

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Jan Hule

**Annín, Kašperské Hory a Strakonice jako modelové
příklady stylové orientace a kulturně historických
okolností vzniku nástěnných maleb
před polovinou 14. století na Prácheňsku**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že předkládanou práci s názvem „Annín, Kašperské Hory a Strakonice jako modelové příklady stylové orientace a kulturně historických okolností vzniku nástěnných maleb před polovinou 14. století na Prácheňsku“, jsem zpracoval samostatně, výhradně za použití uvedených pramenů a literatury, a že jsem jí nevyužil k získání jiného akademického titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 7. července 2014

Bc. Jan Hule

Bibliografická citace

HULE, Jan. Annín, Kašperské Hory a Strakonice jako modelové příklady stylové orientace a kulturně historických okolností vzniku nástěnných maleb před polovinou 14. století na Prácheňsku. Praha, 2014. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

Anotace

Předmětem této diplomové práce, věnované nástěnným malbám z 1. poloviny 14. století v Anníně, Kašperských Horách a Strakonících, je předně podrobná analýza uvedených nástěnných maleb, zhodnocení stylových a ikonografických kvalit v kontextu malířství našich i sousedních zemí a shrnutí kulturně historických okolností jejich vzniku ve vymezeném regionu, spolu s dílčím zhodnocením dobového významu Prácheňska pro české země z hlediska sledované problematiky. Kulturně historické souvislosti jsou dále konfrontovány s orientačním vývojem regionálního mecenátu v rámci nástěnného malířství, a to s hlavním zaměřením na klíčovou dobu před polovinou 14. století. Dalším úkolem této práce je vymezení otázek vyžadujících další studium a to především v oblasti ikonografického určení jednotlivých scén, stejně jako v zasazení maleb do širšího evropského kontextu. V závěru práce je pak učiněn pokus o revizi vztahů maleb k oblasti německé a rakouské příhraniční oblasti a jeho konfrontace se starší odbornou literaturou, na základě zhodnocení významu těchto oblastí, jako zprostředkovatelských regionů, při transferu stylových podnětů.

Klíčová spojení

nástěnná malba 1. polovina 14. století

Prácheňsko

kostel sv. Mořice na Mouřenci u Annína

kostel sv. Mikuláše v Kašperských Horách

johanitská komenda ve Strakonících

Abstract

The subject of this diploma thesis are medieval murals from the first half of the 14th century in Annin, Kasperske Hory and Strakonice. The thesis is focused primarily on detailed analysis of wall paintings, iconographic and stylistic evaluation in national context and context of neighboring countries. then the summary of the cultural and historical circumstances of origin of the paintings in a defined region together with a partial evaluation of period significance of the Prachen region. Cultural and historical circumstances are also put into context with regional patronage. Another objective of these thesis is to identify issues that require further research, especially in the field of iconographic identification of the particular scenes, and setting the paintings in the broader European context. The conclusion then revise relations of the paintings to Germany and Austria and evaluation of the importance of these areas as intermediary regions in the transfer of stylistic incentives.

Key words

Murals/ wall paintings from the 1st half of the 14th century

Prachen region

Church of St. Maurice on Mouřenec at Annin

Church of St. Nicholas in Kasperske Hory

Knights of St. John Commendam in Strakonic

Počet znaků: 605 639

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat především vedoucímu práce PhDr. Viktoru Kubíkovi, Ph.D., za poskytnutou pomoc, podporu, rady a připomínky při sestavování této práce. Dále děkuji prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za cenné rady a také Heleně Pekárkové a Pavlu Koubkovi za zpřístupnění kostelů sv. Mořice, sv. Mikuláše a prostorů johanitské komendy, umožnění studia nástěnných maleb na místě, včetně pořízení nutné fotodokumentace, neposlední řadě i PhDr. Vladimíru Horpeniakovi a pracovníkům muzea Středního Pootaví, za poskytnuté cenné informace a restaurátorské zprávy.

Závěrem děkuji své rodině i všem dalším, bez jejichž podpory by tato práce nevznikla.

Obsah

ÚVOD	11
1. VYMEZENÍ TÉMATU	13
1.1 Význam Prácheňska před polovinou 14. století v kontextu Kašperskohorska a Strakonicka	13
1.2 Úvod do problematiky různých typů dobového mecenátu nástěnných maleb v regionálním prostředí Prácheňska	24
1.3 Shrnutí literatury a pramenů k tématu	29
2. NÁSTĚNNÉ MALBY VE SV. MOŘICI V ANNÍNĚ	34
2.1 Kulturně historické okolnosti vzniku	34
2.2 Stav zachování maleb ve sv. Mořici v Anníně	38
2.3 Formální a ikonografická analýza maleb ve sv. Mořici v Anníně	39
2.3.1 První časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně (kolem 1310) ...	39
2.3.2 Druhá časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně – Ukřižování (1350 – 1360).....	51
2.3.3 Třetí časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně (kolem 1500)	64
3. NÁSTĚNNÉ MALBY V HŘBITOVNÍM KOSTELE SV. MIKULÁŠE V KAŠPERSKÝCH HORÁCH	65
3.1 Kulturně historické okolnosti vzniku nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách	65
3.2 Stav zachování maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách	68
3.3 Formální a ikonografická analýza nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách	70
3.3.1 Trojdílný votivní obraz se sv. Mikulášem a sv. Dorotou (1330) na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše	71
3.3.2 Dvoudílný votivní obraz s P. Marií mezi světci na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše.....	78

3. 3. 3	Ukřižování na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše.....	81
3. 3. 4	Bolestný Kristus pod baldachýnem na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše.....	82
3. 3. 5	Ukřižování s P. Marií, sv. Janem na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše.....	84
3. 3. 6	Umučení 10 000 rytířů na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše	85
3. 3. 7	Medailony na východní straně 3. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše.....	87
3. 3. 8	Ukřižování s dvojicí donátorů na západní straně 2. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše.....	87
3. 3. 9	Bolestný Kristus s Arma Christi a dvojicí donátorů na východní straně 2. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše	89
3. 3. 10	Kánonové Ukřižování s donátorským párem na východní straně 1. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše	90
3. 3. 11	Malby na severní stěně hlavní lodi kostel sv. Mikuláše – Obraz se čtyřmi světeckými postavami a Veraikon nesený anděly.....	92
3. 3. 12	Fragmenty nefigurálních maleb v kostele sv. Mikuláše.....	96

3. 4 Nástin analogického okruhu k souboru maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách..... 96

4. NÁSTĚNNÉ MALBY V JOHANITSKÉ KOMENDĚ VE STRAKONICÍCH 103

4. 1 Kulturně historické okolnosti vzniku maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících 112

4. 1. 1 Rod Bavorů ze Strakonic 113

4. 1. 2 Orientační stavební vývoj hradu a johanitské komendy 120

4. 2 Stav zachování nástěnných maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících 127

4. 3 Formální a ikonografická analýza nástěnných maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících..... 129

4. 3. 1 Nástěnné malby v kapitulní síni johanitské komendy ve Strakonících 131

4. 3. 1. 1 Světecké postavy sv. Filipa a Jakuba Menšího 131

4. 3. 1. 2 Kázání sv. Jana Křtitele (Provensálská legenda?)..... 136

4. 3. 1. 3 Legenda o sv. Ismérii (Provensálská legenda?) 138

4. 3. 1. 4 P. Maria (Assumpta?)	139
4. 3. 1. 5 Trojdílná archa s postavou světce a dvou světic	140
4. 3. 1. 6 Malby dochované v ostění severního okna západní stěny kapitulní síně – Kristus na hoře Olivetské, Bičování Krista a Ukřižování.....	141
4. 3. 1. 7 Ornametální výzdoba kapitulní síně	143
4. 3. 2 Nástěnné malby v ambitu johanitské komendy ve Strakoncích	146
4. 3. 2. 1 Christologický cyklus na vnějších stěnách ambitu	149
4. 3. 2. 2 Nástin analogického okruhu k malbám Christologického cyklu v ambitu johanitské komendy ve Strakoncích (1320 – 1330)	180
4. 3. 2. 3 Malířská výzdoba vnitřních stěn ambitu ve Strakoncích (kolem 1340)	
192	
4. 3. 3 Nástěnné malby na Kruchtě kostela sv. Prokopa (1330 – 1340)	199

5. STYLOVÁ VÝCHODISKA SLEDOVANÝCH MALEB A KULTURNĚ HISTORICKÉ MOŽNOSTI ZPROSTŘEDKOVÁNÍ JEJICH STYLU DO PRÁCHEŇSKA..... 203

5. 1 Zhodnocení kulturně historických okolností vzniku sledovaných děl v kontextu dobové nástěnné malby v Čechách 204

ZÁVĚR..... 215

RESUMÉ..... 218

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ 221

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH 354

Úvod

S ohledem na to, že umění 14. století v Čechách se v posledních dvou desetiletích dostalo značné pozornosti badatelů a vnikla tak řada nových podnětů, mezi které bezesporu na poli nástěnného malířství patří odkrytí maleb v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, je předmětem této práce nástěnná malba 1. poloviny 14. století na Prácheňsku. Právě objev nástěnných maleb v kostele sv. Mořice významně doplňuje mapu slohové topografie nástěnného malířství v Čechách, zprostředkovává nové pohledy na vývoj malířství na Prácheňsku a dokládá poměrně úzké umělecké vazby na oblast Podunají, jejichž význam byl starší odbornou literaturou upozaďován či přímo zpochybňován. (kapitola 2)

V úvodu této práce se pokusím nastínit význam Prácheňska před polovinou 14. století i postihnout základní předpoklady pro doložení výše uvedeného vztahu k Podunají, na základě shrnutí kolonizačních procesů souvisejících s hlubinou těžbou zlata na Kašperskohorsku, existence mnoha obchodních tras a podílu zahraničních klášterů na duchovní správě v regionu. (kapitola 1.2) V příslušných kapitolách jsem se více zaměřil na základní vymezení významu rodové šlechty v regionu, naznačení vazeb klášterů k regionu a problematiku formování středověkých cest i jejich směřování. Dále je proveden orientační vhled do problematiky dobového mecenátu (kapitola 1.3), s vymezením základních pojmů středověkého chápání uměleckého díla, významu umělce a úlohy objednatele, s ohledem na specifika regionu Horního a Středního Pootaví i studovaných památek. Těžištěm této práce je co nejkomplexnější zpracování nástěnných maleb v kostele sv. Mořice u Annína (kapitola 2), hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách (kapitola 3) a rozsáhlého souboru maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakoncích (kapitola 4), kterými jsem se zabýval již ve své bakalářské práci.¹ Po shrnutí stavu bádání, odborné literatury a pramenů k tématu byly v rámci příslušných kapitol nastíněny kulturně historické okolnosti vzniku maleb (kapitola 2.1, 3.1, 4.1), zhodnocen stav zachování se zřetelem na provedené restaurátorské práce (kapitola 2.2, 3.2, 4.2), učiněn podrobný popis maleb, formální a ikonografická analýza s uvedením příslušných analogií. (kapitola 2.3, 3.3,

¹ HULE, Jan. Nástěnné malby v bývalé johanitské komendě a kostele sv. Prokopa ve Strakoncích. Praha, 2009. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

4.3) Do kapitol věnujících se kulturně historickým okolnostem vzniku jsou zařazeny nejvýznamnější formující činitelé vedoucí k vzniku staveb a nástěnných maleb, jejich doložení v listinných pramenech a v případě Strakonice základní genealogii rodu Bavorů ze Strakonice, včetně jejich vazeb na johanity a dvorské prostředí. Podrobné popisy i formální a ikonografická analýza, zahrnující též malby s dobou vzniku po polovině 14. století, byly provedeny na základě výzkumu na místě, pořízené fotodokumentace a shrnutí stávající literatury, která se ve svých dílčích částech podrobně věnuje, více či méně, jen vybraným částem malířské výzdoby.

V závěrečné části práce jsem se pokusil postihnout společná slohová východiska a možnosti jejich zprostředkování do Prácheňska na základě výše uvedených vztahů k oblasti Podunají i dvorskému prostředí a zasazení maleb do kontextu malířství v Evropě a především v Čechách v 1. polovině 14. století. (kapitola 5) Přestože plné zhodnocení maleb a jejich významu v celoevropském měřítku bude předmětem dalšího studia, pokusil jsem se v závěru práce zdůraznit jak úlohu přímého transferu uměleckých děl a slohových podnětů linearizujícího stylu skrze vazby na pařížskou dvorskou kulturu, tak i roli Podunají jako zprostředkovatelské oblasti blízce navázané především na oblast jihozápadního Prácheňska, o které česká mediavelistika v 2. polovině 20. století vznášela pochybnosti a jejíž význam nekladla nad rámec podobností daných společným základem zobecnělého slohu.

1. Vymezení tématu

Hlavním cílem práce je komplexní zhodnocení literatury k tématu, popis jednotlivých maleb, revize stavu zachování, formální a ikonografická analýza studovaných děl a jejich zasazení do kontextu stylového vývoje nástěnného malířství v našich i sousedních zemích, spolu s postižením a analýzou kulturně historických okolností jejich vzniku v rámci vymezeného regionu Prácheňska. Dále je úkolem této práce také formulování možných otázek do dalšího studia tohoto tématu. Studovaný soubor památek zahrnuje nástěnné malby ze 14. století v kostele sv. Mořice nedaleko Annína (kapitola 2.), v hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách (kapitola 3.) a bývalé johanitské komendě ve Strakonících. (kapitola 4)

1.1 Význam Prácheňska před polovinou 14. století v kontextu Kašperskohorska a Strakonicka

Západní hranice Prácheňska zahrnovala Pootaví a část Plzeňské kotliny v okolí Nepomuka.² Jihočeský region obklopený horskými pásmi a hustými lesy, byl předurčen k tomu, stát se poměrně svébytnou lokalitou se specifickým historickým vývojem. Šumavské horské pásmo tvoří jakousi organickou hranici mezi Prácheňskem, Bavorskem a rakouským Podunajím, které byly propojeny mnohými obchodními stezkami.³

Území Čech bylo svou polohou ve středu Evropy předurčeno stát se významným uzlem středověkých cest již v období raného středověku. **Obchodní cesty** svým významem dalece převyšovaly hlediska ekonomická, protože plnily i úlohu transferu kulturních a uměleckých prvků ze sousedních oblastí.⁴ Historie některých stezek sahá daleko do minulosti, často až do doby před příchodem Slovanů.⁵ Poloha stezek na území slovanských kmenů ne vždy odpovídala stavu, který se formoval od 10. století pod vlivem pozvolné centralizace moci a nárůstu významu Pražské kotliny. Od 10. století se řada cest více orientovala směrem k Praze a některé zůstaly důležité spíše v regionálním ohledu. Poloha a orientace ustálených stezek tak od 10. století zůstávala po dlouhou dobu víceméně neměnná, i nově vznikající města vycházela ze

² KUTHAN 1977, 11.

³ HORPENIAK 1990, 25.

⁴ KUTHAN 1977, 18.

⁵ CHOC 1965, 16sq.

starší struktury osídlení při těchto stezkách a nebyla zakládána mimo stávající trasy. Jako příklad takto vniklých měst můžeme uvést Sušici, Horažďovice, Písek a Strakonice. Směr cest byl často určován strukturou krajiny a geografii terénu. Na jihu Čech byla tedy směr cest formovalo množství překážek v podobě horských hřebenů, hustých pralesních pásem, bažinatých říčních niv a úzkých koryt řek. Pro úplnost je nutné podotknout, že historické písemné prameny podávají zprávy o obchodních stezkách v raném období jen velmi sporadicky a často ve spojení s informacemi o brodech přes řeky, mýtech, branách nebo o válečných taženích.

Pravděpodobně nejvýznamnější stezkou v regionu byla Zlatá stezka, zvaná také *Semita aurea*, nebo *via bohemica*, o níž se zachovaly nejstarší zprávy z počátku 11. století.⁶ Tato důležitá středoevropská cesta vycházela z Pasova, který byl centrem obchodu se solí z Bavorska, Salzburku a Tyrolska, vedla přes Šumavu, Volary, Prachatice, Vodňany dále do středu Čech a do Prahy.⁷ Zlatá stezka měla několik větví a odboček, které nesloužily pro mezinárodní dopravu, přesto byly běžně užívané a osady při těchto vedlejších větvích často usilovaly o jejich legalizaci v právních sporech s původními hlavními centry na trase.⁸ Tyto vedlejší větve v průběhu let kolísavě získávaly na významu. Na našem území se v okolí Strážného stezka dělila, přičemž hlavní cesta pokračovala podél toku Vltavy směrem na Prachatice a o něco mladší trasa směřovala podél Volyňky na Strakonice a odtud dále na sever.⁹ Z Prachatic stezka vedla na Vodňansko, kde procházela Netolicemi, u Lhenic se ze stezky vydělovala větev napojená na cestu lineckou a hlavní větev pokračovala dále přes Vodňany podél řeky Blanice, k Putimi a Písku, odkud směřovala přes Mirovice do Prahy.¹⁰ Pozdějším příkladem ze 14. století je tzv. Kašperskohorská zlatá stezka, vzniklá v letech 1356 – 1366 z podnětu Karla IV., která procházela Kašperskými Horami, Kvildou, Železnou Rudou, bavorským Deggendorfem, Řeznem až do Pasova. Tato nová stezka byla

⁶ CDB I, č. 387, 386. Listina uvádí, že právo výběru cla na této stezce v Prachaticích náleželo kapitule vyšehradské.

⁷ CHOC 1965, 24. Podrobněji viz: BOJENICKÝ 1837, 152.

⁸ HLAVÁČEK 1963, 76. Obecně k problematice viz: ROUBÍK 1971, 3sqq.

⁹ Povolení k zřízení stezky vydal Václav IV., je však pravděpodobné, že existovala dříve - snad již před polovinou 13. století a ve století 14. došlo pouze k jejímu formálnímu ukotvení. SEDLÁČEK 1926, 222.

¹⁰ První zmínka o Písku se v pramenech objevuje v listině z roku 1243. CDB I, č. 34, s. 115.

střežena královským hradem Kašperkem, který zabezpečoval po polovině 14. století správu i obranu blízkého zlatonosného revíru.¹¹

Historicky starší a významná stezka v regionu Prácheňska byla též tzv. Vintířova stezka, zvaná také Hartmanická nebo Březnická.¹² Tato stezka vycházela z kláštera v Niederalteichu nedaleko Deggendorfu v Bavorsku, vedla přes Dobrou Vodu, Hartmanice, Sušici, okolo Práchně, do Horažďovic a dále do Strakonice.¹³ Jedna z významnějších vedlejších větví této stezky se oddělovala u Práchně a směřovala do Řezna.¹⁴

Významnou komunikací protínající český jih byla i cesta Linecká, táhnoucí se od povodí Dunaje, přes Wildbach k Vyššímu Brodu, kde byl roku 1259 založen klášter osazený cisterciáky z Wilheringu, odkud pokračovala přes boletický újezd až k Lhenicím a Netolicím, kde, jak již bylo zmíněno, se napojovala na Zlatou stezku směřující severním směrem.¹⁵ Významná vedlejší větev Linecké stezky vedla z rakouského Helfenbergu přes Šumavu na Boleticko, kde se spojovala s větví hlavní, zároveň se však u Boletic z linecké cesty oddělovala pozdější stezka k Dolní Vltavici, která se za Vltavou rozdělovala do dvou směrů na Haslach a na Schlägl.¹⁶ Zmínka o této stezce se objevuje k roku 1320, lze však předpokládat, že se jedná o stezku používanou již dříve.¹⁷ Podél řeky Malše vedla stezka Cáhlovská, vzcházející z rakouského Freistadtu, který spojovala s oblastí českobudějovickou a nelze vyloučit, že se jednalo o cestu, jejíž historie sahala hluboko do minulosti.¹⁸ Další starobyloou cestou byla Vitorazská stezka, vedoucí z povodí Dunaje, přes Zwettl, Vitoraz, pozdější Nové Hrady, Trhové Sviny a přes Doudlebsko dále na Českobudějovicko, o níž máme písemnou zmínku z roku 1186 v listině knížete Bedřicha, ve které obdarovává přílehlým statkem klášter ve Světlé.¹⁹ Méně významnou, ale hojně využívanou cestou byla Gmündská stezka, vedoucí z Gmündu severně podél toku Lužnice, přes Třeboň, Veselí nad Lužnicí

¹¹ Na území Čech tato stezka směřovala z Kašperských Hor dále ku Praze a pravděpodobně se připojovala k některé ze starších větví. Viz: HAAS 1954, 140. HORPENIAK 1980, 86.

¹² CHOC 1965, 22.

¹³ ŠIMÁK 1937, 105.

¹⁴ KUTHAN 1977, 20.

¹⁵ KADLEC 1949, 55.

¹⁶ KUTHAN 1977, 21.

¹⁷ SEDLÁČEK 1926, 220.

¹⁸ KUTHAN 1977, 22.

¹⁹ PRACH 1929, 146.

dále do středu Čech, ze které v Třeboni vycházela cesta na Jindřichův Hradec.²⁰ Další stezky zprostředkovávající spojení s rakouskou oblastí procházely v blízkosti Landštejna a Nové Bystřice, z jižních Čech na Moravu pak vedla stezka Humpolecká vedoucí přes Humpolec, Jihlavu a dále východním směrem.²¹ Významnou křižovatkou na českém jihu byl klášter Želiv založený roku 1139 Soběslavem I., kde se sbíhalo hned několik středověkých cest zprostředkovávající spojení na Jindřichův Hradec, Doudleby, Kamýk nad Vltavou, Březnici, Nepomuk a další. Jižním směrem od kláštera se pak nacházel významný koridor zahrnující stezky na Chýnov, Bechyni dále do Pootaví a na Veselí nad Lužnicí, Týn nad Vltavou a Volyni.²²

Z výše uvedeného lze vyvodit, že v průběhu 13. století byl jih Čech již protkán poměrně hustou sítí stezek a cest, které spolu s četnými řekami určovaly mapu osídlení v regionu a zprostředkovaly spojení se zahraničím mnohými přechody přes hranice. Archeologické nálezy a rozmístění starší architektury sakrální tedy značně napomáhají při rekonstrukci mapy tras středověkých cest, tolik významných pro kolonizaci jihu Čech.

Nejstarší osídlení Šumavy a Pošumaví, lze doložit mnohými archeologickými nálezy pravěkých sídelních struktur, keltských a slovanských hradišť, která tvořila základ pozdějšího poměrně hustého osídlení v období středověku.²³ Osídlování jižního Prácheňska je spojeno s **rýžovišti a nalezišti zlata**, především podél toku řeky Otavy a dalších menších toků.²⁴ Rýžování zlata předcházelo pozdější hlubinné těžbě, jejíž počátky lze vysledovat na konci 13. století v okolí Kašperských Hor, jež se v průběhu 14. století staly významným zlatonosným revírem Českého království a panovníkovi poskytovaly nemalé příjmy.²⁵ V období raného středověku sehrál tento horsko-lesní ráz místní krajiny významnou dělicí úlohu při formování správního uspořádání do dvou krajů a to Prácheňského a Bechyňského.²⁶ **Církevní správa kraje** arcijáhenstvím bechyňským vytvořila z jižních Čech uzavřený celek ve středověkém uspořádání

²⁰ POŠTVÁŘ 1964, 58sq.

²¹ CHOC 1965, 27.

²² KUTHAN 1977, 21.

²³ HORPENIAK/REBSTÖCK 1999, 11.

²⁴ Tzv. „sejpy“ se nacházely podél toku Vydry, Ostružné, Volyňky, Blanice, potoka Hamerského, Zlatého, Kvildského a mnoha dalších. Okolo těchto rýžovišť se brzy začaly vytvářet menší sídelní struktury, například Annín, Sušice, Žichovice, které spolu se staršími hradištními celky vytvořily mapu osídlení tohoto regionu. Viz: KUDRNÁČ 1971, 46sq.

²⁵ HORPENIAK 1980, 75 – 97.

²⁶ KUTHAN 1977, 12.

v rámci celých Čech. Kraj byl dále rozdělen do oblastních děkanátů: prácheňského, bozenského, volyňského, doudlebského, bechyňského, vltavského a chýnovského, které vytvářely v rámci celku často svébytnou oblast s výraznými lokálními tradicemi. Místní tradice výrazně ovlivnily, spolu s rázem krajiny, vznik řady samostatných sídelních útvarů s charakteristickým životním stylem často odvozovaným z dob kmenového uspořádání. **Struktura osídlování 11. a 12. století**, tedy doby, kdy lze prameny doložit nejstarší sakrální stavby a osídlené lokality, vyšla z osídlení hradištního. Výrazněji byly osídleny lokality kolem řek a pro tuto práci je významná hlavně oblast Horního a Středního Pootaví, tedy Kašperskohorsko, Sušicko, Horažďovicko a Strakonicko, s velkými hradišti jako Sedlo u Sušice, Kněží hora u Katovic, Hradiště u Sousedovic, Hradec u Nemětic, Hradiště u Skočic, Hradec u Řepice či Hradiště u Přeš'ovic.²⁷ Toky řek určovaly pronikání osídlení i do šumavských pralesů a velkých hustých lesů v regionu, k jejichž redukci začalo docházet až při kolonizaci ve 13. a 14. století. Osídlení jižních Čech tedy nemělo podobu souvislé oblasti, ale spíše menších sídelních celků oddělených širokými lesními pásmy.²⁸ Z 10. století, tedy doby kdy se formoval český stát, se mnoho zpráv k jižním Čechám nedochovalo. Nelze ani s přesností určit, které části jižních Čech náležely k dominiu Slavníkovců a které byly součástí přemyslovského panství, do nějž již na počátku 11. století s určitostí patřily.²⁹ Význam jednotlivých center sídelních oblastí kolísal a některá postupem času zanikala, ale v raně feudálním období docházelo, k jejich postupné stabilizaci.

