. století, východní chodba ambitu.
21. Postavy šesti apoštolů na poprsnici kruchty klášterního kostela sv. Jiljí, po roce 1410.
22. Obraz Jidáše Iškariotského na jižní stěně klášterního kostela, po roce 1410.
23. Detail malby originálu obrazu Jidáše po provedení sondy. Reprodukce z restaurátorské zprávy, Státní památkový úřad České Budějovice 2001.
24. Sv. Juda Tadeáš, po roce 1410, kostel sv. Jiljí Třeboň, poprsnice kruchty.
25. Sv. Juda Tadeáš, nástěnná malba na poprsnici kruchty klášterního kostela po odstranění nevhodných plomb Melicherovy rekonstrukce. Reprodukce z restaurátorské zprávy, NPÚ České Budějovice 2001, arch. č. 2351.
26. Sv. Jakub Menší, nástěnná malba na poprsnici kruchty klášterního kostela, po 1410.
27. Sv. Tomáš a sv. Filip, nástěnné malby na poprsnici kruchty klášterního kostela, po 1410.
28. Odstranění nevhodných plomb s Melicherovou rekonstrukcí z nástěnného obrazu sv. Filipa. Reprodukce z restaurátorské zprávy, NPÚ České Budějovice 2001, arch. č. 2351.
29. Sv. Jakub Větší a sv. Petr, nástěnné obrazy na poprsnici kruchty klášterního kostela, po 1400.
30. Sv. Pavel na severní stěně dvoulodí, po roce 1410.
31. Fragment nástěnné malby s obrazem setníka u Vítězného oblouku klášterního kostela, po roce 1400.
32. Fragment obrazu setníka u Vítězného oblouku.
33. Fragment obrazu s námětem založení kláštera u Vítězného oblouku, stav po odstranění nevhodných tmelů. Reprodukce z restaurátorské zprávy, NPÚ České Budějovice 2001, arch. č. 2351.
34. Korunování Panny Marie, nástěnná malba na tympanonu jižního vstupu do

klášterního kostela sv. Jiljí, po roce 1395.

35. Sv. Kryštof, nástěnná malba na severní stěně klášterního kostela, před 1410.
36. Donátorský pár, nástěnná malba na severní stěně klášterního kostela vedle sv. Kryštofa, před 1410.
37. Sv. Anna Samatřetí, předposlední pole jižní stěny ambitu, konec 15. století.
38. Korunování Panny Marie mezi dvěma anděly, malba na stěně třetího klenebního pole východní chodby ambitu, konec 15. století.
39. Poslední soud, nástěnný obraz v šestém poli západní chodby, konec 15. století.
40. Stigmatizace sv. Františka, malba na stěně druhého klenebního pole severní chodby ambitu, počátek 16. století.
41. Ukřižování, malba na stěně prvního pole severní chodby ambitu, konec 15. století.
42. Poslední soud, malba na severní stěně kruchty kostela sv. Jiljí, detail d'ábla, který táhne skupinu s kardinálem a korunovaným mužem do pekel, po 1490.
43. Poslední soud, detail s postavou d'ábla, malba na severní stěně kruchty, po 1490.
44. Malovaný závěs s šablonou rostlinného motivu, detail nástěnné malby u vstupu na kruchtu z budovy konventu, poslední desetiletí 15. století.
45. Stigmatizace sv. Františka, nástěnná malba nad vstupem na kruchtu z budovy konventu, polovina 15. století.
46. Fragment nástěnného obrazu s námětem stigmatizace sv. Františka na půdě konventu po barokním zaklenutí.
47. Dvojportrét sv. Jeronýma, nástěnná malba nad vstupem na kruchtu, konec 15. století.