Pro tuto práci je významná především **Prácheň**, zeměpanské hradisko na návrší nad pravým břehem Otavy, o níž nejstarší zmínku zachovala legenda o sv. Vintíři.³⁰ V pramenech pak mezi nejstarší zmínky patří listina z roku 1184, ve které je jako kastelán na Práchni doložen Vítek z Prčice.³¹ Archeologické nálezy na hoře Práchni prokázaly pozůstatky osídlení starší doby železné (790 – 420 př. n. l.), u této sídelní struktury však nebylo prokázáno žádné rozsáhlejší opevnění. Opevněné hradisko, předcházející pozdějšímu středověkému hradu bylo vystavěno snad v průběhu 10. století a nabývá na významu v 11. století s vývojem přemyslovské hradské soustavy, kdy se Prácheň stává správním, kulturním i církevním centrem pro širší oblast, která je

²⁷ SLÁMA 1971, 730.

²⁸ CHOC 1963, 69.

²⁹ KUTHAN 1977, 13.

³⁰ TUREK 1963, 91.

³¹ CDB I, č. 304, s. 274.

po tomto hradisku nazývaná Prácheňským krajem. Správní funkce těchto hradských obvodů, tzv. újezdů vykonávali příslušníci šlechty z okruhu panovníka.³² Církevní správa na Prácheň přislušela kostelu sv. Klimenta. Při tomto kostele sídlil děkan a děkanátu prácheňskému podléhaly farnosti Strakonice, Horažďovice, Kašperské Hory, Mouřenec, Sušice, Dlouhá ves, Nezamyslice, Vlenice, Katovice, Hoštice, Řepice, Bukovník, Žihobce, Strašín, Albrechtice, Svojšice, Velhartice, Petrovice, Kolínek, Zdouň, Zbynice, Mlázovy, Zavlekov, Těchonice, Kvášňovice, Hradešice, Budětice a Velký Bor. Dotvoření systému děkanátů, lze datovat do 3. třetiny 13. století a je v úzké souvislosti s ustálením sítě farních kostelů, jako základní jednotky církevní organizace obyvatelstva. Děkanát tedy plnil jakousi sdružující funkci menších církevních obvodů, které mu podléhaly a tvořil tak mezičlánek mezi drobnými církevními správními celky a biskupstvími.³³ Prácheňský děkanát územně spadal pod arcijáhenství bechyňské a přímo sousedil s děkanáty božeňským, volyňským, klatovským a na jihu pak s územím pasovské diecéze.³⁴ V letech 1184 – 1264 byla Prácheň sídlem královského správce, který představoval v regionu nejvyšší moc správní a soudní.³⁵ Ve 2. polovině 13. století ustupuje význam hradské soustavy a do popředí vystupuje význam nově zakládaných měst, do nichž se soustředí kulturní dění i správní moc. Novým správním centrem prácheňského kraje se stalo město Písek založené roku 1243 při Zlaté stezce. Na významu nabývají i kláštery a šlechtická sídla, která se stávají významnějším vlastníkem půdy. Po roce 1264 zůstává Prácheň neobsazena a dále působí pouze jako sídlo prácheňského děkana.³⁶ Přesnou podobu opevněného hradiska lze jen velmi těžko rekonstruovat, pravděpodobně se však jednalo o rozsáhlé dvoudílné hradiště oválného tvaru. V severní části se rozkládala vyvýšená opevněná akropole, předcházející vrcholně středověkému hradu a v jihozápadní pak předhradí s méně významnými stavbami. Z této stavební etapy se dodnes zachoval pouze vnější obvodový val. Roku 1315 daroval Prácheň Jan Lucemburský rodu Bavorů ze Strakonice, kteří v severní části hradiska vystavěli gotický hrad typu francouzského kastelu a přestavěli původní kostel

³² VANÍČEK 2000, 173 Podrobněji viz: BLÁHOVÁ/FROLÍK/PROFANTOVÁ 1999; VANÍČEK 2002.

³³ HLEDÍKOVÁ/JANÁK/DOBEŠ 2007, 177 – 178.

³⁴ HLEDÍKOVÁ/JANÁK/DOBEŠ 2007, 503.

³⁵ VANÍČEK 2000, 162.

³⁶ VANÍČEK 2002, 225.

sv. Klimenta. Hradní dispozice byla trojdílná, s rozlehlým nádvořím, dvěma palácovými křídly a kruhovou věží.³⁷

I při narůstajícím počtu písemných pramenů pro oblast Čech od 11. století, tvoří český jih stále výjimku a písemné informace jsou poměrně kusé. Proces osidlování v tomto století pokračoval, avšak ne v takové míře a intenzitě jako ve století 12. a především ve 13. století. Velký vliv na formování Prácheňského kraje měla i církev, která již na sklonku 12. století byla po panovníkovi druhým největším vlastníkem půdy v Pootaví a Pošumaví. Církev svou donační činností a upevňováním moci přispěla v regionu k výstavbě poměrně husté sítě románských a raně gotických kostelů.³⁸ O pozici a významu **církevních institucí na jihu Čech** poskytují poměrně dobrou představu zachované zmínky v listinných pramenech. Postupem času získávaly v jižních Čechách majetek benediktinské kláštery v Ostrově a Břevnově. Druhý nejstarší český klášter Břevnovský vlastnil v Pootaví statky zahrnuté v listině se soupisem klášterního majetku z roku 1045, jedná se však o mladší padělek a nikoliv spolehlivý pramen.³⁹ Údaje v ní obsažené však částečně dokládají archeologické nálezy, které prokazují v Pootaví v tomto období poměrně husté osídlení, související s rýžováním zlata.⁴⁰ Břevnovské statky pravděpodobně tvořily ucelenou enklávu v okolí Nezamyslic, ve kterých byla doložena existence proboštvství.⁴¹ Enkláva byla tvořena obcemi Hydčice, Hejná, Újezd u Horažďovic, Domoráz, Nezamyslice, Kalenice, Kejnice, Krejnice, Škůdra, Zvotoky, Žihobce, Žichovice, Kravolusice, Volšov a Podmokly na Sušicku.⁴² Brzy po benediktýnech začaly získávat na jihu Čech statky i další církevní instituce.⁴³ Například kapitule vyšehradské náleželo právo příjmů ze Zlaté stezky v Prachaticích již ve 12. století.⁴⁴ Kapitule sv. Víta připadly rozsáhlé statky v okolí Volyně a biskupům pražským, na základě donace Vladislava II. roku 1144, statky na Želivsku a v okolí Červené Řečice.⁴⁵ Významným centrem území patřícího pražským biskupům byl Týn

³⁷ Pozdně gotickou přestavbu hradu a kostela, lze datovat na přelom 15. a 16. století, kdy Prácheň připadla Půtovi Švihovskému z Rýzemberka. Jejich vláda na Práchni, však netrvala dlouho a někdy po roce 1560 Rýzemberkové Prácheň opouštějí a počíná tak její postupné chátrání.

³⁸ K církevní architektuře na Prácheňsku podrobněji viz: MENCL 1958, 136; MERHAUTOVÁ 1971; MERHAUTOVÁ / TŘEŠTÍK 1983; KUTHAN 1977; LÍBAL 2002.

³⁹ CDB I, č. 379, s. 352.

⁴⁰ KUTHAN 1977, 14. Podrobněji viz: KUDRNÁČ 1971.

⁴¹ CDB I, č. 379, s. 274.

⁴² KUTHAN 1977, 16.

⁴³ KADLEC 1949, 17.

⁴⁴ CDB I, č. 387, s. 386.

⁴⁵ CDB I, č. 157, s. 161.

nad Vltavou a dále pak Oslovský újezd, který později připadl Přemyslu Otakarovi I.⁴⁶ Postup kolonizace z jádra našeho území byl často předmětem sváru, především v období boje o český knížecí stolec, které vedly **k pokusům o revizi hranic** a to především v části jihovýchodní hranice česko-rakouské. Významným prvkem byla kolonizační snaha rakouských rodů, například rodu Chuenringů, který založil cisterciácký klášter ve Světlé roku 1138. Tyto tendence vyvrcholily roku 1176 ve sporu o územní hranici, mezi vévodou Jindřichem a knížetem Soběslavem.⁴⁷ Hranice byla stanovena roku 1179.⁴⁸ Roku 1185 kníže Bedřich daroval újezd Lazický u česko-rakouské hranice klášteru ve Světlé, jemuž pravděpodobně náležely statky i na Třeboňsku.⁴⁹ Z tohoto výčtu je tedy patrné, že část jihovýchodu Čech ke konci 12. století byla pod poměrně silným kolonizačním vlivem rakouským.⁵⁰ Kolonizační snahy byly natolik silné, že byly omezeny králem Přemyslem Otakarem I., který ve snaze zamezit pronikání dalších osad zakázal kácení pohraničních lesů.⁵¹ Z královské listiny z roku 1226 se dozvídáme o potvrzení starší donace z roku 1169, v níž kníže Jindřich věnoval osadu Zbynice a přilehlé statky v okolí zlatonosné říčky Ostružné, klášteru v Doksanech.⁵² Na další, pro tuto práci významnou donaci upozornil Jiří Kuthan, připomínající vlastnictví obce Nicov nedaleko Kašperských Hor klášterem Ostrov u Davle a zmínku o působení johanitského plebána Mikuláše v obci Strašín.⁵³

Významné postavení v oblasti Pošumaví a Pootaví náleželo i **podunajským klášterům**. Například klášteru ve Windbergu daroval český král Vladislav II. (kolem 1142) Albrechtický kostel i se vsí. Tato donace byla roku 1183 potvrzena papežem.⁵⁴ Velký vliv na duchovní správu Horního Pootaví měl i klášter v Niederaltaichu, který vlastnil ostatky sv. Mořice a nelze vyloučit, že právě z popudu tohoto kláštera v 1. polovině 13. století byl založen a vystavěn kostel sv. Mořice na Mouřenci u Annína, jehož malířská výzdoba je jedním z předmětů předmětem této

⁴⁶ NOVÝ 1972, 120sq, CDB II, č. 331, s. 337

⁴⁷ KUTHAN 1977, 15; Podrobněji viz: BLÁHOVÁ/FROLÍK/PROFANTOVÁ 1999

⁴⁸ CDB I, č. 291, s. 257.

⁴⁹ MATOUŠ 1972, 8.

⁵⁰ Podrobněji k osídlování a historickým poměrům na Šumavě viz: Ke kolonizaci Šumavy též ŠIMÁK 1937; ŠIMÁK 1938.

⁵¹ CDB II, č. 218, s. 205.

⁵² MERHAUTOVÁ 1971, 366.

⁵³ RMB II, č. 16, s. 7. Viz: KUTHAN 1977, 239.

⁵⁴ CDB I, č. 209, 269; HORPENIAK 1990, 60sq.

práce.⁵⁵ Bez významu pro region nebylo ani **působení německé šlechty**, která vlastnila statky na území Čech. V okolí dnešní Sušice náležely poměrně rozsáhlé statky hrabatům z Bogenu, kteří je získali na základě sňatkové politiky Přemyslovců.⁵⁶ Bogenové toto území drželi až do vymření rodu roku 1242, posléze přešlo nakrátko do vlastnictví vévodů z Wittelsbachu a roku 1273 bylo opět připojeno k zemím Koruny české králem Přemyslem Otakarem II.⁵⁷

O území náležejícím církevním institucím poskytují dílčí představu nemnohé prameny, avšak v oblasti světské je situace o mnoho složitější a postavení i **velikost majetku formující se šlechty** je často nutné spíše předpokládat. Situace na jihu Čech pravděpodobně odpovídala poměrům v ostatních částech Čech.⁵⁸ S určitostí však víme, že postupem doby docházelo k formování velmocenské vrstvy úzce spojené s prostředím pražského dvora a panovníka. Velmožové nezřídka získávali své statky jako odměnu za zásluhy, tedy za podporu při válečných taženích, nebo za služby v úřadech.⁵⁹

Moc těchto velmožů v druhé polovině 12. století narůstala a s upevňováním jejich pozice rostla i jejich nezávislost. Vydáním Statut knížete Konráda II. Oty v době kolem roku 1189 došlo k právní kodifikaci dědičnosti statků a tím k růstu hospodářského i politického vlivu mocných rodů.⁶⁰ Významným rodem pro tuto práci je především rod Bavorů ze Strakonice, jejichž stručná genealogie bude pojednána v příslušné části této práce. (kapitola 4.1.) Bavoři působili jako purkrabí na Zvíkově, Prácheňsku a založili například města Horažďovice či Bavorov. Obdobně jako církevní instituce budovaly ve 13. století poměrně hustou síť kostelů, budovala šlechta soustavu opevněných dvorců a tvrzí, kterými upevňovala svou moc. Výstavba šlechtických hradů na Prácheňsku je, až na výjimky, spojená spíše s vzestupem významu šlechtické vrstvy jako významné feudální veličiny ve 14. století.⁶¹ Dvě lokálně nejvýznamnější církevní

⁵⁵ HLAVÁČEK 1971, 76. Klášter Niederalteich byl mateřským kláštelem poustevníka Vintíře (asi 955-1045), který byl usazen na poustevně u Březníku a po němž je pojmenována tzv. Vintířova stezka z Bavorska, která se ve Strakonici připojovala ke Zlaté stezce.

⁵⁶ Svatava, dcera knížete Vladislava I. byla roku 1124 provdána za Fridricha z Bogenu. Viz: PALACKÝ 1939, 356.

⁵⁷ MARTÍNEK 1999, 90.

⁵⁸ KUTHAN 1977, 17.

⁵⁹ KUTHAN 1977, 16.

⁶⁰ ADAMOVÁ/SOUKUP 2004, 27.

⁶¹ HORPENIAK 1990, 29sq.

fundace, tedy klášter v Milevsku založený v letech 1184 – 1187 Jiřím z Milevska a johanitská komenda ve Strakoncích, založená Bavorem ze Strakoníc, nejsou fundacemi královskými, ale šlechtickými – z vrstvy dobově nejmocnější aristokracie.⁶²

Dalším významným rodem jihočeského regionu byl rod Vítkovců. Prvním doloženým zástupcem tohoto rodu je královský číšník Vítek z Prčice, který zemřel roku 1194 a jehož hlavním sídlem byla Prčice nedaleko Sedlčan.⁶³ Vítek z Prčice dále působil jako kastelán na hradech v Kladsku i Práchni a pravděpodobně získal některé statky náležící biskupství pasovskému. Jeho potomci založili další rodové větve a získali rozsáhlá panství a majetek. Panství východně od řeky Lužnice připadla Jindřichovi z rodu Vítkovců, jež založil Jindřichův Hradec jako centrum území této rodové větve. Další významná rodová větev Vítkovců sídlila na hradě Rožmberku založeném kolem poloviny 13. století a této větvi připadly, po vyměření krumlovské linie, i její državy. Další rodové větve doložené kolem poloviny 13. století tvořila například větev landštejnsko-třeboňská, páni z Ústí a páni ze Stráže.⁶⁴

První polovinu 13. století lze charakterizovat jako dobu formování hospodářské základny rodové šlechty, která pak v druhé polovině přispěla k rozvoji politické moci rodů významné pro soudobé i pozdější směřování jihočeského regionu. Dalšími rody ve sledované oblasti, které nabyly na významu spíše na sklonku 14. století, byly například rod pánů z Janovic, pánů z Velhartic, Lubské z Lub, rod rytířů erbu kotouče z Dlouhé vsi a rod Švihovských z Rýzemberka, kteří později v Prácheňském kraji vytvořili rozsáhlé panství.

Snad posledním významnějším elementem historického vývoje před polovinou 14. století vedle panovníka, církve a šlechty byla **nově se formující bohatá vrstva měšťanstva**. Formování měšťanské vrstvy souvisí s povyšováním původních osad při kupeckých stezkách na města (například Sušice a Kašperské Hory). Kašperské Hory vzniklé snad koncem 13. století jako hornická osada v souvislosti s rozvojem hlubinné těžby zlata byly na město povýšeny roku 1345 a roku 1356 byl v jejich blízkosti

⁶² KUTHAN 1977, 17.

⁶³ CDB I, č. 246, s. 278; CDB I, č. 247, s. 279.

⁶⁴ KUTHAN 1977, 17; Podrobněji viz: BLÁHOVÁ/ FROLÍK/ PROFANTOVÁ 1999, VANÍČEK 2000, VANÍČEK 2002.

vystavěn strážní hrad Kašperk.⁶⁵ Fundační činnost měšťanstva byla směřována převážně na výstavbu a výzdobu nově zakládaných městských chrámů, které do jisté míry reflektovaly emancipaci této nově vzniklé společenské vrstvy.⁶⁶

Všechny uvedené skutečnosti lze shrnout do obecného tvrzení, že na sklonku 12. století se vytvořily zárodky rodových držav, které v průběhu 13. století nabyly na významu a sehrály významnou úlohu v období vrcholného a pozdního středověku, kdy byla feudální dominia typickým rysem na jihu Čech. Nižší feudální vrstva držela menší statky nevelkého významu a sídlila spíše jen v opevněných dvorcích. Nutno poznamenat, že expanze a růst majetku světské feudální vrstvy byl často na úkor majetku knížecího a později královského. Stejně tomu bylo i v případě církve. V tomto období tedy rostl vliv šlechtické vrstvy i církevních institucí na poli hospodářském i politickém. K výraznější změně došlo až za vlády Přemysla Otakara II. v letech 1253 – 1278, který začal svou moc v regionu posilovat budováním či rekonstrukcí královských hradů jako byl Zvíkov, Písek, Myšenec, Hluboká nebo Bechyně. Neméně významné bylo v tomto ohledu i zakládání královských měst, například Písku nebo Českých Budějovic a založení kláštera ve Zlaté Koruně roku 1263, kterému byly darovány statky boletické a netolické. Nově vzniklý klášter byl osazen řeholníky z rakouského kláštera v Heligenkreuzu a pravděpodobně plnil i funkci pomyslné hrady proti posilování vlivu Vítkovců v regionu.⁶⁷

Rozvoj kolonizačních aktivit spolu se zakotvením dědičnosti půdy ovlivnil ekonomickou, společenskou a sídelní strukturu, která z části získala definitivní podobu a projevovala se i v oblasti architektury a umění. S výjimkou dvou velkých klášterů byl ráz sakrální architektury před polovinou 13. století charakterizován menšími venkovskými kostely, často s emporou na západní straně.⁶⁸ S příchodem gotického slohu v polovině 13. století souvisí i výstavba měst, opevnění, farních kostelů a klášterů žebrových řádů. Hlavní hybnou silou byla donační činnost královská a rodová, kterou formující se šlechta upevňovala svou legitimitu. Vzestup rodového panstva symbolizují především raně gotické hrady, jež nejsou jen příznakem nového slohu, ale i doby změn

⁶⁵ HORPENIAK 1980, 75.

⁶⁶ HORPENIAK 1980, 85sq.

⁶⁷ KUTHAN 1977, 18.

⁶⁸ KUTHAN 1977, 19.

ve společenské struktuře. Fundace církevní a měšťanské jsou omezeny na menší stavební celky, především farních a městských kostelů.⁶⁹

1.2 Úvod do problematiky různých typů dobového mecenátu nástěnných maleb v regionálním prostředí Prácheňska

Středověká společnost byla sociálně rozvrstvená a odlišné vrstvy společnosti vnímaly skutečnost poněkud odlišně, přesto jednotný ideologický a kulturní systém spojoval napříč různé společenské vrstvy vycházející z jednotné víry.⁷⁰ Jak již bylo řečeno, společnost ve středověku byla hierarchizovaná a jedinec v ní měl přesně vymezené postavení a místo. Společenské postavení a z něj vyplývající status byl tedy předem daný a neměnný. Významnou úlohu ve společnosti sehrával princip autorit, na jehož pomyslném vrcholu stál Bůh, jako nejvyšší autorita, které byly podřízeny všechny společenské vrstvy.⁷¹ Středověký člověk byl často odkázán na mluvené slovo, obrazové vjemy a představivost. Tudíž pro něj téměř neexistovala hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným světem. Viditelný svět byl chápán jako pouhý odraz nebeského světa a středověký člověk tedy žil ve světě protkaném symbolikou, v němž vše mělo skrytý význam. Tato výrazná symbolika vycházející z náboženství prostupovala téměř do všech kulturních sfér, ale přesto se nejvýrazněji uplatňovala v umění.⁷²

Umění ve středověku podléhá odlišným hodnotám a je tedy nutné vnímat vidění světa, které nám zprostředkovává středověké umělecké dílo, podle odlišných kritérií než je tomu dnes.⁷³ Středověké umění nemá svébytný projev, ale využívá univerzální jazyk středověké kultury a křesťanství jako dominantní ideologie doby, která se promítá do všech oblastí života středověkého člověka.⁷⁴ Výrazná sakralizace umění a převažující náboženská funkce umění z uměleckého díla vytváří prostředek znázorňující především křesťanské učení, které má formovat vědomí dobového člověka.⁷⁵ Výtvarné umění nahrazuje namnoze negramotným lidem četbu textu Písma svatého a zprostředkovává jim představu o vlastním postavení ve světě a dějinách spásy.⁷⁶ Funkce uměleckého díla

⁶⁹ HORPENIAK 1980, 79.

⁷⁰ LE GOFF 1999, 30.

⁷¹ LE GOFF 1999, 34.

⁷² LE GOFF 1999, 31sq.

⁷³ GUREVIČ 1978, 10. Podrobněji k problematice viz: LE GOFF, 1999, 30sqq.

⁷⁴ LE GOFF 1991, 24.

⁷⁵ GOETZ 2005, 37.

⁷⁶ DUBY 2002, 208; LE GOFF 1999, 187.

není primárně estetická, ale didaktická a především malby, tedy plní funkci tzv. biblii chudých (*biblia pauperum*).⁷⁷ Z této didaktické formy umění pramení i další charakteristické rysy středověkého umění, které je symbolické a často typizované. Symbolický význam umění tkví především ve snaze nezobrazovat reálný a okem viditelný svět, ale smyslovým vnímáním skrze fyzicky existující svět přivádět diváka do světa nadpozemského. Docílení takového působení uměleckého díla na diváka napomáhá simultánní řazení scén do jednoho plánu, důraz spíše na plošné zobrazení, nikoli na prostor a dále též zmíněná typizace, která usnadňuje divákovu vnímání zobrazeného děje.⁷⁸

Chápání postavy umělce se ve středověku také značně lišilo od postavení umělce v pozdějších dobách.⁷⁹ Umělec byl vnímán jako vyhotovitel a zůstával až na výjimky postavou anonymní. Umělec nevytvářel umělecká díla, která byla předmětem obchodu, ale pracoval na zakázku a byl tedy plně podřízen objednateli díla. Donátor volil především ikonografický námět, či téma díla, ale často zasahoval i do výběru barev, kompozičních otázek a rozmístění jednotlivých postav ve scéně.⁸⁰ Ve sledovaném období, především v případě votivních obrazů, bylo obvyklé i zobrazení donátora díla v rámci kompozice. Nejčastěji byly postavy donátorů zobrazovány ve zmenšeném měřítku, v pokleku a se sepjatýma rukama.⁸¹ Méně obvyklé, je pak zobrazení malíře a vzácné pak zobrazení malíře s uvedeným jménem.⁸²

Výše uvedené lze tedy formulovat do obecného tvrzení, že ideovým spoluvůrcem díla byl objednatel, jenž zaopatřoval ekonomické zajištění vzniku díla. Umělec byl realizátor malby, pracující na základě exemplů a empirických zkušeností, který do díla mohl většinou vnášet jen dobově nové stylové a formální prvky svého

⁷⁷ Význam a vnímání umění ve středověku viz: ULLMANN, 1987, 65. Nověji viz: OHLER, 2006, 472sqq.

⁷⁸ LE GOFF 1991, 19.

⁷⁹ K problematice podrobněji viz: CASTELNUOVO 1999, 188.

⁸⁰ Donátor kostela, kláštera, či jiné stavby se často zavazoval nejen k poskytnutí prostředků k vytvoření stavby, ale i jejímu hmotnému zajištění. Za tím účelem daroval například pozemky pro stavbu samotného objektu, ale i další statky, z jejichž výnosů byl financován provoz stavby. Takto významná činnost byla často právně upravena a listinně zakotvena. Veřejná verifikace takového skutku pak byla zajištěna například vytesáním darovacího nápisu se jménem donátora na významném místě stavby. V případě maleb byl donátor připomínán erbem či zobrazením jeho postavy doplněné nápisovou páskou nebo medailonem se stručnou charakteristikou jeho zásluhy. Drobná donační činnost je spojena pak především s vyjádřením díky za uzdravení, přimluvu, či ochranu svých svatých patronů, ve formě menších děl, votivních obrazů či pořizováním oltářů a soch do farních a městských kostelů. CASTELNUOVO 1999, 189.

⁸¹ MARTÍNKOVÁ 2001, 22.

⁸² Například malíř Mikuláš, který před rokem 1336 vyzdobil jižní kapli při chóru dominikánského klášterního chrámu sv. Václava v Opavě. Viz: ROYT 2002, 30; STEJSKAL 1984, 300.

řemesla. V pozici donátora mohl vystupovat jak jednotlivec, tak organizace, či instituce. Obecně byla v období středověku největším objednavatelem malířských děl církev, přesto je nutné v tomto nástinu zohlednit dobové kulturně historické okolnosti a poměry v daném regionu.

Ve 14. století lze mecenát rozdělit do několika kategorií, na mecenát církevní, panovnický, dvorský, šlechtický a osobní. Donátorská činnost jednotlivců, je spojena především se vzestupem nově se formujících vrstev šlechty a bohatého měšťanstva. V případě šlechty byla hlavní hybnou silou pravděpodobně touha po reprezentaci rodu a tím upevnění své legitimacy a významu, snahou vyrovnat se panovníkovi okázalostí a nádhrou svého majetku. V případě měšťanské vrstvy také hraje jistou roli reprezentace, ale s ohledem na to, že jsou takováto votivní díla často umístěna v městských kostelích, dominantní motivaci lze spatřovat v osobní zbožnosti a snaze zajistit si ochranu, či přímluvu světců a tím spásu.⁸³ V obecné rovině lze tedy konstatovat, že význam a sdělení díla nebylo obsaženo pouze v námětu, ale do jisté míry záviselo i na volbě materiálu, technice a výběru umělce. Všechny tyto prvky spoludotvářely obsah uměleckého díla, které mělo sloužit k didaktickým a reprezentativním účelům.⁸⁴

Podrobné postihnutí problematiky dobového mecenátu na Prácheňsku s doložením listinnými prameny by samo o sobě vyžadovalo podrobnou studii, proto pro potřeby této práce budou postíženy pouze mecenáty v rámci studovaných památek. V případě **kostela sv. Mořice na Mouřenci u Annína** se jedná o donaci církevní. (viz. kap. 2) Založení kostela vychází z kolonizační snahy benediktinských klášterů Windberg, Rinchnach a v Niederaltaichu nad Dunajem, který snad dal mezi léty 1220 - 1240 podnět ke stavbě tohoto kostela.⁸⁵ Jedná se tedy o donaci církevní jak v případě stavby, tak v případě nástěnných maleb ze 14. století, které se vyznačují výrazným didaktickým zaměřením i hlubokou teologickou koncepcí ikonografie (1310 – 1360). Se zobrazením donátora, pravděpodobně plebána místního kostela, se setkáme v případě annínských maleb na malbě Ukřižování, kde je v prvním levém poli malované arkády ve spodní části scény zobrazena postava klečícího kněze s tonsurou na hlavě. Bohužel postava není doplněna žádným textem, který by umožňoval bližší identifikaci a jakékoli písemné prameny také chybí. Přesto lze důvodně předpokládat, že se jedná o

⁸³ DUBY 2002, 198.

⁸⁴ LE GOFF 1999, 189.

⁸⁵ VŠETEČKOVÁ 2010, 158.

objednavatele malby a tvůrce ojedinělé teologické koncepce díla, který přizval k výmalbě snad apsidy umělce z oblasti Podunají, tedy regionu těsně spjatého se vznikem samotného kostela.⁸⁶

Poněkud odlišná je situace v případě hřbitovního **kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách**. Jedná se o městský kostel, který byl vystavěn a vyzdoben na náklady místních měšťanů, z nichž některé můžeme spojit s konkrétními jmény. (viz. kap. 3) Pro kostel (před 1330) je nejvýznamnějším pramenem nástěnná malba na severní straně chóru, doplněná nápisy uvádějícími přesnou dataci i jména významných donátorů.⁸⁷ Jako první fundátor kostela je na nápisech doprovázejících malbu jmenován jistý Johannes Chugnerus, pravděpodobně bohatý nákladník místních dolů, který snad věnoval pozemek pro výstavbu a dále se finančně podílel na stavbě kostela.⁸⁸ Nápisem jménem je označena i postava plebána místního kostela Friederika, za jehož působení kostel vznikl a který se snad podílel na ikonografické sestavě malby.⁸⁹ Na stavbě a výmalbě kostela se podílela jistě celá řada představitelů místního bohatého měšťanstva, jak lze doložit mnohými votivními malbami či náhrobky v interiéru kostela. Bohužel však nápisy na malbách jsou povětšinou sedřeny a osoby bez zachovaných pramenů nelze blíže identifikovat. U náhrobků lze přece jen jména některých donátorů stavby dohledat. Jako příklad můžeme uvést jistého Nikolause Hoslera, člena městské rady, který zemřel roku 1347 a jehož ostatky jsou uloženy v podlaze severní boční lodi.⁹⁰ Pro dokreslení vzestupu bohaté měšťanské vrstvy, která se stávala stále významnější v dobovém mecenátu, lze uvést jména měšťanů, na jejichž náklady byl roku 1396 pořízen oltář pro nově vzniklý kostel sv. Leonarda v Kašperských Horách, která jsou uvedena v nadační listině.⁹¹

V případě Strakonice není situace jednotná a pro objasnění situace je snad nejdůležitějším pramenem listina vztahující se k rané historii **strakonického hradu a johanitské komendy**. (viz. kap. 4.) Jedná se o konfirmační listinu Václava I. vydanou

⁸⁶ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 257.

⁸⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 100.

⁸⁸ HORPENIAK 1980, 79.

⁸⁹ DVOŘÁKOVÁ 1958, 200.

⁹⁰ HORPENIAK 1980, 79.

⁹¹ HORPENIAK 1980, 78. Autor uvádí jména: Martinus Judex d. Perkman, Ottel, Nicolaus d. Kuffer, Seydlinus Schart, Templinus, Johel Hamermeister, Henricus d. Stangel, Andrea d. Meliczner a Cunze d. Dur. Z výše uvedeného tedy vyplývá, že vyšší měšťanská vrstva se v prostředí hornické osady formovala především z německy mluvícího obyvatelstva, přesídleného do regionu v souvislosti s rozvojem hlubinné těžby zlata, z oblasti Bavorského a Rakouského Podunají. Tento fakt sehrál jistě významnou úlohu i při transferu, nových uměleckých podnětů.

v Písku roku 1243, ve které Václav I. potvrzuje johanitům donaci Bavora I. a jeho manželky Dobroslavy, zahrnující kostel, dům a souvislou enklávu osad v okolí Strakonice se souvisejícími výnosy, pro zajištění chodu komendy.⁹² Tato listina byla znovu potvrzena roku 1251 markrabětem Přemyslem Otakarem II. při pobytu v Netolicích.⁹³ Stavba je tedy výsledkem donační činnosti šlechtické, rozsáhlá malířská výzdoba vzniklá po roce 1320, je však již donací řádovou. Ve Strakonici vznikl velký soubor nástěnných maleb, které až na výjimky pochází z doby mezi léty 1320–1350 a jsou natolik kvalitní, že jejich úroveň i rozsah předpokládá existenci poměrně velké dílny malířů pravděpodobně vyučených v českém prostředí.⁹⁴ Malby vznikaly za velkopřevorů Bertholda z Henneberku a Michala z Týnce, kteří snad v součinnosti s představiteli rodu Bavorů ze Strakonice povolali z Pražského dvorského okruhu kolem roku 1320 malířskou dílnu vedenou dvěma mistry.⁹⁵ Význam dvorského okruhu a tedy i jistý vliv dvorského mecenátu, byť nepřímý, lze doložit i působením královské stavební huti při přestavbách šlechtického sídla, jejíž část byla přizvána patrně ze stavby královského hradu Zvíkova, kde členové rodu zastávali úřad purkrabího.⁹⁶ Někteří členové rodu byli dokonce na základě sňatkové politiky Přemyslovců příbuzensky spřízněni s královským rodem.⁹⁷

Závěrem je tedy možné konstatovat, že problematika dobového mecenátu ve výběru lokalit sledovaného regionu odpovídá obecnému členění objednavatelsky aktivních společenských vrstev doby a reflektují dobové tendence a kolonizační snahy. Na studovaných památkách je možné sledovat posilování vlivu rodové šlechty, církevních institucí a nově se formující vrstvy bohatého městského patriciátu, které v průběhu 14. století postupně nabývaly na kulturně společenském významu.

⁹² CDB IV/1, č. 34, s. 114sq. K tomuto roku se hlásí i mladší listina, pravděpodobně se jedná o antedatované zlistinění donace. CDB IV/1, č. 35, s. 116. Tato skutečnost by podle J. Kuthana vysvětlovala jisté nesrovnalosti obou listin. KUTHAN 1977, 79. Srovnání viz.: KOTLÁROVÁ 2004, 42. Autorka odlišností doby vzniku snad vysvětluje existenci dvou manželek Bavora I., které se objevují v pramenech, tedy Dobroslavy a Bohuslavy.

⁹³ CDB IV/1, č. 225, s. 390.

⁹⁴ MICHÁLEK 1991, nepag.

⁹⁵ Pro hypotézu, že nástěnné malby vznikaly na základě donační činnosti řádové i šlechtické hovoří především fakt, že k provedení maleb, byly přizváni umělci z dvorského okruhu, tedy blízkosti panovníka, ve které vystupovali členové rodu Bavorů po dlouhá léta ve vysokých úřednických funkcích.

⁹⁶ VANÍČEK 2000, 173; CDB V/2, č. 834, s. 537. V této listině vystupuje poprvé Bavor II., jako nejvyšší maršálek království českého; HALADA 1992, 14sq; VANÍČEK 2000, 442; RBM II, č. 1446, s. 630. V této listině poprvé vystupuje Bavor III. v úřadu zvíkovského purkrabího.

⁹⁷ MERHAUTOVÁ 1971, 327sq; KUTHAN 1977, 89; VANÍČEK 2000, 198; KOTLÁROVÁ 2004, 45sq.

1.3 Shrnutí literatury a pramenů k tématu

Na **malby v kostele sv. Mořice u Annína**, odkryté a restaurované v letech 1993-1994 Miloslavou Houšťovou na severní straně lodi, v apsidě a na klenbě chóru, které dobou vzniku spadají do tří časových vrstev, snad poprvé upozornil Jan Royt roku 1993 v ZPP.⁹⁸ Týž autor ve spolupráci s Vladimírem Horpeniakem se již restaurovanými malbami zabýval roku 1994. V této obsáhlejší stati byly malby podrobně popsány, zhodnoceny a byly uvedeny formální, stylové i kulturněhistorické aspekty vzniku tohoto významného souboru ze 14. století, včetně analogických okruhů.⁹⁹ Dále samostatnou stať o nástěnných malbách v kostele sv. Mořice publikoval roku 1995 ve sborníku kašperskohorského muzea Jan Royt.¹⁰⁰ Malbám se Jan Royt věnoval i ve sborníku vydanému ke konferenci o umění za vlády Jana Lucemburského, konané roku 1996.¹⁰¹ Výše jmenovaní badatelé, se nástěnným malbám v Anníně věnovali i v následujících letech.¹⁰² Malby zmiňuje Jan Royt i v souborné publikaci o středověkém malířství v Čechách.¹⁰³

Nástěnnými **malbami v hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách** se zabývala celá řada badatelů a byla jim věnována nemalá pozornost v odborné literatuře.¹⁰⁴ Nástěnné malby byly podrobněji poprvé zmíněny v roce 1900 a to v soupisu památek Sušického okresu.¹⁰⁵ V roce 1931 je zmínil Antonín Matějček v prvním svazku Dějepisu výtvarných umění v Čechách.¹⁰⁶ Podrobněji se především malbou trojdílného votivního obrazu zabývala Jitka Plachá-Gollerová ve své disertační práci, jejíž výsledky následně publikovala v Památkách archeologických roku 1937.¹⁰⁷ Později byly malby v kostele sv. Mikuláše zahrnuty do souborné publikace o jihočeském gotickém umění.¹⁰⁸ Roku 1955 v kostele sv. Mikuláše proběhla první fáze

⁹⁸ ROYT 1993, 359sq.

⁹⁹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 249 – 259.

¹⁰⁰ ROYT 1995

¹⁰¹ ROYT 1998, 304 – 312.

¹⁰² HORPENIAK 1999; FAJT / HORPENIAK / ROYT 2001, 196 – 219.

¹⁰³ ROYT 2002, 30.

¹⁰⁴ Přestože se v presbytáři a lodi kostela sv. Mikuláše dochovalo několik převážně votivních nástěnných maleb ze 14. století, v literatuře je největší pozornost soustředěna snad k nikdy nezabílené a nejlépe dochované malbě představující trojdílný votivní obraz na severní straně presbytáře nad sanktuářem, jejíž dochovaný nápisový medailon je významným kulturně historickým pramenem a na jehož základě je stavba datována před rok 1330. Viz: PLÁTKOVÁ, 1980, 99.

¹⁰⁵ HOSTAŠ / VANĚK 1900, 43.

¹⁰⁶ MATĚJČEK 1931, 264.

¹⁰⁷ PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937, 24 – 41.

¹⁰⁸ DENKSTEIN / MATOUŠ 1953.

restaurátorských prací, pod vedením Františka Fišera, zaměřená na zachovanou malbu a restaurátorský průzkum, který odhalil další malby na stěnách presbytáře, lodi a pilířích arkád. Výsledky těchto restaurátorských prací, ještě téhož roku publikovala v ZPP Vlasta Dvořáková.¹⁰⁹ Tatáž badatelka, pak nástěnné malby rozebrala v poměrně rozsáhlé stati v korpusu nástěnného malířství v Čechách (1300 – 1350).¹¹⁰ V roce 1962 byla zahájena druhá fáze restaurátorských prací zaměřená na odkrývání dalších maleb. Tyto restaurátorské práce vedl Bohuslav Slánský a nově odkryté malby pak popsal Ivan Gruber ve sborníku Vlastivědných zpráv horního Pootaví vydaném roku 1963.¹¹¹ Malby byly dále publikovány v anglické verzi korpusu nástěnného malířství v Čechách, vydaném roku 1964 v Londýně.¹¹² Do souborné publikace o jihočeské gotice malby roku 1965 zahrnul V. Kotrba.¹¹³ Komplexní analýzu všech odkrytých maleb v roce 1980 provedla a publikovala ve Sborníku vlastivědných prací o Šumavě Zuzana Plátková, dnes Všetečková.¹¹⁴ Z novější literatury můžeme uvést například stať Karla Stejskala o gotickém malířství v DČUV I/1 a nověji publikaci o středověkém malířství v Čechách od Jana Royta, který malby zmiňuje v souvislosti s uměním za vlády Lucemburků.¹¹⁵

S prvními zmínkami o **strakonických malbách** se setkáme v letech 1867 a 1868, kdy bylo v časopisu Světozor redakcí uveřejněno, že v ambitu strakonického hradu se pod opadávající omítkou objevují malby, které by snad mohly pocházet z doby před nástupem Karla IV.¹¹⁶ V roce 1871 se fragmenty nástěnných maleb ve Strakonících zabýval B. Grüber, který předpokládal, že malířské práce jsou dílem z různých časových období.¹¹⁷ B. Grüber vyslovil hypotézu o možném vlivu mistra Theodorika na strakonický cyklus a to na základě jejich výrazné barevnosti a způsobu malířského provedení. Dále předpokládal, že nejzachovalejší část maleb na východní stěně ambitu pochází až z doby vlády Václava IV. a druhá část na stěně jižní z doby Jana Lucemburského. Strakonické nástěnné malby autor hodnotil jako projev spojující

¹⁰⁹ DVOŘÁKOVÁ 1956, 99.

¹¹⁰ DVOŘÁKOVÁ 1958, 198 – 206.

¹¹¹ GRUBER 1963, 24 – 28.

¹¹² DVOŘÁKOVÁ / KRÁSA / MERHAUTOVÁ / STEJSKAL 1964, 25-40

¹¹³ KOTRBA 1965, 63.

¹¹⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 99-108.

¹¹⁵ DČUV I/1, 284–310, ROYT 2002, 31.

¹¹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Viz: Světozor I, 1867, str. 15sq; Světozor II, 210.

¹¹⁷ GRUBER 1871 126 – 157.

tendence dvou českých malířských škol 2. poloviny 14. století a uvažoval i o souvislostech s malbami v Jindřichově Hradci.¹¹⁸

Po dokončení první restaurace (1932–1933) se následně malbami v meziválečném období zabývali E. Poche, V. Wagner, Plachá – Gollerová. Tématu strakonických nástěnných maleb se okrajově dotkl i August Sedláček, který je taktéž datoval do druhé poloviny 14. století.¹¹⁹ Emanuel Poche v roce 1933 uvedl ikonografický popis christologického cyklu a jeho souvislosti s biblemi chudých, přičemž kladl důraz na souvislost s českou knižní malbou a příbuznost ke knižní malbě francouzské i italské.¹²⁰ Poche na základě formální analýzy posunul dataci maleb do konce první poloviny 14. století a upozornil na to, že po provedení restaurátorských prací v letech 1932–1933 můžeme vidět ve Strakonících jeden z nejuplněnějších christologických cyklů.¹²¹ Roku 1937 publikoval v časopise *Život* odborný článek vztahující se k nástěnným malbám ve Strakonících V. Wagner, jehož součástí byly i barevné reprodukce maleb.¹²² V. Wagner se ve svém článku zmiňuje též o fragmentech legendárních scén v kapitulní síni a řadě figur dochovaných na stěnách kruchty kostela, přičemž strakonické malby datuje shodně s E. Pochem do konce první poloviny 14. století. V rámci tohoto článku byl učiněn pokus malby stylově vymezit a autor upozornil na to, že malby ve Strakonících jeví v jednotlivých výjevech spíše známky mírné abstrakce než individualizace. Do popředí pak staví lineární kompozici, omezující se na nejvýznamnější postavy jednotlivých výjevů, které jsou charakteristické pohybem těla a gestikulací, v nichž spatřuje projev jejich vnitřního života. Víceméně typizovaná gesta pak podle autora nahrazují charakteristiku postav, kterou lze ve strakonickém cyklu vidět pouze v několika náznacích, jako například v modelaci obličeje a snaze o postihnutí hloubky prostoru v obraze *Proměnění Krista*. Nejvýraznějším rysem pro analýzu je podle Wagnera obrys postav, doplněný vnitřní kresbou a barvou, která dává postavám plastičtější výraz.¹²³ Roku 1937 J. Plachá – Gollerová v *Památkách archeologických* uveřejnila výtah ze své disertační práce z roku

¹¹⁸ GRUBER 1871 157.

¹¹⁹ SEDLÁČEK 1936, 127–137.

¹²⁰ POCHE 1933, 30–46.

¹²¹ POCHE 1933, 33sqq.

¹²² WAGNER 1936, 168sqq.

¹²³ Význam barvy doplňující kresbu je podle autora nejlépe patrný na výjevu *Modlíci se Židé* v kapitulní síni a na apoštolských postavách na stěnách kruchty kostela. [] DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

1933 o nástěnných malbách, ve kterém strakonické malby datuje do poloviny 14. století.¹²⁴

Po dokončení restaurátorských prací v letech 1953–1954 se strakonickému cyklu věnovala V. Dvořáková. Obraz Madony Ochránitelky chybně považovala za starší než malby christologického cyklu, které datovala do let 1330 – 1340 a malbu Madony Ochránitelky do let 1320 – 1330. Postavy sv. Jakuba a sv. Filipa autorka považovala za nejstarší partii maleb z první čtvrtiny 14. století, tvořící původně součást mnohem rozsáhlejší malířské výzdoby kapitulní síně, překryté mladší vrstvou maleb a pozdější omítkou. V souvislosti s postavami sv. Jakuba a sv. Filipa také V. Dvořáková upozornila na výraznou barevnost rouch modelovaných tahy štětcem a na jasnou kresbu, která se uplatňuje především na modelaci hlav obou figur.¹²⁵ Roku 1958 V. Dvořáková a A. Merhautová zpracovaly rozsáhlou shrnující studii o nástěnných malbách v bývalé komendě johanitů ve Strakonících, v rámci monografie věnované nástěnnému malířství v Čechách z let 1300–1350.¹²⁶ V této práci autorky uvádějí rozsáhlou, nikoli však plně vyčerpávající analýzu stavu zachování a ikonografické určení maleb, které až na výjimky datují do doby 1330–1340 a do doby po roce 1340. V této práci je především zajímavé předložení analogických vztahů nástěnných maleb ve Strakonících k dobovým památkám nástěnného i knižního malířství na našem území, rakouského malířství, vlivů z jihovýchodních oblastí Evropy a západoevropského umění. V následujícím období byly malby ve Strakonících publikované v již zmíněné monografii o nástěnném malířství v Čechách a na Moravě, vydané roku 1964 v anglickém jazyce v Londýně.¹²⁷ Malby jsou pojednány i v rozsáhlé syntéze od Gerharda Schmidta z roku 1969 v souborné publikaci *Gotik in Böhmen*.¹²⁸ V 70. letech se dále zabýval vztahem strakonických maleb a rytých náhrobníků K. Stejskal v odborném článku publikovaném v časopise *Národního Muzea*.¹²⁹ Týž autor o nástěnných malbách ve Strakonících pojednává v kapitole o počátcích gotického malířství v několika svazkové souborné publikaci o dějinách českého výtvarného umění

¹²⁴ Autorka vychází z názorů E. Pocheo, které využívá i pro podpoření souvislosti cyklu nástěnných maleb ve Strakonících s *Pasionálem Abatyše Kunhuty* (Praha, NK ČR, sign. XIV A 17). PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937, 26 sqq. Podrobněji viz: Kapitola 3.

¹²⁵ DVOŘÁKOVÁ 1955, 17sqq.

¹²⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126 – 149.

¹²⁷ DVOŘÁKOVÁ/KRÁSA/MERHAUTOVÁ/STEJSKAL 1964, 28sqq.

¹²⁸ SCHMIDT 1969, 169sqq.

¹²⁹ STEJSKAL 1976, 10sqq.

vydané roku 1984, ve které K. Stejskal posouvá dataci Christologického cyklu (oproti starší literatuře) do let 1320–1330.¹³⁰ Z nejnovější literatury či odborných publikací je nutné uvést například pojednání věnované strakonickým malbám od Karla Stejskala v jeho syntéze o umění na dvoře Karla IV. či dílčí příspěvky téhož autora uvedené v časopise *Umění* z roku 1993, které byly prezentovány u příležitosti mezinárodního kolokvia k nástěnným malbám.¹³¹ Okrajově se malbám věnuje i Jan Royt ve své publikaci věnované středověkému malířství v Čechách vydané roku 2002.¹³²

¹³⁰ STEJSKAL 1984, 284–310.

¹³¹ STEJSKAL 1978, 44 – 50; Mezinárodní kolokvium. (in): *Umění* 41, 1993, str. 145-278.

¹³² ROYT 2002, 30.

2. Nástěnné malby ve sv. Mořici v Anníně

Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci nedaleko Annína objevené v letech 1993 – 1994 tvoří s ohledem na velikost kostelíka poměrně rozsáhlý cyklus, který dobou svého vzniku spadá do tří časových vrstev. První a pro tuto práci nejvýznamnější vrstva malířské výzdoby (kolem 1310), zahrnuje výmalbu severní stěny, která je věnována tématice Posledního soudu. [15] Malbu tvoří tři pásy, dělené do nestejně velkých obrazových polí, jejichž náměty jsou vázány k prvnímu a druhému příchodu Krista, či k Poslednímu soudu. Druhá vrstva výmalby (kolem 1350) zahrnuje výzdobu apsidy, respektive konchy, do níž je vmalováno ikonograficky poměrně neobvyklé a figurálně bohaté Ukřížování. [26] Třetí vrstva (kolem 1500), která pro tuto práci nemá větší význam, je spíše dekorativní, nikoli figurální a je zmíněna spíše pro úplnost. [28]

2.1 Kulturně historické okolnosti vzniku

Počátky osady Mouřenec nedaleko Annína a zdejšího románského kostela [12] úzce souvisí s kolonizačním procesem oblastí Šumavy, rýžováním zlata na řece Otavě a s významnou středověkou cestou propojující oblast Čech s Podunajím. Bez významu není působení poustevníka Vintíře – Gunthera, žijícího mezi léty 955-1045, který na Šumavu přišel ze svého mateřského kláštera v Niederaltaichu nad Dunajem a usadil se nedaleko Hartmanic.¹³³ Lokalita, v níž byla založena osada s kostelem sv. Mořice, se nachází v blízkosti Vintířovi stezky, která se táhla od zmíněného benediktinského kláštera v Niederaltaichu, procházela přes Rinchnach, Zwiesel, Šumavské pohoří do Dobré Vody a Hartmanic, odkud pokračovala přes Prácheň, Horažďovice do Strakonic, kde se napojovala na Zlatou stezku.¹³⁴ Zlatá stezka byla významná mezinárodní cesta a v písemných pramenech se objevuje již v 11. století, kdy clo na ní vybírané ve Starých Prachaticích náleželo vyšehradské kapitule, avšak je mnohem mnohem staršího původu.¹³⁵ Cesta vycházela z bavorského Pasova, který byl centrem obchodu se solí z Bavorska, Saltsburku a Tyrolska.¹³⁶ Z Pasova pokračovala přes Röhrbach, Freyung a

¹³³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 249.

¹³⁴ Tato stezka je pravděpodobně zmiňována v listině CDB I, č. 386, s. 386.

¹³⁵ CDB I, č. 111, s. 112.; CDB I, č. 387, s. 386.; CDB II, č. 229, s. 217. Literatura: KOTRBA 1965, 63; HILMERA 1953, 3; CHOC 1965, 16; SEDLÁČEK 1926, 221.

¹³⁶ SEDLÁČEK 1926, 221.

Philipsreutem k české hranici. O tom, kde hlavní větev Zlaté stezky překračovala hranice, podává literatura nejednoznačné zprávy. Pravděpodobně hranice protínala u Strážného, kde byl později vybudován pomezí hrad, další možnou variantou je pak překročení hranic u Českých Žlebů.¹³⁷

Významným rodem usazeným v oblasti Kašperskohorska a Sušicka byl rod Bogenů, jejichž država se na tomto území formovala pravděpodobně v průběhu 12. století a přetrvala až do roku 1242, kdy Bogenové vymírají a jejich statky jsou králem Přemyslem Otakarem II. opět připojeny k území Čech.¹³⁸ Církevní správa oblasti byla v tomto období ovlivněna především premonstrátským klášterem ve Windbergu, který měl významný vliv na kolonizaci horního Pootaví, prostřednictvím svého střediska v Albrechticích.¹³⁹ Další významný klášter pro tuto oblast je bavorský benediktýnský klášter v Niederaltaichu, jehož kolonizačně a duchovně-správní činnost sílila především ve 13. století, po vymření rodu Bogenů. V pramenech nalezneme zmínku, že v oblasti Sušicka po roce 1244 tento klášter krátce vybíral i poplatky.¹⁴⁰ Právě klášter v Niederaltaichu snad pravděpodobně nejpozději před rokem 1230 inicioval nejen stavbu kostela na vysokém návrší vypínajícím se nad levým břehem řeky Otavy, ale určil i zasvěcení sv. Mořici, patronu kláštera, jehož ostatky klášter vlastnil. Avšak snad již v průběhu 13. století přešlo podací právo u kostela sv. Mořice na rytíře „erbu kotouče“ z nedaleké Dlouhé Vsi u Sušice.¹⁴¹ První konkrétní zmínku o kostele sv. Mořice a přilehlé osadě Mouřenec v písemných pramenech nalezneme až k roku 1360, kdy je kostel připomínán jako farní kostel pro osady Mouřenec, Rajsko a Nové Městečko.¹⁴² K roku 1369 je doložitelné podací právo ke kostelu u Ješka z Čejetic z Dlouhé Vsi.¹⁴³ Osada náležející ke kostelu se rozkládala v jeho bezprostřední blízkosti na vrcholku návrší a byla pojmenována podle patronátu kostela „St. Maurenzen oberhalb Annat(h)al“. Osud osady a farního kostela v následujících stoletích není pro tuto práci důležitý, avšak je sledovatelný až do let 1945 – 1946, kdy po odsunu

¹³⁷ KUTHAN 1977, 18.

¹³⁸ V novější literatuře se setkáme s pokusy o vyvrácení teorie, že oblast v majetku rodu Bogenů zahrnovala území v okolí Sušice, avšak tato problematika není předmětem studia této práce. Srovnej: MARTÍNEK, 1999.

¹³⁹ Tento klášter byl založen roku 1125 Albrechtem I. z Bogenů a stal se rodovým klášterem.

¹⁴⁰ KUTHAN 1977, 96, pozn. 29. Uvádí listinu RBM I, č. 1150, s. 540.

¹⁴¹ ŠIMÁK 1937, s. 106.

¹⁴² LC I/1, 138; (LC I/1 — Francisci Antonii TINGL: Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensam. 1867).

¹⁴³ FAJT / HOPPENIAK / ROYT 1994, 249; MUK 1991, 2; HOSTAŠ 1900, 67, LC 2, 23.

německého obyvatelstva osada zaniká. Od roku 1946 románský kostel postupně chátral až do roku 1993, kdy bylo přistoupeno k jeho opravě iniciované původními německými obyvateli.¹⁴⁴

Kostel sv. Mořice, jak již bylo naznačeno, byl stavěn pravděpodobně v době po roce 1220 a řadí se mezi nejstarší kamenné kostely v regionu.¹⁴⁵ Novější odborná literatura, klade kostel sv. Mořice do souvislosti s projevy stavebních vlivů z Bavorska, které souvisejí s kolonizační činností na Šumavě. Na jistý vliv bavorské kulturní oblasti by pak poukazoval kvadratický chór a nad ním umístěná hranolová chórová věž, přičemž tento prvek je charakteristický například u hirsauských bazilik.¹⁴⁶ V současné podobě se jedná o jednolodní stavbu obdélného půdorysu, vyjímaje západní část lodi tvořenou původním zdivem. K východní části lodi je připojen čtvercový chór zakončený půlkruhovou apsidou s klenutou konchou, který se do lodi otvírá triumfálním obloukem s půlkruhovým zakončením a jednoduchou římsou. Prostor chóru je osvětlen dodatečně proraženým gotickým oknem s kružbou a apsida drobným okénkem v ose, s půlkruhovým zakončením a oboustranně otevřenou špaletou, které hraje významnou roli ve světelném režimu malířské výzdoby. Prostor chóru je sklenut mladší jednoduchou síťovou klenbou. Nad chórem se nachází hranolová věž s obdélnými okénky v jižní a severní stěně prvního patra, jižní stěně druhého patra a třetího patra. V nejvyšším patře věže jsou pak ve všech čtyřech stěnách prolomena dvojité sdružené okénka s půlkruhovým zakončením a segmentovými špaletami, jejichž středové pilířky byly pravděpodobně dodatečně upravovány.¹⁴⁷ K severní stěně chóru je připojena čtvercová gotická sakristie, jejíž patro patrně plnilo funkci panské oratoře. Původní krov lodi byl nižší než v současné podobě. Hlavní vstup do kostela byl skrze půlkruhově zakončený portál na jižní stěně kostela, který je profilován v ostění pravoúhlým ústupkem a jehož vnitřní archivolta s rovnými patkami byla zdobena konkávním obloučkovým vykrojením.¹⁴⁸ Tento portál v současné době slouží pouze ke vstupu do kaple přistavené pravděpodobně ve druhé polovině 18. století a hlavní vstup do kostela je umístěn v západním průčelí. Osvětlení původně čtvercové lodi bylo zajištěno dvěma půlkruhově zakončenými románskými okénky v severní stěně, z nichž je jedno dnes

¹⁴⁴ HORPENIAK 1990, 25.

¹⁴⁵ KUTHAN 1977, 222.

¹⁴⁶ KAIGL / CHALOUPEK 1998, 261-276.

¹⁴⁷ KUTHAN 1977, 96.

¹⁴⁸ KUTHAN 1977, 222.

zazděné a z druhého se zachovalo pouze pravé ostění. Dnešní osvětlení kostela je barokního původu a skládá se ze tří oken v jižní stěně a jednoho ve stěně severní.¹⁴⁹

Stavební vývoj kostela sv. Mořice, lze tedy rozdělit do několika etap, které tvoří jeho současnou podobu. V první etapě byla vystavěna čtvercová loď kostela, jež byla oproti současné nižší a pravděpodobně plochostropá. Do lodi se vstupovalo z jihu dodnes dochovaným portálem a byla osvětlena dvěma okny v severní stěně, avšak podobné řešení osvětlení interiéru lze předpokládat i na jižní straně. Snad současně s lodí kostela, byl budován presbytář, chórová věž a půlkruhová apsida zaklenutá konchou. Presbytář spojoval s lodí oproti současnému stavu nižší vítězný oblouk, jak lze soudit dle nálezu původní pateční římsy a byl sklenut pravděpodobně křížovou klenbou bez žeber. Tuto první etapu výstavby lze datovat na základě umělecko-historického rozboru jižního portálu do let 1220-1230.¹⁵⁰ V rámci druhé etapy došlo k prodloužení lodi směrem na západ a navýšení zdiva, loď tak získala dnešní podobu. Při přestavbě lodi vznikl západní štít a loď byla opatřena novým krovem. Presbytář byl nově sklenut vyšší hvězdovou klenbou a vítězný oblouk byl vertikálně protažen do současné podoby. Současně s těmito úpravami byla pravděpodobně proražena i nová hrotitá okna v jižní stěně chóru a lodi kostela. Současně nebo záhy po dokončení těchto úprav byla pravděpodobně přistavěna sakristie při severní chórové stěně, jak lze soudit podle existence pozdně gotického vstupu a pozůstatků původního krovu v půdních prostorech dnešní sakristie, která je pravděpodobně mladší a nahradila původní sakristii, o níž lze pouze polemizovat, pro nedostatek relevantních důkazů či vodítek.¹⁵¹ Tuto druhou etapu lze na základě typu klenby v presbytáři a podobě oken, nejpravděpodobněji datovat na konec 15. století. V dalších stavebních etapách spadajících do druhé poloviny 18. století a 19. století byla rozšiřována sakristie do dnešní patrové podoby. Přízemní prostor zabírá samotná sakristie a patro je věnováno empoře, která byla pravděpodobně otevřena směrem do chóru. Významnou přístavbou z této etapy je jižní kaple, do níž se vstupuje portálem, který sloužil jako původní vstup do kostela. Dále došlo k proražení nových oken v lodí a zbudování niky v západním štítě. Tuto stavební činnost lze datovat do druhé poloviny 18. století. V nejmladší stavební etapě spadající do 19. století docházelo k drobnějším stavebním úpravám, jako

¹⁴⁹ K architektuře kostela podrobněji viz: HOSTAŠ / VANĚK 1900, 67-70; MERHAUTOVÁ 1971, 92sq; POCHE 1977, 27sq; MUK 1993; BENEŠOVSKÁ 2001, 158.

¹⁵⁰ KUTHAN 1977, 222.

¹⁵¹ MERHAUTOVÁ 1971, 92.

například zbudování schodišťového přístavku při východním průčelí sakristie či zhotovení nového krovu nad lodí a nad věží. Současně s úpravami krovů a střech došlo i ke vzniku nového členění věže, které bylo odstraněno při posledních opravách kostela v letech 1992 – 1993.¹⁵²

2. 2 Stav zachování maleb ve sv. Mořici v Anníně

Nástěnné malby na severní stěně chrámové lodi, kterou lze datovat nejpozději do 40. let 13. století, pocházejí z doby kolem roku 1310 a spadají do první zachované vrstvy výmalby.¹⁵³ Jak je z dochovaných maleb patrné, jednalo se o rozsáhlejší cyklus pokrývající pravděpodobně celou severní stěnu kostela, jejichž část zanikla při pozdějších stavebních úpravách, během nichž došlo k přestavbě severní stěny u západního průčelí. Cyklus maleb je rozdělen do tří horizontálních pásů a jednotlivé výjevy v nestejně velkých polích jsou od sebe vertikálně děleny pomocí poměrně silných pruhů. Malby jsou provedeny technikou al fresco a to víceméně monochromně v hnědočerveném tónu. Barevná secco vrstva na těchto malbách pravděpodobně záměrně chybí a dominují zde výrazné linie, charakteristické pro kresebný styl, doplněné pravděpodobně pouze monochromní barevnou modelací, pro docílení plasticity řasení draperie u jednotlivých postav. Jiná barevná vrstva nebyla prokázána ani při hlubším restaurátorském průzkumu, což tedy vede k závěru, že se jednalo pouze o lineární malbu s jemným lavírováním, provedenou červenou rudkou.¹⁵⁴ Stav zachování je poměrně uspokojivý, ačkoli část stěny byla poškozena pekováním a vlivem povětrnostních podmínek, především výraznou vlhkostí před rekonstrukcí kostela, což vedlo k poměrně výraznému vyblednutí barev.¹⁵⁵

¹⁵² MUK 1991, 9 – 18.

¹⁵³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 249.

¹⁵⁴ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 250.

¹⁵⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 249sq.

2.3 Formální a ikonografická analýza maleb ve sv. Mořici v Anníně

V následujících třech subkapitolách budou podrobně popsány a formálně a ikonograficky zanalyzovány jednotlivé vrstvy výmalby kostela sv. Mořice v Anníně.

2.3.1 První časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně (kolem 1310)

Rozsáhlý obraz odkrytý na severní stěně se skládá z deseti obrazových polí, rozdělených do třech horizontálních pasů, dělených sloupky nebo malovanými pruhy. [15] Celková kompozice tohoto rozsáhlého obrazu je věnována tématu Posledního soudu. Spodní a střední pás se obsahově váže přímo na zobrazení scén z Posledního soudu a horní pás pravděpodobně zobrazuje první příchod Krista, který úzce souvisí s Kristovým druhým příchodem.¹⁵⁶

Spodní pás je široký 106 cm a jsou v něm částečně zachovány čtyři výjevy. První výjev spodního pásu je věnován ikonografické sestavě Krista Soudce s přímluvci, tedy motivu *desis*, která je figurálně rozvedena a tvořila pravděpodobně střed celé výmalby. [16] Tuto hypotézu nemálo podporuje fakt, že pouze tento výjev je výškově akcentován a zasahuje do středního pásu maleb. V současné podobě se zachovala pouze částečně levá část scény a pravá byla zničena při dodatečném proražení okna v severní stěně. Trůnící postava Krista byla umístěna ve středu scény do vertikálně zdůrazněného pole, čímž bylo dosaženo zdůraznění tohoto ikonograficky i tematicky důležitého prvku.¹⁵⁷ Výšku pole nad postavou Krista vyplňuje diagonální kříž, dotýkající se levé z Kristových rukou, které pozdvihá v gestu *oranta* a na nichž jsou v oblasti dlaní obrácených k pozorovateli rozeznatelné rány po hřebech. Rána v Kristově boku je pak divákovi zprostředkována otvorem ve spodním rouchu, které je doplněno modrým pláštěm halícím ramena a nohy. Lem spodního roucha je zvlněn jemnou smyčkou, od níž spadá svislý záhyb až do partie klína. Zbývající části roucha jsou bohatě členěny lineárními záhyby. Hlava plnovousého Krista s křížovým nimbem je pokryta hustými kadeřemi zvlněných vlasů, spadajících až na jeho ramena. [16]

Nad postavou Krista se nacházeli andělé sestupující s nebes a pravděpodobně přinášející *Arma Christi*, jak lze soudit z dochovaného kříže a velmi fragmentárně

¹⁵⁶ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 251; K námětu viz: ROYT 2006, 238sqq.

¹⁵⁷ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 249.

zachované postavy anděla, z něhož se zachovala pouze partie rukou.¹⁵⁸ [16] Po pravici Krista je poměrně zřetelně patrná klečící P. Marie se sepjatýma rukama a hlavou s modrým nimbem pozdvihnutou ke Kristu. [16] P. Marie je oděna do spodního roucha s dlouhými úzkými rukávy, pláště halícího útlá ramena a hlavu má překrytu rouškou. Spodní část postavy se nezachovala, ale lze předpokládat, že v této partii bylo roucho řaseno lineárními záhyby. Za P. Marií se zachovala torza dvou stojících postav v bohatě řaseném šatu, z nichž jeden drží v ruce pravděpodobně nůž. Tento atribut, pokud je určení správné, by naznačoval, že by se mohlo jednat o postavu sv. Bartoloměje.¹⁵⁹ Z fragmentů postav v této části scény a celkové kompozice výjevu lze vyvodit, že postava Panny Marie byla doplněna v levé části zástupem šesti apoštolů, v čele snad se sv. Bartolomějem, stejně jako klečící postava sv. Jana Křtitele po Kristově levici. [16]

Postava sv. Jana Křtitele je umístěním a gesty víceméně totožná s postavou P. Marie a kompozičně tvoří její protějšek. [16] Odění sv. Jana Křtitele, je tvořeno obvyklou velbloudí kůží, jejíž struktura je naznačena množstvím výrazných vlnovek, vystupujících z hnědočerveně lavírovaného podkladu. Hlava s hustými, mírně zvlněnými dlouhými vlasy je obklopena nimbem a na obličejí porostlém hustým plnovousem se zachovala kresba očí, nosu a úst světce. Za postavou sv. Jana Křtitele se poměrně dobře zachovalo šest postav apoštolů, z nichž první trojice, směrem od středu výjevu, je zachována téměř intaktně.¹⁶⁰ Všichni apoštolové, jak lze soudit, měly nimby a jsou oděni v bohatě drapovaném šatu složeném ze spodního roucha a svrchního pláště. Roucha jsou řasena, pomocí výrazné lineární kresby a monochromní plastické modelace, do plasticky lavírovaných, ostrých mísovitých záhybů a trychtýřovitých kaskád s ostrými cípy. První apoštol je natočen směrem ke Kristu, ruce má složené před tělem a je charakterizován dlouhým tmavým vousem a krátce střiženými ustupujícími vlasy a lysými kouty. Po jeho levici je mladistvý apoštol, jistě sv. Jan Evangelista, krásné téměř adolescentní tváře s hustými zvlněnými vlasy, které se stáčíjí do kadeří dosahujících až k ramenům. Sv. Jan je natočen směrem od Krista a pohledem se obrací k třetímu apoštolovi s výraznými christomorfními rysy. Tato dvojice apoštolů působí

¹⁵⁸ Podobu andělů v této výškově akcentované části pole lze hypoteticky rekonstruovat, dle postav andělů s troubami v prvním poli středního pásu.

¹⁵⁹ ROYT 2006, 48sq.

¹⁶⁰ FAJT / HROPENIAK / ROYT 1994, 250.

v rámci kompozice poměrně živě a směřování pohledů i gestikulace snad prozrazuje snahu o komunikaci, či snad zobrazení apoštolů v okamžiku konverzace.¹⁶¹ [16]

Sousední poměrně úzké, téměř čtvercové pole ve spodním pásu, je věnováno fragmentárně zachovanému a blíže neurčenému výjevu, jehož stav dovoluje pouze hypotetickou ikonografickou rekonstrukci.¹⁶² Z tohoto výjevu se zachovaly jen nejasné siluety dvou stojících postav s útržky draperií a fragmenty dvou červených d'áblů či démonů. Je tedy pravděpodobné, že se v této, dnes nejasné scéně odehrával jakýsi souboj světců s démony nebo představovala zápas o lidskou duši a dále tak rozváděla téma následující scény tzv. Psychostasis.¹⁶³ [18]

Třetí pole, velikostí odpovídající druhému, je věnováno v našem prostředí poměrně ojedinělému námětu Vážení duší, tedy Psychostasis.¹⁶⁴ Výjev se skládá z postavy archanděla Michaela držícího váhy, malé postavičky představující duši, P. Marie jako přímluvkyně a dvou postaviček d'áblů.¹⁶⁵ Archanděl Michael je zobrazen z en face jako mladý muž s nimbem a jemnými rysy, oděný ve spodní roucho s lemovaným límcem a rukávy, které překrývá bohatě řasený plášť halící ramena, zhybněný výrazným přehnutým lemem na pravém boku a hlubokými mísovitými záhyby, zalamovanými v ostrých i pravých úhlech. Výrazné plasticity skladby pláště archanděla Michaela je dosaženo monochromní lavírovanou modelací. Mladická tvář je lemována dlouhými zvlněnými vlasy spadajícími na ramena, které výrazně vystupují ze světlého nimbu, rámovaného po stranách nevelkými, ale detailně zpracovanými, rozepjatými křídly. Typově je archanděl Michael téměř shodný s postavou sv. Jana v zástupu apoštolů, v prvním výjevu tohoto pásu. Poměrně dobře se zachovala i kresba tváře. Mírně skloněná hlava, rty formované do jemného úsměvu a pohled obrácený k pekelníkům urputně se snažícím převážit váhy, spolu s rukou pokrčenou v lokti a ukazovákem směřujícím před tělem vzhůru, jakoby dodávalo scéně na noblesnosti, či snad prozrazovalo výsledek vážení a váhu přímluv P. Marie.¹⁶⁶ [18] Lépe dochovaný

¹⁶¹ Obdobné kompoziční schéma při zobrazení dvojice apoštolů, nalezneme například v kapitulní síni ve Strakoncích. [71]

¹⁶² ROYT 1993, 359.

¹⁶³ Ovšem nelze ani vyloučit, že by tento výjev mohl zobrazovat Očistec s postavami sv. Vojtěcha a sv. Vintře, ale tato otázka bude předmětem dalšího studia; ROYT 2006, 184. Podrobně ke zjevení viz: OTLOH OD SV. JIMRAMA: *Liber Visionum*, (ed.): P. G. Schmidt, MGH QG 13, Böhlaus 1989, 82sqg

¹⁶⁴ ROYT 2006, 22. Archanděla Michaela vážícího duše nalezneme například na výmalbě hradní kaple na Housce (kolem 1330) viz: MERHAUTOVÁ 1958, 207.

¹⁶⁵ ROYT 1998, 306.

¹⁶⁶ K námětu: ROYT 1993, 189sqg.

d'ábel s rohy a vyplazeným jazykem, jehož postava je tvořena pouze lineární kresbou bez barevné modelace, je zavěšen přímo na rameni vah a mezi drápy na nohou má blány. [18] Pod ním na misce vah je zavěšen druhý z d'áblů se stočeným ocasem. Poměrně málo viditelnou miskou vah drží rukama i nohama a umocňuje tak své snažení o převážení duše ve prospěch pekla. Druhá, lépe zachovaná miska vah s nahou drobnou postavičkou se sepjatýma rukama je převažována holí, kterou drží P. Marie, k níž se drobná duše obrací, jak pohledem, tak prosebným gestem. Postava P. Marie s nimbem je poměrně subtilní s úzkými rameny a jemně skloněná hlava s jemnými rysy a poklidným výrazem jí dodává na líbeznosti. Oděna je do spodního roucha s lemovaným výstřihem ve tvaru V, který je ve spodní části zakončen pětistěm.¹⁶⁷ Ramena jsou zahalena do pláště zakrývajícího ruce, jehož lem je v pase zalomen téměř pravoúhle a zakrývá i spodní partii těla, kde je plášť řasen lavírovanými lineárními záhyby s ostrými cípy. Líbezná tvář P. Marie je pak lemována kadeřemi tmavých vlasů, z větší části skrytých pod závojem, členěným drobnými záhyby, přičemž závoj spadá až na ramena.

Poslední pole spodního pásu je věnováno opět poměrně vzácně se vyskytujícímu motivu v soudobé nástěnné malbě a to setkání třech živých a třech mrtvých. [19] Komparz této scény je rozdělen do dvou proti sobě stojících skupin, vždy po třech gestikulujících figurách na každé straně. Skupinu živých představují mladistvé mužské postavy, oděné do šatu tvořeného řaseným, v pase přepásaným, dále též spodním rouchem a dlouhým pláštěm halícím ramena s korunami na hlavách. [19] Skupina mrtvých je reprezentována třemi polo-kostlivci, zpola zahalenými do bohatě drapovaných pláštíků, kteří stojí pravděpodobně před otevřeným hrobem. Celý výjev je doplněn dvěma nápisovými páskami, které se vždy odvíjí od první postavy ve skupině, směřují nad protější skupinu a kříží se ve středu výjevu.¹⁶⁸ Ze skupiny živých se téměř intaktně dochoval mladík na levé straně. Gestikulace a mírné prohnutí postavy, pravděpodobně vyjadřuje překvapení nebo evokuje komunikaci. Spodní roucho postavy s výstřihem ve tvaru V, je v pase přepásáno a spolu s pláštěm, obdobně jako u

¹⁶⁷ Motiv pětistě je v literatuře označován také jako agrafa pláště. FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 250. Téměř shodný ozdobný prvek na výstřihu (a to trojlíst) nalezneme také u roucha Madony Ochránitelky v ambitu bývalé johanitské komendy ve Strakoniciích z doby kolem roku 1340, či u roucha Krista na malbě v kapli v domu U zvonu v Praze z doby kolem roku 1310. [135]

¹⁶⁸ Nápisové pásky pravděpodobně nikdy neobsahovaly text, jehož existenci neprokázal ani restaurátorský průzkum, avšak obvyklý text u tohoto ikonografického námětu bývá: „*Sum quod eris, quod es olim fui*“ nebo „*Quod fuimus, estis, quod sumus, eritis*“. Viz: FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 250. Orientačně k námětu: HALL 1991, 159 – 161.

zbývajících dvou postav, je řaseno vertikálními lineárními záhyby. Hlava mladíka s korunou zdobenou stylizovanými pětilisty, je porostlá tmavými kudrnatými vlasy, které dosahují až k ramenům a lemují ji s téměř dokonale zachovanou kresbou očí, nosu a rtů. Obličejové partie dvou dalších postav se nezachovaly. Druhá postava zleva v zástupu je oděním a postojem téměř shodná s postavou první a výrazněji se liší pouze poněkud defenzivněji podanou gestikulací. Třetí mladík stojící nejbliže k umrlcům levou rukou pozdvihá lem pláště, který je řasen lavírovanými mísovitými záhyby a zpoza kterého se v partii pasu začíná odvíjet nápisová páska, směřující ke skupině mrtvých. Skupina mrtvých v postojích i gestikulaci odpovídá skupině živých, jejich gesta však nezračí údiv či úlek, ale mají spíše varovný charakter, jak lze vidět především u první postavy, zpoza jejíhož lemu pláště se odvíjí druhá nápisová páska, která pozdvihá pravici s varovně zdviženým ukazovákem, směrem k protější skupině. Postavy mrtvých jsou charakteristické, poněkud schematicky až stylizovaně podanými částmi nahých těl zpola zahalených do dlouhých, lineárně řasených plášťů. [19] Hlavy umrlců jsou nahrazeny holými lebkami s hlubokými a prázdnými očními důlky, jak může vidět především u prostřední figury, u níž se tato zachovala téměř v netknuté podobě. [19]

Ze středního pásu výmalby se zachovaly dvě pole s frontálně zobrazenými polo-postavami svatých rytířů a světic, které úzce souvisí s námětem Posledního soudu. [20-21] V prvním obrazovém poli můžeme vidět po stranách postavy dvou andělů troubících na trouby, vystupujících z mraků, mezi nimiž jsou dvě polo-postavy světic s korunami na hlavách a kruhovými nimby.¹⁶⁹ Koruny obou světic jsou zdobeny pětilisty a typově jsou totožné s korunami na posledním výjevu spodního pásu. Světice jsou oděny do šatu tvořeného spodním rouchem a rozhaleným pláštěm zakrývajícím ramena, s téměř pravoúhle zahnutými lemy, který je řasen nemnohými lineárními záhyby. Oválné tváře se zašpičatělou bradou světic jsou lemovány hustými kučeravými kadeřemi dlouhých vlasů, které z ramen spadají až téměř k loktům. Detaily rukou a obličeje se zachovaly lépe jen u světice s atributem zavřené knihy napravo, u světice nalevo s palmovou ratolestí je obličejová kresba částečně porušena a partie rukou se nedochovaly vůbec. Lze přesto konstatovat, že ačkoli jsou si typově obě polo-postavy značně podobné, obličejová kresba u světice nalevo je jemnější a více se blíží scénám

¹⁶⁹ FAJT / HORPENIAK / ROY 1994, 250.

spodního pásu, zatímco u světice napravo, je obličejová kresba schematictější a charakteristická podlouhlým nosem, blízko u sebe posazenými očima a méně propracovanými rty.¹⁷⁰ Andělé s nimby, vystupující z mraků a vyzývající k Poslednímu soudu troubením na dlouhé zahnuté rohy jsou oděni opět do spodních rouch a plášťů přes ramena, bez výraznějšího řasení. [20] Lépe zachovaná a i poněkud propracovanější se jeví opět spíše figura anděla nalevo, u kterého se zachovaly detaily křídel a kresba tváře.

Vedlejší pole je věnováno ikonografickému námětu *milites Christi*, neboli svatých rytířů.¹⁷¹ [21] Pětice rytířů s kruhovými nimby je zobrazena ve frontálních polo-postavách a s lokty opřenými o hranu desky či zídky, reprezentovanou horizontální linkou, přes celou šíři pole. Každý v pravici drží diagonálně směřující kopí a palmovou ratolest, po své levici pak má každý heraldický štít. Oděni jsou jednotně do neřasených hávů, pravděpodobně představujících kroužkovou zbroj s kuklou a dlouhými rukávci s navazujícími palcovými rukavicemi, které jsou staženy k zápěstí a odhalují tak dlaně. Prostřední a oba rytíři na krajích mají kukly nasazené, druhý a čtvrtý rytíř jsou prostovlasí a kukly mají stažené na ramena. Typickou obličejovou odpovídají rytíři světícím z předchozího pole a kresba obličejové se skládá z úzkého dlouhého nosu, očí posazených blízko u sebe a drobných sevřených úst. Dvojice prostovlasých rytířů se levou rukou dotýká svých štítů a rytíři v kuklách své levice před tělem pozdvihují v žehnajícím gestu. Tento ikonografický námět je v úzké souvislosti se zasvěcením kostela sv. Mořici, který je řazen do skupiny svatého vojska.¹⁷² Lze tedy předpokládat, že pokud by

¹⁷⁰ Tato poněkud nižší úroveň zpracování oproti scénám spodního pásu a dvojakost v malbě detailů, by pravděpodobně ukazovala na podíl pomocného malíře, nebo snad působení i početnější malířské dílny. Tato otázka bude předmětem dalšího studia.

¹⁷¹ Sv. Mořic neboli Mauritius byl podle legendy asi ve 3. století n. l. velitelem thébské legie, zformované v Horním Egyptě, která se skládala křesťanských bojovníků, tedy *milites Christi*. Císař Maximian vydal rozkaz, aby slavili pohanské svátky. Sv. Mořic spolu se svými důstojníky, tento rozkaz odmítli splnit a na císařův rozkaz byli pobiti. V místě jejich umučení pak byl údajně v 5. století vybudován klášter, kolem něhož později vzniklo dnešní švýcarské město Saint-Maurice. Podrobně viz: ATTWATER 1993.

¹⁷² Zobrazení sv. Mořice, Rakouského zemského patrona a patrona niedertalajského kláštera, který nechal zdejší kostel ve 13. století postavit je v českém prostředí poměrně vzácné. Jako příklady lze uvést deskovou malbu od Mistra Theodorika v kapli sv. Kříže na Karlštejně z doby kolem roku 1365 a nástěnnou malbu ve zvukovské hradní kapli z doby po polovině 15. století. Viz: FAJT 1997, 144; VŠETEČKOVÁ 2003, 230-241, 450-457.

byl patron kostela zařazen do výzdoby kostela, jeho zobrazení by bylo právě na tomto výjevu.¹⁷³ [21]

Horní Pás výmalby svou šíří víceméně odpovídá pásu spodnímu, ale zachování výjevů, na rozdíl od pásu spodního, je poměrně fragmentární a jednotlivé scény jsou děleny stylizovanými sloupy s patkami a hlavicemi. Malba v prvním viditelném poli horního pásu se téměř nedochovala. Její určení by bylo možné pouze teoreticky a to na základě ikonografické rekonstrukce, dle výjevu v druhém poli.¹⁷⁴ Ten se zachoval lépe a lze ho identifikovat jako Zvěstování pastýřům.¹⁷⁵ [23] Pokud je toto určení správné, lze usoudit, že v předchozím poli se nacházel výjev Narození Krista.¹⁷⁶ Komparz Zvěstování pastýřům je složen z anděla a dvou pastýřů s ovce, které doprovází pes. Scéna je umístěna do krajiny charakterizované linkou terénu a několika schematicky podanými stromy se stylizovanými dubovými listy v oblých korunách. V pravém horním rohu pole je umístěna polo-postava anděla s kruhovým nimbem, který opět vystupuje z oblaku a zvěstuje pastýřům narození Krista. Typově odpovídá andělům s troubami ve středním pásu. Pastýři s holemi v rukou jsou oděni do přepásaných tunik, řasených sérií lineárních záhybů a gesty i pohledy se obrací na anděla. Oba jsou prostovlasí a tváře jim lemují nedlouhé kudrnaté vlasy. Obličejová kresba se detailněji nezachovala a typiku tváří, lze tedy jen stěží charakterizovat. V poměrně dobře zachované pravé spodní části výjevu, můžeme vidět několik ovcí se spirálovitě stočenými rohy a hustou vlnou, znázorněnou změtí krátkých čar a vlnovek.¹⁷⁷

Ve třetím poli se pak zachovali postavy dvou žen a fragment další mužské postavy. Nejpravděpodobněji, pokud je určení předchozích dvou scén správné, by se mohlo v tomto případě jednat o obraz Obětování Krista v chrámu.¹⁷⁸ [24] Ženské postavy by tedy bylo možné identifikovat jako P. Marii a sv. Annu a částečně

¹⁷³ Pokud by tato hypotéza byla správná, jednalo by se nejpravděpodobněji o třetí polopostavu s rukou pozvednutou k žehnání. FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 250.

¹⁷⁴ Zde lze předpokládat scénu Narození Krista. Viz: <http://www.pratelemourence.cz/historie/>, vyhledáno 23. 3. 2014.

¹⁷⁵ V odborné literatuře se setkáme také s určením scény jako zobrazení Zvěstování sv. Jáchymovi, nebo Zvěstování sv. Josefu, že P. Maria počala z Ducha svatého. HORPENIAK 1999; FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 251.

¹⁷⁶ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 252.

¹⁷⁷ Scéna Zvěstování pastýřům se objevuje již na románských malbách, například ve znojenské rotundě (1092 či 1134).

¹⁷⁸ V odborné literatuře se setkáme také s určením jako: Setkání sv. Jáchyma a Anny ve Zlaté bráně nebo Navštívení P. Marie, také je malba označována jako Zasnoubení Josefa s Marií. FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 251.

dochovanou postavu vousatého muže, stojícího snad před mensou oltáře, překrytou velem s kosočtvercovými motivy, jako proroka Simeona.¹⁷⁹ Postava Simeona je zachovaná značně torzálně, lze tedy pouze konstatovat, že se jednalo pravděpodobně o vousatého starce s hustými vlasy, zahaleného do dlouhého pláště řaseného dlouhými vertikálními a diagonálními lineárními záhyby s velmi jemnou lavírovanou modelací. Lépe zachované ženské postavy s nimby a vlasy skrytými pod rouškou jsou oděny do spodních rouch a dlouhých plášťů, členěnými horizontálními, diagonálními a miskovitými záhyby. U ženy nalevo lze rozpoznat částečně zachovanou kresbu obličej a pravděpodobně sepnutých rukou. Pravá část scény se nezachovala.

Výzdoba horního pásu je za tímto výjevem přerušena původním půlkruhově zakončeným oknem s barevně pojednanou špaletou, jejíž zdobení sestává ze silných červených a modrých pruhů. Malířská výzdoba za tímto oknem pokračovala další scénou, jak lze vidět podle dochovaných spodních partií dvou postav, avšak tento výjev je natolik fragmentární, že určení lze provést opět pouze hypoteticky. Pokud by byla dosavadní ikonografická rekonstrukce horního pásu správná, dalo by se v tomto obrazovém poli předpokládat Klanění tří králů a v první scéně, která byla zničena při přestavbě kostela, by pak mohlo být zobrazeno Zvěstování P. Marii. Tím by tak byl v horním pásu vyobrazen první příchod Krista, tvořící protipól k druhému příchodu na Poslední soud ve spodním pásu.¹⁸⁰

Ikonografie a skladba výjevů cyklu, především prvního a druhého pásu, je poměrně neobvyklá a velmi zajímavá. Obvyklé zobrazení Krista - Soudce s P. Marií, sv. Janem Křtitelem, apoštolů, andělů, světicemi a svatým vojskem, jsou zde doplněny scénami spíše eschatologického významu, jako je Vážení duší či Setkaní tří živých a tří mrtvých.¹⁸¹ Ve spodním pásu napravo od hlavní scény předpokládáme téma Očistce či Zápasu o lidskou duši, které je dále rozvíjeno v následujícím poli s námětem Vážení duší.¹⁸² Sám archanděl Michael vážící duše bez P. Marie se v českém nástěnném malířství objevuje již na fragmentu malby z 13. století v bazilice sv. Jiří na Pražském

¹⁷⁹ ROYT 1995.

¹⁸⁰ ROYT, in: <http://www.pratelemourence.cz/leto-na-mourenci-st-maurenzner-sommer-texty-prednasek-vortragetexte/mourenecke-fresky-fresken-in-st-maurenzen-kirche/>, vyhledáno 23. 3. 2014.

¹⁸¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 252. ROYT 2006, 242sq.

¹⁸² ROYT 2006, 244; Podrobně k tématu: KRETZENBACHER 1958.

hradě.¹⁸³ Tento motiv v produkci 14. století nalezneme například ve výmalbě hradní kaple na Housce z doby kolem roku 1330, na malbě Posledního soudu v Dolních Slověnicích z doby kolem roku 1340, na malbě v Kájově z doby kolem roku 1370 a v Libiši z doby kolem roku 1390.¹⁸⁴

V kostele sv. Mořice v Anníně je archanděl Michael doprovázen P. Marií, vystupující jako Mater misericordie, tedy milosrdná Matka a Mediatrix, tedy zprostředkovatelka proseb. Jako přimlůvkyně převažuje spravedlivé duše, aby nebyly zatraceny v pekle, zastoupeném ve výjevu dvěma d'ábly zavěšenými na protilehlé misce vah.¹⁸⁵ Zobrazení P. Marie v tomto výjevu má pravděpodobně literární základ v apokryfním Zjevení Mariině, v němž se hovoří o setkání P. Marie s archandělem Michaellem na Olivetské hoře. Zjevení hovoří o tom, že P. Maria požádala archanděla Michaela, aby jí ukázal hříšné duše trpící v pekle.¹⁸⁶ V zahraničním nástěnném malířství nalezneme postavu P. Marie ve scéně Vážení duší například na nástěnných malbách z doby kolem roku 1350 v anglickém Slaptonu [156] a v kostele v Catheringtonu v hrabství Hampshire [157] nebo na pozdější malbě v South Leigh z 15. století. [158] Na těchto malbách však není váha Mariiných přimlův symbolizována holí přiloženou na misku váhy, ale přiloženým růžencem, nebo v případě malby v Catheringtonu tím, že misku vah drží v jedné ruce a rameno váhy v druhé. Tento motiv P. Marie stlačující vahadlo vlastní rukou můžeme vidět také na nástěnné malbě v Bartlow z 15. století, nebo nástěnné malbě v Pretzien v Sasku.¹⁸⁷ [159] Další alternativou je zobrazení P. Marie s Ježíškem bez přímého kontaktu s váhou, jak můžeme vidět na malbě z doby kolem roku 1350, ve vídeňském kostele sv. Michala.¹⁸⁸

Další poměrně neobvyklý výjev Setkání tří živých a tří mrtvých, má své kořeny ve francouzské legendě „Ledit des trois morts et des trois vifs“, vycházející z díla

¹⁸³ MAŠÍN 1954, 45.

¹⁸⁴ Motiv vážiče duší vychází antických kořenů a biblických textů (Ž 62, 10; Dt 5, 27; Jb 31,6). Zobrazení archanděla Michaela vážícího duše pak z kázání Pseudo - Jana Zlatoústého a Cassiodorových spisů. Viz: FAJT / HROPENIAK / ROYT 1994, 252; ROYT 2006, 242. Tento motiv je obvyklý v produkci francouzského katedrálního sochařství 13. století, jako příklady můžeme uvést severní portály katedrál v Amiens, Bourges, nebo Autum, kde na portálu kostela sv. Lazara, je archanděl nahrazen Pravící Boží.

¹⁸⁵ Zobrazení P. Marie jako přimlůvkyně spolu s archandělem Michaellem, pravděpodobně souvisí se vzrůstem mariánské úcty na počátku 14. století.

¹⁸⁶ Podrobně ke zjevení: DUS 2007, 241sqq.

¹⁸⁷ Vyobrazení: http://www.flickr.com/photos/sacred_destinations/508468624/;

http://www.mhoefert.de/r4_woerlitz.htm, vyhledáno 16. 6. 2014

¹⁸⁸ LANC 1983, obr. 51.

básníků 13. století.¹⁸⁹ Příběh popisuje setkání tří královských lovců se třemi mrtvými, které se odehrává na hřbitově.¹⁹⁰ Z ikonografického hlediska je u tohoto výjevu nutné zmínit existenci dvou typů zobrazení, a to starší západní – tedy francouzský typ a mladší výpravnější typ italský, přičemž malba v kostele sv. Mořice vychází z prostšího pojetí západní proveniencí.¹⁹¹

Příběh o Setkání tří živých a tří mrtvých se dočkal největší odezvy ve výtvarném umění právě ve Francii, kde ve 13. - 16. století vznikla celá řada nástěnných maleb a miniatur v iluminovaných rukopisech s tímto námětem. Na konci 13. století se námět začal uplatňovat i mimo Francii a to především v nástěnném malířství v Německu a Itálii.¹⁹² V menší míře pak v malbách v Anglii a dalších evropských zemích.¹⁹³ Pravděpodobně k nejstarším malbám patří kompozice z druhé poloviny 13. století v Mont St-Michel v Normandii [163], v avignonské katedrále Notre-Dame-des-Doms a dnes již zaniklá malba v St-Segolene v Metách také z konce 13. století.¹⁹⁴ Kompozičně i formálně nejbližší analogií v produkci evropského nástěnného malířství představuje pravděpodobně malba ve švýcarském Kirchbühlu nedaleko Sempachu, která pochází z let 1300 – 1310. [161]

V produkci knižního malířství se poprvé tento námět objevuje v miniatuře rukopisu Marie Brabantské (Paříž, BNF, ms. 3142), datovanému k roku 1285, a to na foliu 311v. [168] Podobné kompoziční řešení jako v případě malby v kostele sv. Mořice nalezneme v iluminaci na foliu 127 v *Žaltáři Roberta de Lisle* z první poloviny 14. století (Londýn, British Library, Arundel 83 II). [160] Velmi kvalitní iluminaci s tímto námětem poskytuje také *Žaltář Bonny Lucemburské* (New York, Metropolitan Museum of Art, ms. 1969) z let 1332 – 1349, kde je scéna rozdělena dvou samostatných miniatur na foliu 321v a 322r. [166] Mezi mnoha dalšími příklady můžeme zmínit miniaturu, na foliu 282v, v *Malých hodinkách Jeana vévody z Berry* (Paříž, BNF, ms. lat. 18014)

¹⁸⁹ Jedná se především o dílo básníků Baudoina de Conde a Nicolase de Margival. Viz: FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 253

¹⁹⁰ Podrobně k námětu viz: ROTZLER, 1961.

¹⁹¹ ROYT 2006, 244; Podrobněji k tématu: SMITH 1990, 550sq; HALL 1991, 413sq. FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 253. Autoři uvádějí: Jako příklad zobrazení italského typu nástěnnou malbu z doby kolem roku 1350, připisovanou Francescu Trainimu, v Campo v Pise. K této malbě viz: OERTEL 1948.

¹⁹² Německo: nástěnná malba v Oberbreisig z 2. poloviny 13. století, nástěnná malba v Wildeshausen z doby kolem roku 1270 a v Niederstetten v Bádensku-Württembersku z počátku 14. století. V Itálii pak již zmíněná freska s námětem Triumfu smrti v Campo Santo v Pise z doby kolem roku kol. 1350 a nástěnné malby v Melfi z doby kolem roku 1270, v Atri z doby mezi léty 1275 – 1300, či ve Vezzolanu z doby kolem roku 1300.

¹⁹³ <http://www.paintedchurch.org/ldintro.htm>, vyhledáno 14. 3. 2014.

¹⁹⁴ <http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v.htm> vyhledáno 24. 5. 2013.

z konce 14. století a miniaturu ve spodní části folia 86v iluminovaného rukopisu *Přebogatých hodin vévody z Berry* (Chantilly, Musée Condé, rukopis č. 65) z 15. století.¹⁹⁵ [169]

V českém prostředí se s výjevem Setkaní tří živých a tří mrtvých setkáme v nástěnné malbě Posledního soudu, snad z první poloviny 14. století, v bývalé hradební kapli v Broumově, která byla využívána jako kostnice.¹⁹⁶ [162] Fragment tohoto výjevu pravděpodobně z doby kolem roku 1400 nalezneme také v klášterním kostele Obětování P. Marie v Českých Budějovicích, ale bohužel tato malba byla překryta mladší vrstvou a stav zachování je dnes značně torzální.¹⁹⁷

Nástěnné malby v kostele sv. Mořice, jsou velmi hodnotné ikonograficky i výtvarně. Formálně se plně hlásí k lineárnímu stylu jako dominantnímu proudu v soudobé západoevropské produkci, který byl ovlivněn typologickými rukopisy jako *Bibli pauperum*, *Concordantiacaritatis* a *Speculum humanae salvatonis*.¹⁹⁸ Postavy jsou plně definovány linií, barva hraje jen malou roli a stylem jsou tedy malby plně podřízeny výtvarnému působení lineární kresby. Barvy je užito pro modelaci tvarů, zejména plasticky působících draperií, kde je pomocí jemné monochromní lavírované malby dosaženo výrazné plasticity hlubokých záhybů oděvů. Malby jsou ceněny především pro svou uměleckou kvalitu, brilantní kompoziční řešení a vysokou úroveň celkového výtvarného zpracování. Uznávaná stylová orientace maleb na umění pařížského dvora z konce 13. století a počátku 14. století zprostředkovaného oblastí rakouského Podunají je podložena mnoha příklady z knižního malířství.¹⁹⁹ Mouřenecké malby mají velmi blízko k rukopisům z augustiniánského kláštera ve Svatém Floriánu nedaleko Linze.²⁰⁰ J. Royt, J. Fajt a V. Horpeniak upozornili snad na nejtěsnější stylovou analogii, a to perokresbu s tématem Průvodu s Mandragorou, nebo zobrazení Mandragory jako nevěsty Kristovy na foliu 30r, rukopisu *Expositio in Cantica Cantorum* od Honoria Augustodunensis z doby kolem roku 1301 (St. Florian,

¹⁹⁵ Další ikonografické paralely a iluminace na: <http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v.htm> vyhledáno 24. 5. 2013.

¹⁹⁶ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 253 a 255.

¹⁹⁷ PAVELEC 1996, 296sqq.

¹⁹⁸ ROYT: <http://www.pratelemourence.cz/leto-na-mourenci-st-maurenzner-sommer-texty-prednasek-vortragetexte/mourenecke-fresky-fresken-in-st-maurenzen-kirche/>, vyhledáno 23. 3. 2014.

¹⁹⁹ ROYT 1998, 304-312. Autor zde jako příklad uvádí dílo Mistra Honoré, iluminátora *Breviáře Filipa IV. Sličného* z doby před rokem 1296. (Paříž, BNF, lat. 1023).

FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255, 259, pozn. 34 a 38 Zde odkaz na: SCHMIDT 1962; SCHMIDT 1958; SCHMIDT 2000, 293sqq; SCHMIDT 2002, 329sqq.

Klášterní knihovna, cod. XI, 80).²⁰¹ [167] Tato perokresba zobrazuje ladné subtilní ženské i mužské postavy oděné do rouch s jemně lavírovanými záhyby, které téměř odpovídají malbám v kostele sv. Mořice, jejichž typika je taktéž odvozena z malířské produkce pařížského dvora a nelze tedy vyloučit ani bližší souvislost těchto maleb.²⁰²

Další velmi blízké formální a stylové analogie nalezneme u nástěnných maleb v Göttweigerhofkapelle ve Steinu z let 1305 – 1310 [201-203], ve Frauenturm-Kapelle v Ennsu z let 1320 – 1360 [200] a v Gozzoburgu v Kremsu, přičemž tyto malby bývají dávány do souvislosti s malířskou školou v St. Florian. Nelze tedy vyloučit přímější souvislost maleb v kostele sv. Mořice s touto malířskou školou, nebo hypotézu, že zde působili malíři vyučení v malířské škole v St. Florian, jejíž pole působnosti bylo poměrně široké.²⁰³ Mezi nověji publikované paralely patří například nástěnná malba Posledního soudu, v kostele v Kronstorfu nedaleko Lince, která pochází z let 1310 – 1320 [170] a Gerhardem Schmidtem byla dána do přímé souvislosti s produkcí malířské dílny v St. Florian.²⁰⁴ Z českého prostředí byla opakovaně publikována velmi těsná souvislost kresebně pojatých nástěnných maleb v kostele sv. Mořice a rytých náhrobnících. Velmi výraznou podobnost pak nalezneme především mezi postavou P. Marie ve výjevu Vážení duší a náhrobníkem Guty II. z roku 1297.²⁰⁵ Neméně významnou slohovou paralelu poskytuje náhrobník abatyše Kunhuty z roku 1321 [134] a především iluminace v *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 – 1321 (Praha, NK ČR, XIV. A. 17), jehož iluminace do značné míry poskytují předobraz pro rytou kresbu pozdějšího náhrobníku s Kunhutou zobrazenou nikoli jako abatyší, ale mladou přemyslovskou princeznou.²⁰⁶

Z nástěnných maleb lze uvést formální paralelu mezi postavami annínského Posledního soudu a postavami apoštolů sv. Filipa a Jakuba v bývalé kapitulní síni johanitské komendy ve Strakonících pravděpodobně z doby kolem roku 1320. [71] Další analogie, především v postojích, skladbě rouch a záhybovém systému draperií,

²⁰¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255.

²⁰² FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255; ROYT 1998, 312; SCHMIDT 1962, 15sqq; Nověji SCHMIDT 2002, 337sq; ROLAND 2000, 503.

²⁰³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255; WIBIRAL 1980, 135sq; LANC 1993, 168-178; LANC 2002a, 134.

²⁰⁴ SCHMIDT 2000, 297.

²⁰⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255. K ryté kresbě náhrobníku viz: STEJSKAL 1976, 10 – 18; STEJSKAL 1984, 498; HOMOLKA 1982, 107; FAJT / SRŠEŇ 1993, 44sq.

²⁰⁶ STEJSKAL 1976, 12; BENEŠOVSKÁ 2003, 151sqq.

nalezneme i v pozdější vrstvě strakonických maleb. Jedná se především o postavy apoštolů a archanděla Michaela v kostele sv. Mořice a postavy apoštolů na kruchtě dnešního kostela sv. Prokopa z doby kolem roku 1340. [115] Pravděpodobně jisté penzum paralel poskytují i o málo starší malby v ambitech, avšak studium této problematiky je značně ztíženo stavem zachování maleb strakonického cyklu. Strakonické malby, které jsou pojednány v kapitole 4., vykazují taktéž západní slohovou orientaci a jako malby patřící k významným památkám lineárního stylu v českých zemích jsou i ony dávány do souvislosti s rytými náhrobníky, iluminacemi *Pasionálu abatyše Kunhuty* (Praha, NK ČR, XIV. A. 17) [146-150] a především iluminovaným kodexem *Liber depictus* (Vídeň, ÖNB, cod. 370) [126-127] z doby kolem poloviny 14. století, i přes jeho značně kolísavou výtvarnou úroveň.²⁰⁷ I přes veškeré formální podobnosti annínských nástěnných maleb s iluminacemi *Pasionálu abatyše Kunhuty*, *Liber depictus*, či nástěnnými malbami v pražském domě U zvonu z doby kolem roku 1310 [135-136], v Janovicích nad Úhlavou z doby kolem roku 1310 [132], malbami ve Strakonících z let 1320 – 1340, lze konstatovat, že nástěnná malba v kostele sv. Mořice, ačkoli je s těmito památkami časově téměř současná, vyniká svou naprosto mimořádnou úrovní i výtvarnou kvalitou a nelze ani vyloučit mírně odlišnou slohovou orientaci annínské dílny, která bude předmětem dalšího studia.²⁰⁸

2. 3. 2 Druhá časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně – Ukřižování (1350 – 1360)

Druhou slohově a časově odlišnou vrstvou výmalby kostela zastupuje velké mnohofigurální Ukřižování z doby kolem roku 1350, které vyplňuje konchu apsidy. [26-27] Dovoluji si ho zde pro úplnost zpracování malířské výzdoby kostela uvést, ačkoli není předmětem této práce. Z valné části se secco vrstva této malby nedochovala, ale přesto je stav zachování malby poměrně uspokojivý. V některých partiích jsou dodnes čitelné i detaily malby a obličejové kresby jednotlivých postav. V této malbě, která je v této práci uváděna spíše z důvodu podání uceleného pohledu na výzdobu kostela, již není kladen důraz na pevnou lineární kresbu, ale hlavním výrazovým prvkem se zde stává barevná plastická modelace. Výrazněji se kresba uplatňuje jen při určování základních tvarů postav a při členění větších ploch. Obvyklou prací s lineární

²⁰⁷ MATĚJČEK / ŠAMAL / RYBA 1940; Nověji viz: SCHMIDT / UNTERKIRCHER 1967.

²⁰⁸ ROYT 1993, 359; FAJT / HORPENIAK / ROYT 2001, 196-219.

kresbou pak na Ukřižování vidíme v postavě Krista, kde čistě vedená kaligrafická linka slouží k modelaci tělesných partií nahé postavy, především v oblasti břicha je velmi dobře kombinován lineární styl s plastickou modelací v barvě.²⁰⁹

Nadrozměrná postava Krista přibitého na větvovém kříži dominuje ploše konchy a v pozorovateli vzbuzuje dojem, jako by svými pažemi objímal prostor apsidy a skláněl se nad místem původního oltáře. Kristova skloněná hlava, obklopená křížovým nimbem spadá k pravému rameni a je lemována prameny dlouhých vlasů, které nad čelem obkružuje zelená trnová koruna. Tvář se zachovanou obličejovou kresbou zavřených očí, nosu a rtů je porostlá krátkým hnědým vousem. Tělo Krista je precizně členěno kresbou vymezující jednotlivé partie trupu a modelováno světlem a stínem, které spolu s růžovým inkarnátem dodávají tělu objem a plasticitu. Kristus je od boků zahalen bohatě řasenou bederní rouškou, jejíž skladbě dominuje výrazný diagonální miskovitý záhyb, po stranách vymezený svislými skládanými cípy, spadajícími podél boků. Jednotlivé záhyby světlé roušky jsou modelovány světlým okrem, pomocí něhož je dosaženo značné plasticity jednotlivých záhybů. Nohy Krista jsou souběžné, bez známek pokrčení a chodidla s nepřírozně dlouhými prsty se v kotnicích kříží, aby mohla být probita jediným hřebem.²¹⁰ Kříž je umístěn na nevelký pahorek namalovaný nad vrchol malého okna s půlkruhovým zakončením proraženého v ose apsidy, které celé scéně dodává zvláštní světelnosti. Horizontální ramena větvového kříže jsou prohnuta do tvaru luku a na vrchol kříže je umístěna tabulka neboli titulus, po jejíchž stranách se matně rýsují symboly slunce a měsíce. Bok Kristův je proklán Longinovým kopím a z rány prýští krev, která kane do volně se vznášejícího kalicha, jehož světlý obrys jasně vystupuje z tmavého pozadí scény. Skupina postav pod křížem v levé části výjevu je tvořena sv. Longinem, třemi Mariemi, sv. Janem Evangelistou, ukřižovaným lotrem a několika dalšími postavami. Nejbliže ke kříži je umístěna postava sv. Longina,

²⁰⁹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255.

²¹⁰ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256. Paralely nalezneme například na nástěnné malbě v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku z let 1355 – 1360, v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta na Pražském hradě z doby po roce 1370 a na dřevorezbě Ukřižování z kláštera barnabitů z doby kolem 1350, který v rovině užití italizující prvků vykazuje obecné paralely s Ukřižováním v kostele sv. Mořice. Tento prvek, nohou rovnoběžně spuštěných a v nártích překřížených a probitých jediným hřebem, do záalpského umění proniká v průběhu první poloviny 14. století z italského umění, prostřednictvím produkce oblasti Rakouska a jižního Německa. Vliv italského umění je patrný i v detailech skladby roušky zahalující boky a stehna, dynamicky ztvárněná draperie s šikmým miskovitým záhybem před tělem a na bocích se svislými kaskádami splývajícími závěsů, nebo strukturování vlasů a vousů do mírně zvládnutých pramenů, má svůj původ taktéž v severoitalském umění kolem roku 1300.

který je poněkud subtilnější a menší než ostatní figury v komparzu na levé straně.²¹¹ Jak již bylo řečeno, Longinovo kopí vede spolu s ním alegorická postava křesťanské ctnosti zosobňující lásku. Bohužel s ohledem na sprášení barevné secco vrstvy, nelze přesně popsat podobu krevního výtrysku a jeho směr prozrazuje pouze dochovaný obrys kalicha. Sv. Longinus je oděn do dlouhého bohatě řaseného hnědo - červeného roucha s úzkými rukávy, které je výrazně plasticky modelované barvou a členěné hlubokými svislými záhyby. Roucho doplňuje krátký plášť na ramena, který spadá přes levé rameno až k pasu a je řasen několika svislými barevně modelovanými záhyby pod pozdviženými pažemi s kopím.²¹² Na hlavě je nasazen židovský klobouk, zpod nějž vystupují krátké kučeravé vlasy hnědé barvy. Kresba vousaté slepce tváře se až na drobné nevýrazné fragmenty nedochovala. Za sv. Longinem je umístěna mírně předkloněná, na patu kříže hledící, ženská postava podpírající P. Marii, která se v pohnutém výrazu odvrací od kříže.²¹³ Oděna je do světle modrého roucha a hnědého pláště přes ramena. Hlava je překryta jemně řasenou rouškou a obklopena načervenalým nimbem s modrými kolečky po obvodu. Vnitřní kresba obličeje se bohužel nezachovala, lépe jsou zachovány jen partie rukou, kterými přidržuje ramena hroutící se P. Marie. Ta je zobrazena v pohnutém až dramatickém postoji, jež charakterizuje skloněná hlava, tvář odvrácená od kříže, shrbená partie trupu, odevzdaně svěřené ruce a nohy poklesající v kolenu. Oděna je do spodního roucha zelenavého tónu a dlouhého červeného pláště, zahalujícího útlá ramena, jež splývá až k zemi. Hlava poklesající k pravému rameni je obklopena modrozeleným nimbem a překryta rouškou plasticky modelovanou jemnými nažloutlými skvrnami. Pod rouškou vystupují drobné pramínky hnědých vlasů, lemující oválnou tvář s náznaky obličejové kresby. Barevná vrstva je v této části malby výrazně setřena a nelze tedy zevrubněji popsat skladbu draperie, z níž se dochovaly jen málo znatelné diagonální záhyby na plášti.

Nalevo od P. Marie je umístěn sv. Jan Evangelista, který poměrně neobvykle s ní není v těsném kontaktu, ale odvrací se od kříže a gesty vyjadřuje spíše osobní

²¹¹ Zuzana Všečeková vyslovila domněnku, že zmenšené měřítko postavy sv. Longina vyjadřuje pokleknutí v okamžiku, kdy krev z rány v boku dopadla do očí světcových a vyléčila jeho slepotu, tedy okamžik kdy přijal víru a vzdal se pohanství. Viz: VŠETEČKOVÁ, 2007, 278sq. Longina pod křížem ve scéně Ukřižování nalezneme například na slohově i časově poměrně blízké nástěnné malbě v Johanneskapelle v Brixenu (asi 1335). [187] Viz: KOFLER-ENGL 1995.

²¹² Pro motiv probodení Kristova boku najdeme oporu v evangeliu sv. Jana (J 19,34). K legendě o sv. Longinovi viz: VIDMANOVÁ / BAHNÍK 1984, 131.

²¹³ Tato ženská postava pravděpodobně představuje Marii Salome, Marii Kleofášovu či sv. Maří Magdalenu. Viz: ROYT 2006, 296sqq.

zármutek, nežli účast s P. Marií.²¹⁴ Sv. Jan je oděn do dlouhého hnědavého spodního roucha, řaseného vertikálními záhyby a krátkého modročerveného pláště zahalujícího levé rameno a ruku, v níž drží zavřenou knihu. Pravici sv. Jan pozdvihá ke skloněné hlavě a dlaň si v útrpném gestu přikládá k tváři lemované hustými mírně zvlněnými vlasy, které jsou charakterizovány výraznými vlnovkami a obklopeny tmavým nimbem. Postava sv. Jana z větší části zakrývá další, za ním stojící, ženskou postavu dotýkající se provazu napjatého od pravé paže Krista, k drobné postavičce katana, na níž žena shlíží. Oděna je do světlého spodního roucha a tmavého svrchního pláště. Hlava této ženy je překryta skládanou rouškou a obklopena nimbem okrového tónu. Celý komparz je v horní části doplněn další trojicí postav, přičemž dvě z nich jsou charakterizovány jen vršky hlav a nimby vystupujícími zpoza P. Marie a sv. Jana. Třetí postava vypínající se nad celou skupinu poměrně jasně vystupuje oproti tmavému pozadí scény. Jedná se o mužskou postavu v židovském klobouku, která je zobrazena v téměř profilovém poprsí. Zpod klobouku, vyčnívají krátce střižené kučeravé hnědé vlasy, lemující zakulacenou bezvousou tvář, před níž muž pozdvihá levou paži se vztyčeným ukazovákem.²¹⁵ Celý tento komparz po Kristově pravici uzavírá zcela vlevo, dnes již téměř neznatelný kříž s ukřížovaným polepšeným lotrem Desmasem, ze kterého se zachovala jen světlá silueta a fragment dlouhých hnědých zvlněných vlasů.

Komparz napravo od kříže je složen z biřiců a vojáků s kopími a halapartnami v jejichž čele stojí gestikulující Setník. Oděn je do bohatého šatu tvořeného světle hnědým spodním rouchem, modrým supotem a do rudohnědého pláště překrývajícího pravou paži a Setníkova záda. Šat je dále doplněn koženými rukavicemi a tmavou knížecí čapkou lemovanou světlým kožešinovým pásem. Pravou ruku Setník pozvedá ke kříži a vztyčeným ukazovákem ukazuje na umírajícího Krista. V levé ruce svírá meč krytý zdobenou pochvou, který si opírá o levé rameno. Částečně je u této figury dochována i kresba obličeje lemovaného krátkými hnědými vlasy, na čele stočenými do tří kudrlin, obdobně jako u Josefa Arimatijského v komparzu na levé straně kříže. U dalších postav v této skupině se poměrně dobře zachovaly části obličejové kresby, které nám dávají rozpoznat typiku tváří, avšak ostatní detaily například skladba rouch členů sledované skupiny postav do značné míry splývá. Hlava

²¹⁴ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256.

²¹⁵ Je možné, že tato postava představuje Josefa Arimatijského, neboť je umístěna nejbližší ke kalichu, do nějž dle legendy Josef Arimatijský zachytil Kristovu krev. Viz: FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 259. K motivu podrobněji viz: BARTLOVÁ 1996, 167 – 183.

vojáka nejbliže za Setníkem, zachycená téměř z plného profilu, je charakterizována hustým hnědým plnovousem, výrazným nosem a opět třemi kadeřemi vyčnívajícími, zpod tmavé čapky orientálního typu, jejíž cíp je zakončen trojlístem. Další z vojáků ve skupině v pravici třímá kopí doplněné vlající zástavou o čtyřech polích a levou rukou ohnutou v lokti, před tělem ukazuje ke Kristu. Na mírně pozdvížené hlavě má rytíř nasazen zašpičatělý klobouk a jeho tvář se zachovanou kresbou očí, nosu a rtů lemuje výřez kroužkové kukly. Oděn je do kroužkové košile na prsou snad s koženým zesílením či kyrysem a suknicí, která je v pase přepásána koženým řemenem, na němž je zavěšen na levém boku meč. Celý kostým doplňuje dlouhý nazelenalý plášť. Obdobně je oděn i za ním stojící, mírně předkloněný voják, jehož kroužkovou zbroj doplňuje ještě svrchní žlutohnědé roucho bez rukávů, přepásané v pase, s rozparkem sahajícím do pŕlky stehen, které je členěno hlubokými lineárními záhyby a zakončené vpředu ostrým cípem.²¹⁶ Na hlavě má nasazenou zašpičatělou čapku s širokým snad kožešinovým lemem a zdobením. V jedné ruce voják drží dlouhou obouruční sekeru s dlouhým obloukovým ostřím, o níž se opírá, druhou rukou se vztyčeným ukazovákem a krytou drátěnou rukavicí ukazuje směrem ke Kristu.²¹⁷ Za tímto žoldněrem se nachází postavy dalších dvou vojáků, z nichž jsou viditelné pouze hlavy s nasazenými protaženými čapkami a částečné obrysy tváří téměř bez zachované obličejové kresby. Celou tuto skupinu vojáků na konci zástupu uzavírá postava bezvousého prostovlasého pacholka, karikovaných rysů, oděného do jednoduchého roucha s úzkými dlouhými rukávy, držícího v levici kyj, který si zapírá o levé rameno. Komparz je stejně jako na protější straně zakončen křížem s ukřížovaným nepolepšeným lotrem Gesmasem. Tento ukřížovaný se zachoval v poměrně lepším stavu, než na protější straně konchy a lze jej tedy aspoň obecně popsat. Ukřížován je stejným způsobem jako lotr na protější straně a to tak, že příčné břevno kříže mu probíhá za zády, zapřené je v podpaží a ruce jsou spuštěny dolů podél těla a pravděpodobně svázány kolem těla kříže. Ze siluety jeho těla, rýsujícího se na tmavě okrovém pozadí, lze rozpoznat, že byl oděn do bederní roušky a jeho tvář byla porostlá neupravenou kšticí tmavých vlasů a snad i vousů. Jeho

²¹⁶ Pravděpodobně se jedná o „waffenrok“, svrchní oděv nošený přes zbroj, plnící hlavně identifikační funkci. Viz: <http://kott.ujc.cas.cz/index.php?vstup=waffenrok&idHeslo=189648&zpusob=heslo&Zvyraznit=waffenrok&hledat=fulltext&popis=&heslo=> (vyhledáno 21. 4. 2014)

²¹⁷ Typově by se snad mohlo jednat o „berdychu“, starší typ dlouhé sečné zbraně, předcházející halapartnám. Viz: <http://drakkar.rpgplanet.cz/historie-a-realita/zbrane-a-zbroje> (vyhledáno 21. 4. 2014)

zatvrzelost a neochotu kát se na kříži ze svých hříchů je vyjádřena fragmenty siluety ďábla nad jeho ramenem, který uchvacuje jeho zatracenou duši.

A konečně pravděpodobně nejzajímavějším ikonografickým prvkem tohoto mnohofigurálního ukřižování, je zobrazení osmi drobných postav mladých mužů, z nichž čtyři roztahují Kristovi ruce a nohy, pomocí provazů ovázaných kolem kotníků a zápěstí a další čtyři symbolizují křesťanské Ctnosti. Tento motiv prezentuje myšlenku Krista umírajícího potupnou smrtí na kříži pro své ctnosti.²¹⁸ Ctnosti zatloukající hřeby do Kristových dlaní jsou velmi málo patrné a jejich stav nedovoluje bližší popis. Třetí postavička s čapkou přibíjející chodidla ke kříži velkým hřebem, který přidržuje levou rukou a palicí v napřažené pravici, je dochována spíše v obrysech. Silueta trupu a hlavy je vymezena výraznou kresbou stejně jako záhyby dvoudílného červeno-bílého roucha sahajícího ke kolenům. Čtvrtá postavička, personifikující Lásku, která drží spodní část Longinova kopí, je oděna do načervenalé tuniky ke kolenům, modrozelených úzkých punčoch a na hlavě má nasazenou čapku. Barevná modelace ani obličejová kresba se nezachovala a lze tedy pouze konstatovat, že tvář byla lemována krátce střiženými vlasy.²¹⁹

Další čtyři drobné postavy v židovských čapkách s velkým úsilím provazy Kristovy údy provazy.²²⁰ Nejexpresivněji je vyobrazena prostovlasá postavička nalevo od paty kříže, která je v hlubokém záklonu a provaz usilovně napíná celou svou vahou. Oděna je do zelené tuniky s černými a červenými pruhy a úzkých hnědočerných punčoch. Na protější straně kříže napíná lano vedoucí od levé nohy postava, obrácená zády ke kříži, oděná do narůžovělého roucha se silnými modrými pruhy, jehož původní barevnost byla pravděpodobně poněkud odlišná. Oválná tvář je lemována krátce střiženými vlasy, které vyčnívají zpod zašpičatělého židovského klobouku. Téměř totožná je v postoji i odění postava napínající provaz směřující od levého Kristova zápěstí. Tento drobný pochop odvrácený od kříže, zobrazený v předklonu, je oděn do pruhované tuniky, suknice a punčoch obepínajících štíhlé rozkročené nohy. Detaily obličeje a rukou se téměř nezachovaly a hlava je opět porostlá krátkými vlasy a z části

²¹⁸ FAJT / HOPENIAK / ROYT 1994, 253. Personifikované Ctnosti, zatloukající hřeby jsou Poslušnost, Milosrdenství, Pokora a Kristův bok probodává láska. Podrobněji viz: ROYT 59sqq.

²¹⁹ Alegorické postavy Ctností, které se aktivně účastní procesu ukřižování, je v českém nástěnném malířství motiv naprosto ojedinělý a objevuje se převážně v miniaturním malířství iluminovaných rukopisů.

²²⁰ Obdobné židovské čapky nalezneme na nástěnných malbách v ambitu a kapitulní síni bývalé johanitské komendy ve Strakoncích (kolem 1340). [109] [113]

skryta pod kloboukem. Poslední ze čtveřice těchto postav v levé krajní části scény je opět v mírném předklonu a provaz pevně svírá v obou rukou. Oděna je do svrchního roucha světle hnědé barvy, s úzkými rukávy, které je doplněno bílou suknicí a úzkými punčochami. Partie hlavy je dochována spíše v nejasném obrysu, který téměř splývá s plochou stěny, přesto je patrné že i tato postava měla vlasy krátkého střihu a klobouk. Čtveřice těchto postav dodává celému Ukřižování na expresivnosti a působí jako poměrně dramatizující prvek, přesto však není zcela jasné, zda se jedná o motiv zvyšování Kristova utrpení, nebo zda kříž s Kristem vztyčují a jde tedy o prvek vycházející z textu Pseudo – Anselma, tedy Rozmluvy P. Marie a sv. Anselma o umučení Páně.²²¹

Výjev ukřižování je ve spodní části doplněn pásem, rozděleným na deset polí s vloženými půlkruhovými segmenty iluzivních výklenků, které evokují malovanou arkádu po obvodu apsidy. Pás této arkády je ve spodní i horní části vymezen poměrně úzkými horizontálními pásky v barvě zlatého okru. Jednotlivá pole segmentové arkády jsou bílá a růžová, původně snad červená, přičemž tyto barvy se střídají v pravidelném rytmu. Vnitřní plocha arkády je jednotně provedena v hnědočervené barvě. Do devíti z těchto deseti malovaných arkádových polí jsou vloženy živě gestikulující ženské polo-postavy, z nichž některé poukazují na Ukřižování nahoře. Všechny mají nimby a jsou oděny do barevných spodních rouch a pláštíků halících ramena, které jsou řaseny svislými, diagonálními a miskovitými záhyby. Oválné tváře žen jsou lemovány světle hnědými dlouhými vlasy, jež volně spadají na ramena a v několika případech jsou staženy útlou čelenkou. Natočení postav na pravou či levou stranu je střídavé, ale všechny polo-postavy drží v rukou prázdné nápisové pásky, které procházejí za jejich těly a svým prohnutím víceméně kopírují segmentové zakončení arkádových polí. Nelze s přesností určit, zda se jedná o světice, nebo snad Sibylly. První z deseti polí arkády v severní části tohoto pásu je věnováno klečící postavě kněze s tonzurou na hlavě, sepjatýma rukama a pohledem obráceným ke scéně Ukřižování. Modlící se kněz je oděn do spodního roucha a rozevřeného pláště, halícího ramena a sepjaté ruce až k předloktí,

²²¹ Na pramen „Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini“, připisovaný sv. Anselmovi z Canterbury (1033 – 1109), přeložený do češtiny ve 14. století upozornili: FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 253sq, 258. Ve své práci dále odkazují na literaturu: PATERA 1886, 32sq a 159-191. Poměrně ojedinělý motiv přibíjení Krista na již vztyčený kříž, nalezneme například nástěnné malbě Santa Maria Donna v Neapoli z doby kolem roku 1320, která je připisována Pietru Cavallinimu. Viz: SCHILLER 1968, 319.

který je členěn výrazným diagonálním lemem a lineárními záhyby. Ve spodní části je plášť seskládán do výrazného útvaru zakončeného ostrým cípem. Je pravděpodobné, že tato postava zobrazuje místního plebána a objednatele malby, který se podílel na teologickém konceptu této ikonograficky vzácné výzdoby v konše apsidy kostela sv. Mořice, tedy v místech oltáře, kde byla při liturgii Kristova oběť opakována.²²²

Z formálního a výtvarného hlediska nástěnná malba v apsidě kostela sv. Mořice v Anníně představuje jednu z nejkvalitnějších a nepozoruhodnějších památek 14. století, která vznikla mimo český dvorský okruh. Malba je mistrně zakomponována do klenuté konchy, která jí dodává scénickou hloubku a probouzí tak v divákovi pocit, že stojí v hlubokém prostoru, plně ovládaném naprosto dominantní postavou Krista, jehož paže objímají téměř celý prostor apsidy.²²³ V dnešní době lze jen tušit, jaké bylo celkové působení malby v původním stavu a v plné barevnosti, charakterizované jasnými tóny kdysi snad žlutočervených, modrozelených brnění a pestrobarevných nimbů jasně se rýsujících oproti ztmavlému temně okrovému pozadí.²²⁴ Vynikající byla i umělcova práce s barvou při traktování rouch, u nichž malíř precizní modelací dosáhl výrazné plasticity, jak můžeme dnes sledovat jen u roucha Longinova, nebo bederní roušky Krista, jejichž neklidný rytmus má své kořeny pravděpodobně, obdobně jako řada dalších detailů, v umění italském.²²⁵ Dynamicky ztvárněná bederní rouška s šikmým miskovitým záhybem před tělem a na bocích se svislými kaskádami splývajícími závěsů, způsob modelace hrudi, souběžné propnuté nohy s překříženými chodidly, či technika strukturování vlasů a vousů do mírně zvlněných pramenů, jsou prvky, jejichž původ badatelé odvozují od severoitalského umění kolem roku 1300.²²⁶ Jako příklad můžeme uvést skulpturu *Ukřižování v Pistoii* od Giovanniho Pisana z doby kolem roku 1300. V umění italské proveniencí mnohé paralely, především v řešení Kristova těla a překřížení nepokřčených nohou v nártech, nalezneme například na Ukřižováních od Vitale da Bologna či Antonia Veneziana z doby mezi lety 1330 – 1360. J. Fajt, V. Horpeniak a J. Royt také upozornili na nemalou podobnost zobrazení

²²² FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 254.

²²³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 251. Dále také: HORPENIAK 1999.

²²⁴ Obdobné řešení nimbů, nalezneme například u postav andělů na nástěnné malbě v Hosíně (po 1340). Viz: DVOŘÁKOVÁ 1958a, 251–258.

²²⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 257.

²²⁶ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 258.

Krista v Anníně a na nástěnné malbě v *Sant Orlosa ve Vigo di Cadore*, která je kladena do doby kolem roku 1355.²²⁷

Slohová paralela je patrná i při srovnání s deskou Ukřižování zadní strany Verdunského oltáře z Leopoldovy kaple kláštera v Klosterneuburgu z doby kolem roku 1330 (Klosterneuburg, klášterní muzeum, kolem 1330) [190], na němž nalezneme nejednu formální shodu například v detailech, ale i v plasticitě postav.²²⁸ Jako další možnou paralelu z produkce Podunají, které jistě sehrálo stěžejní úlohu při transferu severoitalských motivů na naše území, můžeme uvést například scénu *Ukřižování z tympanonu kostela minoritů ve Vídni* z doby kolem roku 1350.²²⁹ V soudobé produkci na našem území se tyto italizující prvky objevují zhruba od čtvrtého desetiletí 14. století, což lze ilustrovat na dřevorezbě *Ukřižování z bývalého kláštera barnabitek v Praze na Hradčanech* datovaného do doby kolem 1350 (Praha, klášter karmelitek, kolem 1350), který v rovině užití italizující prvků vykazuje obecné paralely s Ukřižováním v kostele sv. Mořice.²³⁰ Jako další možnou paralelu, lze zmínit například vyřezávaný *Krucifix z bývalého dominikánského kláštera v Ústí nad Labem* datovaný do 60. let 14. století (Praha, NG, 1360-70).²³¹ [177] U obou děl se objevuje analogický motiv napjatých nepokrčených nohou, s vyvrácenými chodidly, překříženými v nártích, který nalezneme například i na *nástěnných malbách Ukřižování v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku* z doby po roce 1350 [176], či v *kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta na Pražském Hradě* z doby po roce 1370.²³² Z deskového malířství pak řadu paralel formálních i ikonografických nalezneme například na *Kaufmannově Ukřižování* z doby kolem roku 1340.²³³ [192] Na základě významných podobností s těmito italskými nebo výrazně italizujícími díly byla J. Fajtem, V. Horpeniakem a J. Roytem stanovena doba vzniku malby na konše apsidy kostela sv. Mořice do let 1350 – 1360 a to s poukazem, že autor díla mohl pocházet právě z oblasti Podunají.²³⁴

²²⁷ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 259 a pozn. 44.

²²⁸ Verdunský oltář viz: TRATTNER 2000, 535sq.

²²⁹ Řada dalších památek s výraznými italizujícími prvky z doby kolem poloviny 14. století viz: BRUCHER 2000.

²³⁰ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 257. Podrobněji ke krucifixu z bývalého kláštera karmelitek viz: STEJSKAL 1978, 44.

²³¹ KUTAL 1962, 12.

²³² VŠETEČKOVÁ 1994, 96sqq.

²³³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256.

²³⁴ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 257.

Z ikonografického pohledu scéna Ukřižování svou hloubkou ani v nejmenším nezaostává za svou výtvarnou kvalitou a v kontextu nástěnného malířství 14. století v Čechách je v této koncepci zcela ojedinělá. Svou teologickou hloubkou je s malbou v Anníně srovnatelná pravděpodobně o málo mladší nástěnná malba *Alegorie sv. Kříže v ambitu augustiniánského kláštera v Roudnici nad Labem* z doby kolem roku 1345, která ukazuje Krista ukřižovaného na vinném keři symbolizujícím Strom života.²³⁵ Toto rozměrné troj-křížové Ukřižování mistrně vmalované do plochy konchy je charakteristické početností osob, které se výjevu účastní a především drobnými alegorickými postavami Ctností a trýzniteli, zvyšujícími Ježíšovo utrpení, jejichž ztvárnění vychází z dobového literárního základu a nemá v produkci českého umění obdobu.²³⁶ Ctnosti přibíjející Krista na kříž jsou již méně neobvyklé. Tento motiv se objevuje v průběhu 13. století a uplatňuje se především v iluminovaných rukopisech.²³⁷ V miniaturním malířství se v různých variantách obvykle objevují tyto personifikované Ctnosti: Milosrdenství (Misericordia), Pokora (Humilitas), Víra (Fides), Poslušnost (Obedientia), Naděje (Spes), Pokoj (Pax), Moudrost (Sapientia), Spravedlnost (Iustitia), Pravda (Veritas), Vytrvalost (Perseverantia) a Láska (Caritas). Tyto alegorické postavy Ctností mohou být doplněny ještě personifikací Církve (Ecclesia), jako nevěsty Kristovi (Sponsa), která nejčastěji nahrazuje alegorickou postavu Lásky a propichuje Kristův bok kopím.²³⁸ Tento motiv, kdy Kristův bok probodává církev zobrazená jako nevěsta Kristova, je označován jako vulneratio.²³⁹ Další velmi často zobrazované alegorické postavy asistující při Ukřižování jsou Synagoga a Církev s kalichem, do nějž zachytává krev prýšící z Kristova boku.²⁴⁰

²³⁵ ROYT 1985, 492-507; FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 254. Autoři upozorňují také na malbu Ukřižovaného Krista, obklopeného obrazy sedmi svatostí v pražském *kostele sv. Anny* (kolem 1370) a na *nástěnné malbě ve Zdětině* (kolem 1400). Podrobněji též: VÍTOVSKÝ 1980, 75sq; VŠETEČKOVÁ 1992, 290-300; VŠETEČKOVÁ 1999, 193sq.

²³⁶ Motiv trýznitelů Krista, kteří přibíjejí Krista, na již vztyčený kříž, se objevuje od 9. stol. a jeho kořeny je možné sledovat v iluminacích žaltářů z Byzance. Jako raný příklad z nástěnného malířství můžeme uvést *nástěnnou malbu z krypty sv. Maximina v Trevíru* (po 850). Viz: SCHILLER 1968, obr. 347.

²³⁷ *Žaltář z Bonmontu* (fol. 15v, Besacon, Bibliotheke Municipale, MS. 54, kolem 1260), *Lekcionář z kláštera sv. Kříže v Řezně* (fol. 7r, Oxford, Keble College, kolem 1270), *Štrasburský žaltář* (Donaueschingen, Hofbibliothek, 3. čtvrt 13. stol.). Viz: SCHILLER 1968; FRINGS / HAMBURGER 2005

²³⁸ ROYT 2006, 142.

²³⁹ ZLATOHLÁVEK 1995, 59sq.

²⁴⁰ Velmi často Církvi tvoří protipól alegorická postava Synagogy. Snad nejstarší příklad zobrazené personifikované Církve nalezneme v egyptském Bawitu (6. stol.), na této malbě personifikace církve drží kalich s krví. Z miniaturního malířství pak například kresbu na fol. 67r v *Utrechtském žaltáři* (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. R. I 32, asi 830). Viz: ROYT 2006, 300; GREISENEGGER 1968, 569-578.

Nejčastěji jsou alegorické postavy Ctností zobrazovány jako mladé dívky s nimby, svatozářemi či královskými korunami na hlavách.²⁴¹ Celá tato poměrně teologicky složitá konstrukce námětu symbolizuje Kristovu oběť na kříži a myšlenku že spasitel zemřel pro své ctnosti. Jak již bylo uvedeno, na tento ikonografický motiv měly vliv především spisy s dobou vzniku ve 13. století, které však vycházely ze starších pramenů.²⁴² V kostele sv. Mořice v Anníně je tento výjev zasazen do místa kde se nacházel oltář, na němž byla při liturgii tato oběť symbolicky opakována.²⁴³ Pro akcentování významu transsubstanciacce a místa, které je pro tento čin vyhrazeno je zajímavé i zobrazení kalicha. Kalich s Kristovou krví nad oltářem je možné interpretovat jako pramen života, neboli fons vitae, který odkazuje k významu prolité Kristovy krve.²⁴⁴ Osoba na malbě nejbližší ke kalichu byla identifikována jako Josef Arimatejský, který je zde však atypicky zobrazen jako bezvousý.²⁴⁵ O kalichu do nějž Josef Arimatejský zachytil krev z Kristova boku, vypráví hned několik legend, avšak popis jeho osudu po Ukřižování se různí.²⁴⁶ Kalich je na mouřenecké malbě umístěn volně v prostoru, což je motiv poměrně neobvyklý, ale přesto pro něj nalezneme odpovídající analogii. Například v miniatuře na foliu 140v *Missale Cisterciense z kláštera ve Vyšším Brodu* snad z poloviny 13. století, která byla pravděpodobně dodatečně vložena do tohoto rukopisu z 12. století.²⁴⁷

Ikonografickou paralelu k zobrazení postav Ecclesiae a Synagogy v českém umění nalezneme například na nástěnné malbě v Dolním Bukovsku (po 1350). Viz: ROYT 2006, 62.

²⁴¹ Například na oltářní desce z dómu v cisterciáckém opatství Bad-Doberan z let 1330 – 40, kde se ve scéně Ukřižování objevují personifikace sedmi korunovaných Ctností s kruhovými nimby, podobě mladistvých ženských postav. Poslušnost (*Obedientia*) klade na Kristovu hlavu trnovou korunu, Pokora (*Humilitas*) a Milosrdenství (*Misericordia*) zatloukají hřeby do dlaní a Spravedlnost (*Iustitia*) s Pokojem (*Pax*) do nártů, Láska (*Caritas*) kopím probodává bok a kalich s hřeby drží Vytrvalost (*Perseverantia*), na levé straně kříže. Viz: <http://www.muenster-doberan.de/index.php?id=175&L=1>, vyhledáno 13. 5. 2014; Alegorické postavy Ctností nalezneme také na mladší nástěnné malbě *Ukřižování* (1. polovina 15. století) v kostele P. Marie v Chojnu v Pomoří (kdysi Königsberg). [175] Viz: http://www.marienkirche-chojna.de/marienkirche_geschichte.html, vyhledáno 13. 5. 2014; Mezi další možné ikonografické paralely lze zařadit například: *sklomalbu kostela ve Wienhausen* (1320-30), či *oltář z Lübecku* (Lübeck, St. Annen museum, kol. 1340).

²⁴² Například spis sv. Bernarda z Clairvaux: *Sermones de tempore*. (Ž 85, 11-12; Iz 4,1) K námětu viz: ROYT, 2006, 300; SCHILLER 1968, 137-140.

²⁴³ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 253.

²⁴⁴ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 254. Ikonografii kalicha viz: BARTLOVÁ 1996, 167sqq.

²⁴⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 252. K ikonografii Josefa z Arimatie viz: ROYT 2006, 300; HLAVÁČKOVÁ 1987, 507-514.

²⁴⁶ Pravděpodobně nejznámější legendy hovoří o tom, že kalich cestoval s Josefem a Máří Magdalenou do jižní Francie nebo o tom, že se kalich dostal s Josefem do Glastonbury v Anglii. K tématu viz: LOOMIS 2000.

²⁴⁷ VŠETEČKOVÁ 2000, 253-262.

Zdůraznění významu Kristovy krve je prvek velmi obvyklý u italizujících památek druhé poloviny 14. století. Jako příklady můžeme uvést nástěnnou malbu *Ukřižování v hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách* z třetí třetiny 14. století [35], nástěnnou malbu v kostele narození P. Marie v Dolním Bukovsku z doby po roce 1350, na které jsou po stranách kříže zobrazeny personifikace Synagogy a Ecclesie, jež zachycuje do kalicha krev z boku a andělé zachycující krev z dlaní.²⁴⁸ Motiv andělů zachycujících krev kanoucí z Kristových ran se často objevuje i v miniaturním malířství například ve *Vratislavském misálu* z roku 1372, na foliu 144v, který byl uložen v Univerzitní knihovně a zničen během 2. světové války.²⁴⁹ Z deskového malířství například na *desce Ukřižování Vyšebrodského oltáře* (před 1350) [194], na níž opět andělé zachycují krev z dlaní a krev z boku, kane na plášť P. Marie.²⁵⁰ Na nástěnné malbě v kostele sv. Mořice v Anníně je podstata Kristovy krve zdůrazněna dokonce několikrát, dalším prvkem poukazující na eucharistický význam krve můžeme vidět v postavě sv. Longina zbaveného slepoty, jehož kopí vede alegorická postava Lásky. Významově podobně důležitá pro teologickou koncepci malby je i postava Setníka tvořící kompoziční protipól sv. Longinovi. Jak sv. Longinus, tak dobrý Setník při ukřižování prozřeli, zřekli se své víry a přijali Krista jako Spasitele a stali se tak svědky Jeho božství.²⁵¹ Zobrazení této dvojice v komparzu Ukřižování s dobou vzniku kolem a po polovině 14. století je poměrně obvyklé a lze jej doložit mnoha příklady. Z nástěnného malířství to dokládá *malba v Roudnici nad Labem* z doby kolem roku 1345 a v *Dolním Bukovsku* z doby po roce 1350, kde jsou obdobně jako v Anníně zvýrazněny i hřebí v Kristových dlaních a nártch.²⁵² Z malířství deskového například *Vyšebrodský oltář* (Praha, NG, před 1350) [194], Kaufmannovo Ukřižování (Berlín, Gemäldegalerie, po 1350) [192], či *Ukřižování z Emauzského kláštera* (Praha, NG, kolem 1365). [193] Tématika spásy je v této malbě v kostele sv. Mořice

²⁴⁸ PLÁTKOVÁ 1980, 99-108; KROUPA / KROUPOVÁ 1988, 558sq; KROUPA / KROUPOVÁ 1997, 3-18.

²⁴⁹ BRODSKÝ 2004, 118-119.

²⁵⁰ ROYT 2002, 30. Tento motiv (peplum cruentatum), tedy zkrvaveného pláště Mariina, souvisí nejen s eucharistickým kultem, ale i s rostoucí úctou k relikviím. Původ by mohl mít také v „Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini“, připisovanému sv. Anselmovi z Canterbury (1033 – 1109). K námětu: ROYT 2006, 207. Jeden z nejznámějších příkladů zobrazení zkrvaveného pláště P. Marie, nalezneme na desce Ukřižování z Vyšebrodského oltáře (Praha, NG, před 1350).

²⁵¹ HOMOLKA 1976, 61.

²⁵² Zdůraznění hřebů a hojnější zobrazování sv. Longina v památkách vzniklých po polovině 14. století bývá dána do souvislosti s tím, že Karel IV. roku 1350 získal relikvii právě údajného Longinova kopí a hřebů z Kristova kříže. Akcentované hřebí nalezneme dále například na malbách v *Černochově* (po 1350), *Kojeticích* (kolem 1360) a na desce *Ukřižování z Emauzského kláštera* (kolem 1365). K relikviím viz: VŠETEČKOVÁ 2003a, 53-64

konfrontována i se zavržením a to prostřednictvím zobrazení ukřižovaných lotrů po stranách výjevu, přičemž duše nepolepšeného z nich propadá peklu, které reprezentuje postava ďábla uchvacujícího jeho duši.²⁵³ Dalším prvkem sloužícím k zdůraznění muk zatraceného lotra, je pravděpodobně i pod jeho křížem stojící karikovaná postava pacholka s kyjem, sloužícím k lámání končetin odsouzenců na kříži.²⁵⁴ V produkci českého malířství tento dramatický motiv můžeme vidět například na desce s Ukřižováním od mistra Rajhradského oltáře (po 1430), kde však pacholci mají na místo sukovitých kyjů sekery.²⁵⁵ V nástěnném malířství 14. století v Čechách se trojkřížové Ukřižování objevuje poměrně běžně, často však s redukovanější stafáží než je tomu v případě této studované fresky. Trojkřížové kalvárie nalezneme například v *hradní kapli na Housce* (kolem 1330), v *bývalé johanitské komendě ve Strakonících* (1320–1330) [101], v Dolním Bukovsku (po 1350), ve *Starém Plzenci z doby* (kolem 1350) či *Kojeticích* (kolem 1360) a *Strašicích* (po 1380).²⁵⁶

Poměrně netradičně jsou na malbě v kostele sv. Mořice zobrazeny obvyklé postavy účastníci se Kristovy popravou, tedy P. Maria a sv. Jan. Odvracející se P. Marie v pohnutém postoji sklání hlavu k pravému rameni a její bolest je vyjádřena mírným poklesnutím v kolenou a až rezignovaně svěšenými pažemi. Je však atypicky podpírána pravděpodobně Máří Magdalénou, nikoli sv. Janem Evangelistou, jak tomu bývá u vícefigurálních ukřižování. Sv. Jan je zobrazen stojící ke kříži téměř zády, s rukou přiloženou ke tváři a prožívající svou osobní bolest, bez výrazného kontaktu s P. Marií.²⁵⁷ Pro zobrazení symbolů slunce a měsíce při vrcholu kříže nalezneme paralely například na nástěnné malbě v kostele sv. Jana Křtitele v *Jindřichově Hradci* (po 1340), v *presbytáři kostela v Myšenci* (1340 – 1350) nebo na Ukřižování na foliu 32v rukopisu *Missale Cisterciense z kláštera ve Vyšším Brodu* (Vyšší Brod, knihovna cisterciáckého kláštera), jehož vznik je kladen do počátku 13. století.²⁵⁸ Ikonografické určení devíti ženských polo-postav v arkádě lemující spodní část výjevu, jak již bylo zmíněno, není zcela jasné. To že se jedná o nimbované postavy by mohlo značit, že jde

²⁵³ Pravděpodobně nejstarší zachované zobrazení trojkřížové kalvárie s dvěma lotry na reliéfu ze *Santa Sabina v Římě* datovaného do roku 432. Viz: SCHILLER 1968, obr. 326

²⁵⁴ Tento motiv vychází z textu evangelia podle sv. Jana (J 19, 31 – 32). Kyj v ruce drží pacholek z komparzu *Ukřižování v Dolním Bukovsku* (po 1350).

²⁵⁵ BARTLOVÁ 2001, 319sqq.

²⁵⁶ Pokud lze podle stavu zachování lze soudit, postavy lotrů i způsob jejich Ukřižování je ve strakonickém ambitu a apsidě kostela sv. Mořice, téměř shodný. [101], [26]

²⁵⁷ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 252.

²⁵⁸ KRČALOVÁ 1958, 267-282; FRIEDL 1965, 22.

o světice, naproti tomu gesta, kterými odkazují k Ukřižování nad nimi, by napovídala, že by se mohlo jednat o Sibylly. Pro zobrazení Sibyl s nimby nalezneme paralelu například na nástěnné malbě v *sakristii kostela sv. Havla v Myšenci* z let 1340 – 1350, mezi proroky byly Sibylly zobrazeny patrně i v *Dolním Bukovsku* po 1350.²⁵⁹ Na nástěnné malbě v *klášterním ambitu v Roudnici nad Labem* (kolem 1345), jsou schematicky podobně do arkády pod scénu Ukřižování Krista na vinném keři umístěny polopostavy proroků. Sibylly pak na této malbě najdeme mezi zobrazením proroků a starozákonních králů ve větvích vinného keře, symbolizujícího Živý kříž.²⁶⁰

2. 3. 3 Třetí časová vrstva výmalby kostela sv. Mořice v Anníně (kolem 1500)

V kostele sv. Mořice v Anníně byla pravděpodobně v období kolem roku 1500 provedena i třetí fáze výmalby a to na klenbě a stěnách presbytáře. Nejedná se o figurální malbu velkého významu, ale spíše dekorativní povahy, tvořenou z větší části ornamenty. Po částečném odkrytí mladších vápenných nátěrů bylo na klenbě presbytáře odhaleno symbolické zobrazení sv. Marka, v podobě lva s křídly, od jehož tlap je odvíjena stáčená nápisová páska se jménem tohoto evangelisty. S ohledem na to, že klenební pole presbytáře je žebry hvězdicové klenby rozděleno na čtyři části, lze předpokládat v ostatních polích symboly zbývajících evangelistů, které nebyly doposud odkryty. Zbývajících malby na stěnách chóru mají charakter symetricky podaného rostlinného dekoru. Malby z této třetí fáze se kvalitou nijak nevymykají produkci přelomu 15. a 16. století, tudíž nebudou v této práci dále pojednávány.²⁶¹

²⁵⁹ ROYT 2002, 32. K zobrazení Sibylly podrobně: STEJSKAL 2001, 107 – 123.

²⁶⁰ ROYT 2002, 32.

²⁶¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 254.

3. Nástěnné malby v hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách

V následujících subkapitolách budou nastíněny kulturně historické okolnosti vzniku nástěnných maleb, zhodnocen jejich stav zachování a celý soubor maleb bude podroben formální a ikonografické analýze s uvedením příslušných analogií.

3.1 Kulturně historické okolnosti vzniku nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách

Založení osady Kašperské Hory v zlatonosné lokalitě je v přímé souvislosti s důlní těžbou zlata zahájenou pravděpodobně na sklonku 13. století, která v průběhu 14. století pokročila do té míry, že se bezprostřední okolí Kašperských Hor stalo spolu s Jílovým nejvýznamnější lokalitou pro těžbu zlata na našem území.

Založení samotné centralizované osady předcházely soubor jednotlivých drobných sídelních struktur při šachtách, které byly v důsledku přílivu značného množství hornických kolonistů roztroušeny po okolí, přičemž nejstarší lze předpokládat v blízkosti rýžovišť na řece Otavě.²⁶² Poloha osady formující se na počátku 14. století byla určena pravděpodobně nejen bohatými primárními ložisky zlata, ale i blízkostí vyvěrajícího pramene vody, která je velmi důležitým prvkem při zpracování zlaté rudy.²⁶³ I prvotní, později doplněný název osady je v úzkém vztahu k hlubinné těžbě. Jak uvádí ve své stati Vladimír Horpeniak název „Reichenstein“ doložený před rokem 1325, později pozměněný na „Bergreichenstein“, pravděpodobně vznikl z německého výrazu „am reichen stein“, v překladu „u bohaté skály“.²⁶⁴ Složení obyvatelstva horní osady zcela určitě nebylo lokálně ani národnostně jednotné a horníci byly skupinou poměrně kočovnou, která se přesouvala dle výskytu ložisek zlata. V případě Kašperských Hor a okolí lze předpokládat, že převážná část hornictva zabývající náročnější hlubinnou těžbou se do oblasti přesunula z Rakouska, Bavorska a pasovského biskupství.²⁶⁵

Struktura společnosti v horních osadách a městech vzniklých v lokalitách dlouhodobé těžby byla poněkud odlišná než v běžné sídelní struktuře období středověku

²⁶² HORPENIAK 1980, 90.

²⁶³ HORPENIAK 1980, 91.

²⁶⁴ HORPENIAK 1980, 78. Podrobněji viz HORPENIAK 1990, 25.

²⁶⁵ HORPENIAK 1980, 76.

a městský patriciát byl tvořen především těžaři, rudokupci a obchodníky.²⁶⁶ Správa horního města pak byla vykonávána městským aparátem a královskými úředníky, zastupujícími královské zájmy.²⁶⁷ Místní těžba výrazně přispěla k tomu, že král Jan Lucemburský zahájil v Čechách roku 1325 ražbu zlatých mincí, které se staly významným činitelem v mezinárodním obchodu.²⁶⁸ Je pravděpodobné, že právě v první čtvrtině 14. století, kdy docházelo k výraznému rozvoji této hornické osady, byla zahájena stavba kostela sv. Mikuláše, který byl spolu s hřbitovem jádrem obce a byl vystavěn na náklady nově se formujícího bohatého obyvatelstva a budoucího měšťanstva.²⁶⁹ Mezním datem pro výstavbu kostela je pak rok 1330, protože toto datum je uvedeno v nápisu připojenému k nástěnné malbě na severní stěně presbytáře a lze tedy předpokládat, že pokud bylo přistoupeno k výmalbě, musela být v tomto roce stavba již dokončena.²⁷⁰

O povýšení hornické osady na město máme pramenný důkaz v podobě královského privilegia vydaného Janem Lucemburským roku 1345, které o Kašperských Horách hovoří jako o svobodném hornickém městě s vlastním znakem a městskou pečetí.²⁷¹ Nemalelou měrou se na rozvoji města podílely i obchodní stezky spojující naše území s oblastí Podunají, které v souvislosti s těžbou zlata nabyly na významu obchodním i kolonizačním. [2] Kašperskými Horami procházela Zlatá stezka vedoucí z Pasova, při níž byl roku 1356 králem Karlem IV. založen nedaleký hrad Kašperk, který zastával nejen strážní a ochranou funkci nad zlatými doly, ale snad i úlohu nového správního centra pro Prácheňsko.²⁷² [3] K roku 1366 je vázán další významný pramen a to listina Karla IV. dávající Kašperským horám privilegium bezcelného využívání nově vzniklé větve Zlaté stezky, která byla budována mezi lety 1356 – 1366 a vedla z Pasova, přes Kvildu, Kašperské Hory dále ku Praze. Tato nově vzniklá cesta strážená novým královským hradem, částečně nahrazovala starší větev

²⁶⁶ KOŘÁN 1955, 79.

²⁶⁷ HORPENIAK 1980, 77.

²⁶⁸ HORPENIAK 1980, 75.

²⁶⁹ Jako příklad můžeme uvést bohatého měšťana jménem „Nicolaus Hoslerus“, který se podílel na výstavbě kostela a je pohřben v jeho severní boční lodi. HORPENIAK 1980, 79

²⁷⁰ Dnes se kostel nachází necelé 2 km od centra městečka, které se postupem času přesunulo k pozdějšímu kostelu sv. Markéty a Linharta, který se nachází na současném náměstí. Kostel nebude příliš časově vzdálen a byl pravděpodobně zbudován v místě, kde se již ve 14. století formovalo poměrně rozlehlé náměstí, sloužící k tržním a obchodním účelům. Viz: HORPENIAK 1980, 91.

²⁷¹ HOMOLKA 1965, 63; HAAS 1954, 83.

²⁷² HORPENIAK 1980, 85.

Zlaté stezky, tedy větev prachatickou.²⁷³ Karel IV. roku 1366 dokonce nařídil (a to pod pokutou za neuposlechnutí), aby všichni kupci i se svými povozy, kteří novou cestu využívají, zdrželi se na jednu noc v Kašperských Horách.²⁷⁴ Bez zajímavosti pro tuto práci není pramenná zmínka z roku 1383 o při vedené mezi kašperskohorskými a strakonickými johanity o pozemkové vlastnictví v blízkosti Kvildy. S rozvojem těžby zlata nutně docházelo i k pátrání po nových nalezištích v kašperskohorském okolí. Poměrně velké ložisko bylo nalezeno právě na Kvildě, kde byl zřízen důl, avšak pozemky tohoto lesního úhoru náležely strakonickým johanitům.²⁷⁵ Tento spor byl následně Václavem IV. předán soudobému držiteli Strakonice Zdeňkovi z Rožmitálu, který rozhodl, že pozemky k těžbě zlata mohou využívat kašperskohorští a to za náhradu poloviny hřivny zlata.²⁷⁶ Rozmach těžby a rostoucí výnosy dokládá také listina krále Václava IV. z roku 1399, kterou potvrzuje privilegia daná Karlem IV. kašperskohorským v souvislosti s větví Zlaté stezky vedoucí přes Kašperské Hory.²⁷⁷ Jak již bylo řečeno, jádro původní hornické osady se rozkládalo kolem kostela sv. Mikuláše, v němž se zachovala poměrně rozsáhlá malířská výzdoba, díky níž můžeme stavbu kostela i přes absenci písemných pramenů o jeho založení poměrně přesně datovat nejpozději před rok 1330.²⁷⁸

Kostel sv. Mikuláše je trojlodí bazilikálního typu s nízkou hranolovou věží při východní části severní boční lodi. K trojlodí je připojen prodloužený pětiboký presbytář, sklenutý dvěma poli křížové klenby, který je do hlavní lodi otevřen vertikálně zdůrazněným triumfálním obloukem, hrotitého typu. Hlavní loď byla klenutá, v současném stavu je však plochostropá a opatřena ornamentálně malovaným trámovým stropem z roku 1700. Na západní straně je hlavní loď zakončena vysokým průčelím s trojúhelným štítem, ve kterém je proražen lomený ústupkový portál a malá, poměrně hluboká a dnes již zazděná rozeta. Osvětlení hlavní lodi bylo zajištěno nevelkými okny proraženými nad bočními loděmi, které se zachovaly v severní stěně. Okna na jižní stěně byla dodatečně upravována při pozdějších přestavbách. Boční lodi jsou, od hlavní odděleny arkádou, tvořenou vždy pěti lomenými oblouky dosedajícími na nízké masivní

²⁷³ SEDLÁČEK 1936, 167.

²⁷⁴ HAAS 1954, 140. HORPENIAK 1980, 86.

²⁷⁵ Vlastnictví potvrzeno Vilémem ze Strakonice roku 1318. RBM III, č. 471, s. 194.

²⁷⁶ KOTLÁROVÁ 2004, 88. Podrobněji ke sporu viz: HORPENIAK 1980, 86.

²⁷⁷ HAAS 1954, 244.

²⁷⁸ PEŠINA 1970, 201.

čtverhranné pilíře se skosenými hranami. V jižní stěně boční lodi je umístěn druhý nižší lomený ústupkový portál, který dnes slouží ke vstupu do kostela. Části původní klenby dnes nalezneme pouze v presbytáři, v posledním východním klenebním poli severní boční lodi a v prostoru pod nízkou čtverhrannou věží.²⁷⁹ Nejlépe dochovaná část klenby v presbytáři, je rozdělena do dvou obdélných polí, sklenutých křížovou klenbou, jejíž klínová žebra zdobená žlábkou dosedají na příporové konzoly s pětibokými kalichovitými hlavicemi, které jsou na spodní straně doplněny prstencem. Přípory jsou poměrně subtilní, půlválcové a jsou zakončeny opět konzolami ve tvaru jehlanu.²⁸⁰ Polygonální závěr presbytáře s vysokými lomenými okny a vnějšími přízedními pilíři je pak sklenut šesti paprsky křížové klenby shodného typu. Po straně oltáře v severní stěně se nachází nevelký sanktuář a proti němu v jižní stěně dvoumístné sedile, tvořené dvěma subtilními oblouky s trojlístým zakončením a konzolou zdobenou zoomorfními motivy ve středu. Kostel svým dispozičním řešením tedy víceméně odpovídá dodnes původnímu stavu a úpravy prováděné v průběhu 17. a 18. století neměly velký vliv na charakter stavby z první poloviny 14. století.²⁸¹ Závěrem si dovoluji zmínit hypotézu publikovanou Vladimírem Horpeniakem, který kostel sv. Mikuláše hypoteticky považuje za stavbu z okruhu strakonické stavební huti, pro níž byla charakteristická inklinace k hladkým nečleněným stěnám, nízkým arkádám a poměrně malým okenním otvorům.²⁸²

3.2 Stav zachování maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách

Jak již bylo uvedeno v kapitole o literatuře (kap. 1.4.), v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, byly provedeny dva restaurátorské průzkumy spojené s restaurováním stávajících maleb. První restaurování maleb F. Fischerem proběhlo v roce 1955, kdy došlo k základnímu restaurátorskému průzkumu a odkrytí maleb, ne však v plném rozsahu. K úplnému odkrytí maleb v dnešní podobě došlo při druhém restaurování v letech 1962 – 1964, které prováděl B. Slánský se svými žáky. Malby prokázané restaurátorskými průzkumy v presbytáři, hlavní lodi a na pilířích arkád byly

²⁷⁹ POCHE 1978, 44.

²⁸⁰ PLÁTKOVÁ 1980, 100.

²⁸¹ K architektuře kostela sv. Mikuláše: HOSTAŠ / VANĚK 1900, 28-45; POCHE 1978, 43-45; HORPENIAK 1980, 46-47; nověji například: LÍBAL 2002, 170-171.

²⁸² HORPENIAK 1974, 203.

v této etapě plně odkryty, očištěny, zpevněny a konzervovány. Průběh obou etap restaurování je podrobněji pojednán ve stati ve sborníku *Vlastivědných zpráv Horního Pootaví* z roku 1962.²⁸³

Votivní obraz se sv. Mikulášem, sv. Dorotou a celebrujícím knězem je komponován do plochy mezi dvěma příporami na severní stěně presbytáře a přesně datován do roku 1330 v dedikačním medailonu v pravé spodní části malby.²⁸⁴ [32] Tato malba je nejlépe zachovanou částí celé malířské výzdoby, je tedy pravděpodobné, že nebyla nikdy zabilena, vyjímaje okrajové části díla. Stav zachování tohoto obrazu je v současné době poměrně uspokojivý, ač byl ve své historii neuměle přemalován, ale tyto přemalby byly při restauraci prováděné Františkem Fišerem z valné části odstraněny.²⁸⁵ Malba je provedená technikou fresco na poměrně silné vrstvě omítky a pozdější přemalby se dotkly především pozadí za postavou sv. Doroty, přemalby zasáhly též architektonický rámeček a obličejové partie.²⁸⁶ Po odstranění těchto přemalob vynikla především původní kresba a modelace obličejů, které se lépe zachovaly pouze u postavy sv. Doroty. Při restaurování byly částečně rekonstruovány i nápisy doplňující tento obraz v místech, kde to dovolil stav zachování a v současné podobě by tyto rekonstruované části měly odpovídat původní podobě, bohužel však smysl celého nápisu je nejasný. Přemalby se zřejmě zcela vyhnuly kruhovému medailonu s datací, jehož údaje lze tedy považovat za původní a spolehlivé.²⁸⁷

Z výše uvedeného tedy lze vyvodit, že po částečném odstranění přemalob je stav zachování malby poměrně dobrý, ale výjev přesto nelze považovat za plně autentický a stále jsou patrné změny jak ve tvarech, tak i detailech kompozice, které prozrazuje lokálně vystupující původní linie lineární kresby.²⁸⁸ Tyto přetrvávající přemalby jsou nejvíce patrné u postavy kněze sloužícího mši, kde došlo jak k tvarové deformaci postavy, oltářní mensy i jednotlivých liturgických předmětů. V partii draperie je nejpatrnější rozdíl mezi původní malbou a přemalbou u postavy sv. Mikuláše, kde bylo traktování skladů liturgického roucha dodatečně upraveno a rozmoženo, přičemž

²⁸³ GRUBER 1962, 24 – 28.

²⁸⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 99.

²⁸⁵ K necitlivé až laické přemalbě došlo pravděpodobně roku 1881 v rámci bílení kostela. Viz HOSTAŠ / VANĚK 1900, 43.

²⁸⁶ GRUBER 1962, 24 – 28.

²⁸⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 100.

²⁸⁸ GRUBER 1962, 24 – 28.

kvalitou neodpovídá sousednímu lépe zachovanému rouchu sv. Doroty s Ježíškem. Markantněji se tato přemalba ukazuje u klečící postavy donátora Chugnera, kde přemalbou jakoby anatomie ve spojení s řásem roucha ztrácela smysl. Původní barevná vrstva se z větší části nezachovala, či byla pozměněna a současná barevnost je tedy do značné míry pravděpodobně dílem pozdějších přemaleb.²⁸⁹

V závěru chóru byly dále objeveny čtyři malované konsekrační kříže, které by v současném stavu zachování mohly být také původní, pouze byly pravděpodobně v době renesance doplněné růžicovým dekorativním ornamentem v partii rámu.²⁹⁰ [49] Stav zachování zbývajících figurálních maleb objevených v presbytáři, na stěnách hlavní lodi a na obloucích mezilodní arkády není vzhledem k pozdějšímu zabílení již tak uspokojivý. Přestože jsou všechny malby poměrně dobře čitelné, svrchní vrstva malby je sedřena do té míry, že jednotlivé postavy jsou často definovány spíše obrysovou kresbou, nebo se zachovaly jen v siluetě. Barevná modelace je zachována jen lokálně, stejně jako kresba detailů, či obličejových partií. Většina maleb v presbytáři je odkryta a zachována v plném rozsahu, malby na obloucích arkády jsou místy porušeny, nebo zachovány jen částečně. Částečné zachování jednotlivých scén je patrné i na malbách v hlavní lodi, kde na stěně nad arkádou došlo k překrytí maleb z různých časových vrstev a části jednotlivých maleb jsou porušeny strukturou omítkové vrstvy nebo její absencí.²⁹¹

3.3 Formální a ikonografická analýza nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách

V této pasáži budou popsány a formálně a ikonograficky analyzovány malby v hřbitovním kostele sv. Mikuláše s ohledem na stávající literaturu a stav bádání. Malby pocházejí z různých časových období, z velké části však spadají dobou vzniku do 14. století. Nejedná se o ucelenou malířskou výzdobu s jednotným ikonografickým programem, ale spíše o soubor vesměs votivních obrazů, vznikajících dle aktuálních objednávek v prostoru presbytáře, severní arkády, severní stěny hlavní lodi a v dalších částech kostela, kde jsou umístěny malby spíše okrajového významu.

²⁸⁹ PLÁTKOVÁ 1980, 100.

²⁹⁰ PLÁTKOVÁ 1980, 101.

²⁹¹ GRUBER 1962, 24 – 28.

3. 3. 1 Trojdílný votivní obraz se sv. Mikulášem a sv. Dorotou (1330) na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Jak již bylo uvedeno, kostel sv. Mikuláše byl pravděpodobně původně farním kostelem menší hornické osady založené v blízkosti rýžoviště zlata, přes kterou později vedla odbočka Zlaté stezky a za vlády Jana Lucemburského byla povýšena na město.²⁹² Malířská výzdoba tohoto hřbitovního kostela je tvořena souborem nástěnných maleb z několika časových vrstev. Nejlépe zachovaný a nejvýznamnější je trojdílný votivní obraz na severní stěně presbytáře, který je vkomponován do rámce tvořeného iluzivní gotickou architekturou a sloupy rozdělen do tří částí, do nichž je vmalováno celkem pět postav. [31] Iluzivní architektura tohoto triptychu je složena ze dvou širších postranních polí a užšího centrálního, jež dohromady představují pravděpodobně jakousi chrámovou stavbu. Do levého pole evokujícího snad chrámovou loď jsou vmalovány tři postavy, do středu umístěná postava sv. Doroty, před níž stojí drobnější figura Ježíška a za jejími zády klečící postava donátora obráceného ke středovému poli. V tomto poli je téměř v celé jeho šíři zobrazena frontálně pojatá postava nimbovaného biskupa, který stojí na vyvýšeném stupni a představuje pravděpodobně patrona kostela - sv. Mikuláše. Do třetího obrazového pole symbolizujícího presbytář je umístěna postava kněze sloužícího mši u oltáře. V levé části zobrazený Ježíšek podávající sv. Dorotě košík s růžemi je oděn do jednoduchého žlutohnědého roucha s krátkými lemovanými rukávy, které dosahuje pod kolena a je členěno množstvím úzkých vertikálních lineárních záhybů. Zakulacený obličej je výrazně lemován hnědými dlouhými vlasy, jež jsou v partii čela rovně zastřiženy a orámovány světlým nimbem. Ježíšek je zobrazen bosý a s poněkud anatomicky naddimenzovanými chodidly. V pozdvižených rukách drží oválnou proutěnou ošatku snad s květinami, jejíž struktura je naznačena sérií hnědých čar. Ošatku od něj přebírá sv. Dorota, jejíž subtilní, protáhlá a lukovitě prohnutá figura je umístěna téměř na střed pole a výrazně převyšuje drobnou postavu Ježíška i klečícího donátora. Světice je oděna do světle zeleného šatu se zlatým lemem u krku, který je dvojité přepásán úzkou zlatou stuhou, jejíž volný konec volně splývá až ke kolenům. Šaty jsou, od partie boků, členěny jemnými dlouhými lineárními záhyby, které u kolen přechází v trychtýřovitě se rozšiřující sklady tvořící jemnou vlnovku spodního lemu roucha. Spodní šat je doplněn dlouhým, lemovaným růžovočerveným pláštěm kryjícím

²⁹² HOMOLKA 1965, 63.

ramena a ruce až do půli předloktí. Plášť je drapován lineárními tahy vymezenými tenkou linkou a po stranách je zakončen poměrně ostrými diagonálními cípy. Oválná tvář světice je lemována dlouhými světle hnědými vlasy, na nichž je posazena koruna zdobená trojlísty, jasně se rýsující na pozadí světlého nimbu. Obličejová kresba se bohužel nezachovala a bližší popis typiky tváře není možný. V pravé části pole je zobrazena klečící postava fundátora tohoto kostela obrácená zády ke sv. Dorotě a čelem k postavě patrona kostela sv. Mikuláše ve vedlejších poli. Tento první fundátor byl identifikován jako Johannes Chugner a to na základě dnes již téměř nečitelného textu v nápisové pásce, kterou drží v sepjatých pozdvižených rukách.²⁹³ Oděn je do červeného spodního roucha s úzkými lemovanými rukávy, přes nějž má oblečeno svrchní roucho tvořené světle modrým rubášem se širokou suknicí, krátkými širokými rukávy a širokou červenou šerpou uvázanou v pase. Současný vzhled roucha je do značné míry ovlivněn pozdější přemalbou, jak můžeme vidět na vystupující původní kresbě skladebného systému roucha, tvořené dlouhými zalamovanými lineárními záhyby. Oválná pozdvižená fundátorova hlava je porostlá středně dlouhými světlými vlasy, které lemují obličej s fragmentárně zachovanou kresbou. V horní části obrazového pole je umístěna nápisová páska, která se odvíjí od jeho rukou a stáčí se nad hlavu sv. Doroty.

Sřední poměrně úzké pole tohoto nástěnného triptychu je z větší části vyplněno frontální lukovitě prohnutou figurou sv. Mikuláše, stojícího na vyvýšeném stupni. Pontifikální roucho tohoto svatého biskupa je tvořeno červenou dalmatikou s albou, bílo-modrou kasulí, bílými lemovanými rukavicemi, mitrou se zlatým lemováním a nezdobenými střevíci. V levici drží sv. Mikuláš biskupskou berlu se zdobenou hlavicí a pravici má pozdviženou v žehnajícím gestu. Dalmatika je hustě řasena jemnými vlasečnicemi lineárních skladů, které rozvlňují lemovaný okraj roucha. Po odstranění pozdější přemalby poměrně jasně vystoupilo i řasení kasule, tvořené horizontálními miskovitými záhyby před tělem, které doplňují klínovité záhyby po stranách. Hlava světce je obkroužena zlatým nimbem s hnědým okrajovým lemem a oválná bezvousá tvář s fragmentárně zachovanou obličejovou kresbou je lemována prameny hnědých vlnitých vlasů.

²⁹³ Text je psán románskou majuskulí a je rozdělen do třech řádků. Rekonstrukce textu zní: „(IO)HANNES CHV(G)NE(R)VS EST PRIMVS FVNDATOR HVIVS ECCLESIAE, PRO (EIV)SQVE PI(AM) ORARE TENI(ETVR) ANIMAM IN (HOC) TEMPLO...DE“ viz: DVOŘÁKOVÁ 1958b, 200

V třetím poli představující presbytář je téměř z profilu zobrazen kněz s tonsurou ve vlasech, sloužící mši před perspektivně pojatým oltářem s rozmístěnými liturgickými předměty. V odborné literatuře je obvykle kněz ztotožňován s plebánem tohoto kostela Frederikem pohřbeným v chóru kostela, na jehož úmrtí roku 1330 upozorňuje nápis v kruhovém medailonu pod tímto obrazovým polem.²⁹⁴ Pro hypotézu, že se jedná o místního kněze Frederika a nikoli zobrazení světce hovoří fakt, že jde o nenimbovanou postavu. Není pravděpodobné, že by absence nimbu byla výsledkem pozdější přemalby a to s ohledem na tvar arkády, pod níž je kněz umístěn, která by do případného nimbu logicky svým výběžkem zasahovala. Plebán Frederik je oděn do bílé alby s modrými či zelenými lemy u krku a na rukávech a černého ornátu s modrou podšívku.²⁹⁵ Drapování roucha je poměrně neznatelné a do značné míry pravděpodobně ovlivněno mladší přemalbou, která překryla původní záhybový systém, jak se tomu stalo v dalších částech tohoto pole. Oválná hlava duchovního je porostlá krátce střiženými hnědými vlasy s vyholenou tonsurou. Zachovaná obličejová kresba nosu, úst a očí, pozdvižených očí se po odstranění přemaleb jeví jako původní.²⁹⁶ Oltář je překryt narůžovělým antependiem, původně snad červeném a na jeho mense jsou rozmístěny liturgické předměty v podobě zlatého kalicha a svícnu, u nichž lze předpokládat výraznou přemalbu a pozměnění tvarů. Nejlépe to lze vidět v případě kalicha, jehož současná podoba neodpovídá původní kresbě, která vystoupila po odstranění přemalby.²⁹⁷ V případě svícnu se tento tvarový rozpor neobjevuje v tak výrazném měřítku. Přestože je tato dvojakost v literatuře připisována přemalbám, pravděpodobně nelze vyloučit ani vědomý záměr malíře, který patrně nerespektoval při finální malbě původní rozvrh nástěnné malby.

Jak již bylo uvedeno, tento trojdílný votivní obraz je zasazen do děleného architektonického rámce, představující pravděpodobně chrámovou stavbu. V případě, že se jedná o chrámovou stavbu, levé obrazové pole s Ježíškem a sv. Dorotou představuje

²⁹⁴ Rekonstrukce textu zní: „A.D. MCCCXXX IN DIE BEATI SERVATII FRIDRICVS PLEBAN’O“ viz: DVOŘÁKOVÁ 1958b, 201. Autorka ve stati uvádí chybnou dataci do roku 1332, pravděpodobně k tomu došlo záměnou předložky IN za číslici II. Tato chyba, se objevuje již ve starší literatuře viz: PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937, 29.

²⁹⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 103. Autorka uvádí, že černý ornát snad poukazuje na mešní obřad na Velký pátek nebo, nebo na zádušní mši, která by byla tak v přímé souvislosti k nápisu v medailonu, hovořícím o plebánově smrti.

²⁹⁶ Nelze vyloučit, že kněz v ruce držel hostii zaniklou při přemalbě. Viz: MERHAUTOVÁ 1964, 37.

²⁹⁷ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 199. Na starší fotodokumentaci můžeme vidět na oltářní mense ještě zelený kříž, který byl dílem pozdější přemalby a byl sejmut v průběhu restaurátorských prací.

lod' kostela, středové pole se sv. Mikulášem snad transept s dvouvěžovým průčelím a pravé pole polygonální presbytář, v němž je knězem sloužena mše.²⁹⁸ Architektura je z větší části definována kresbou a převažující barevné tóny červení, hnědí a okřů mají spíše kolorující charakter. Celý architektonický rámeček i jednotlivá pole obrazu jsou oddělena subtilními sloupky, které v prvním poli nesou trojúhelné stříšky, v druhém snad trojlistou arkádu či baldachýn se zdobeným trojúhelným štítem a ve třetím poli baldachýn nebo vimperk zdobený kraby a kytkami. [31] Architektura tohoto předpokládaného presbytáře je doplněna fiálami a věžičkami traktovanými římsami a různě tvarovanými okénky, jednoduchými či sdruženými. Věže transeptu jsou zakončeny poměrně nízkými stříškami. V levé věži je prolomeno okno s půlkruhovým zakončením, ve kterém se oproti tmavému pozadí poměrně jasně rýsuje obrys zavěšeného zvonu. Po odstranění přemalby je také patrné, že malíř se pokusil vytvořit dojem jakéhosi průhledu do interiéru a to pomocí perspektivních náznaků a hloubky prostoru. Přestože nejvýrazněji je to patrné na zobrazení oltární mensy, při bližším pohledu nalezneme náznaky ubíhání prostoru na obdélných oknech a vnějších stěnách presbytáře, v podstavci na němž stojí sv. Mikuláš, u roucha fundátora Chugnera i u postavy Ježíška, který jakoby byl umístěn téměř vně chrámovou stavbu. K dotvoření iluze prostoru je mimo perspektivních zkratků užito i barevného odstupňování jednotlivých ploch. [31] Tento architektonický rámeček je poměrně detailně zpracovaný a složitý, přesto vychází z obvyklého schématu a v obecné rovině pro něj nalezneme řadu analogií v soudobém nástěnném i knižním malířství, jak bude rozvedeno dále. Je možné, že tato iluzivní architektura by mohla představovat samotný kostel sv. Mikuláše. Pro tuto teorii hovoří fakt, že malba představuje patrona kostela v doprovodu prvního fundátora a místního plebána, jejichž zobrazení je přímo spojitelné s nápisy doplňujícími malbu. To z tohoto obrazu činí významnou památku nejen v ohledu kulturně-historickém, ale i ve smyslu ikonografickém, protože doprovodné nápisy vytváří z celkové kompozice jakýsi epitaf věnovaný významným osobnostem spojitelným s kostelem a patronem kostela.²⁹⁹

Tato nejstarší a zároveň nejlépe zachovaná nástěnná malba v hřbitovním kostele sv. Mikuláše na severní stěně presbytáře je zároveň malbou nejvýznamnější. Význam

²⁹⁸ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 202. Zuzana Vsetečková uvádí odlišné určení a střední pole označuje za presbytář, s ohledem na zobrazení patrona kostela sv. Mikuláše. Pravé pole s knězem sloužícím mši pak dává do souvislosti s kostelem Anastasis v Jeruzalémě. Viz: PLÁTKOVÁ 1980, 102sq.

²⁹⁹ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 202.

tkví především v doprovodných textech, datujících malbu do roku 1330 a pravděpodobně ztotožňujících dvě postavy z výjevu. Existující datace do roku 1330 je významná nejen pro malbu samotnou, ale samozřejmě i pro kostel, jehož dokončení je rokem 1330 jasně vymezeno. První zmíněnou osobou je Johannes Chugnerus, fundátor kostela a snad významný nákladník kašperskohorských zlatých dolů. Druhou pravděpodobně ztotožněnou osobou je plebán Frederik, avšak pouze v případě, že přijmeme hypotézu, že nápis v medailonu má souvislost k zobrazenému knězi. Na základě výše uvedeného, lze malbu chápat jako historický pramen s vysokou vypovídací hodnotou. Ikonografie scény má jistě blízký vztah i k umístění malby na severní stěně presbytáře nad sanktuářem, kde byla uchovávána svátost oltářní, čímž je zdůrazněn nejen ikonografický motiv, ale i samotný kult eucharistie. Motiv kněze sloužícího mši, či pozdvihování hostie je znám a v soudobé malbě v souvislosti s vývojem mešního ritu v 13. a 14. století, není nikterak neobvyklý.³⁰⁰ Pro zobrazení nesvatého kněze při mši nalezneme ve starší produkci příklad na nástěnné malbě pod kruchtou kostela v *Albrechticích nad Vltavou* z 2. poloviny 12. století.³⁰¹ V mladší vrstvě pak například v kostele v *Bedřichově Světci* z doby po roce 1370 a na malbě *Sedmi svátostí* v kostele ve *Zdětíně* z doby kolem roku 1400.³⁰² Častější je však zobrazení světce v kněžském, či biskupském rouše s nimbem, například v kostele ve *Křtěnově* z let 1330 – 1340, snad v *Průhonicích* z doby kolem 1340, ve *Stříbře* taktéž kolem roku 1340, v *Českém Rudolci* z doby po roce 1350 a ve *Vimperku* z doby kolem 1450.³⁰³ V zahraniční produkci se ikonografický motiv celebrujícího kněze objevuje na malbách z 1. poloviny 14. století například v dolnorakouském *Drossu* [182], nebo v *Langenlois* a to v rámci zobrazení bolestného Krista nebo Ukřižování, se kterými symbolicky velmi úzce souvisí.³⁰⁴ Velmi blízkou analogii poskytuje zobrazení kněze sloužícího mši na nástěnné malbě v kostele sv. *Michala ve Vídni* z 1. čtvrtiny 14. století.³⁰⁵ [181] Na pozdější příklad pak upozornila A. Merhautová, která uvedla řadu afinit v zobrazení mše v Kašperských Horách a nástěnnou malbou v štýrském hornickém městě *Oberzeiring*.³⁰⁶ V miniaturním malířství se tento motiv uplatňuje

³⁰⁰ Ikonografický motiv se objevuje na přelomu 9. a 10. století. Viz: PLÁTKOVÁ, 1980, 102, 107.

³⁰¹ MAŠÍN 1954, 30sq.

³⁰² VŠETEČKOVÁ 1999, 76; VÍTOVSKÝ 1983, 530-535; VŠETEČKOVÁ 1992, 290-300.

³⁰³ PAVELEC 1997, 183-193.

³⁰⁴ PEŠINA 1971, 316

³⁰⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 104. Podrobněji k rakouské nástěnné malbě viz: LANC 1983; LANC 2002b

³⁰⁶ DVOŘÁKOVÁ / KRÁSA / MERHAUTOVÁ / STEJSKAL 1964, 37.

především v iluminovaných rukopisech a liturgických knihách, nejčastěji ve výzdobě iniciály T.³⁰⁷ Zobrazení kněze při eucharistii není neznámý ani v sochařské produkci, mezi nejlepší příklady patří například *relief z kampanily ve Florencii* od Andrea Pisana, kde se objevuje v cyklu Sedmi svátostí.³⁰⁸

Sv. Dorota v prvním poli triptychu patří k nejčastěji zobrazovaným světicím ve středověké malbě, velmi typické je představení právě v doprovodu Ježíška, podávajícího jí košík s květy, které nalezneme například v *kostele sv. Mikuláše v Ševětíně* z doby kolem roku 1340 a v *presbytáři minoritského kostela v Jindřichově Hradci* z doby kolem roku 1350, kde se v rámci malby, shodně s Kašperskými Horami, uplatňují architektonické prvky a rámování.³⁰⁹ Na nástěnné malbě v kostele v *Horním Bukovsku* z doby kolem 1350, je pak fragmentárně zachovaná pouze postava Ježíška s košíkem květů. Obdobný ikonografický motiv můžeme vidět například v borduře fol. 188r *Žaltáře královny Rejčky* z roku 1323 (Brno, Moravská zemská knihovna, R 355 a). V tomto případě se však spíše jedná o scénu Infantia Christi.³¹⁰ V produkci rakouského nástěnného malířství se zobrazení sv. Doroty s Ježíškem objevuje například ve farním kostele v *Murau* z doby kolem roku 1340, či ve farním kostele v dolnorakouském *Eisgarn* asi z poloviny 14. století.³¹¹ Dalším možným příkladem je sv. Dorota s Ježíškem, sv. Kateřinou a sv. Markétou v *kapli rakouského hradu Tirol*.³¹² Motiv svatého biskupa v soudobé malbě také není příliš neobvyklý, avšak v tomto případě se jedná pravděpodobně o zobrazení patrona kostela sv. Mikuláše, jehož zobrazení není příliš časté. S postavou sv. Mikuláše se setkáme například na nástěnné malbě v kostele ve *Starém Svojanově* z doby kolem roku 1360 a pravděpodobně i v trojdílné nástěnné malbě ve *Veselí nad Lužnicí* z doby kolem roku 1340, kde je rytířem adorovaná postava biskupa zachycena v analogickém postoji jako v Kašperských Horách.³¹³ S fragmenty nástěnných maleb ze svatomikulášské legendy, z doby před rokem 1350, se setkáme v *kostele sv. Mikuláše v Krči* nedaleko Protivína, kde je na základě patronátu kostela postava biskupa s donátorem ztotožňována se sv. Mikulášem.³¹⁴ V presbytáři téhož

³⁰⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 102.

³⁰⁸ PLÁTKOVÁ 1980, pozn. 22.

³⁰⁹ PAVELEC 1995, 290; KRČÁLOVÁ 1958a, 267.

³¹⁰ KVĚT 1931, 116.

³¹¹ LANC 2002b, obr. 349; LANC 1983, obr. 145.

³¹² DVOŘÁKOVÁ 1958b, 200.

³¹³ PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937, 30.

³¹⁴ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958a, 299

kostela, obdobně jako na malbě z doby kolem roku 1385 v *kostele sv. Jakuba ve Slavětíně*, je pravděpodobně namalována scéna, na níž sv. Mikuláš obdarovává tři dívky kameny, které se zázrakem promění ve zlaté valouny.³¹⁵

Architektura rámuující postavy votivního triptychu v Kašperských Horách má své paralely v soudobém nástěnném i miniaturním malířství. Velmi blízkou, časovou, ikonografickou i stylovou analogii nalezneme u soudobé nástěnné malby triptychu snad se sv. Jakubem Větším, sv. Mikulášem a sv. Leonardem pozdvihujícím hostii z let 1330 – 1340 ve *farním kostele v rakouském Murau*, kde jsou postavy zasazeny do iluzivní chrámové arkády, která se shoduje celkovým pojetím i detaily malby.³¹⁶ Iluzivní architektonické rámování v podobě stavby se objevuje i v již zmíněné *horní kapli hradu Tirol*, konkrétně ve scéně Klanění tří králů.³¹⁷ Na slohovou příbuznost maleb v Kašperských Horách a na hradě Tirol upozornila V. Dvořáková, která pro malby hledala společná východiska v západně orientované malířské produkci Porýní a Bavorska. Votivní triptych v kostele sv. Mikuláše srovnala například s *malovanou chórovou přepážkou dómu sv. Petra v Kolíně nad Rýnem* (po roce 1330), s nástěnnou malbou v *kostele sv. Cecílie* a se scénami ze svatomikulášské legendy z *kostela Sankt Maria in Lyskirchen* z 1. poloviny 14. století.³¹⁸ Po formální stránce, v obou významných statích, V. Dvořáková a Z. Všetečková malbu v Kašperských Horách řadí do slohové vrstvy nástěnných maleb v *ambitech Strakonické komendy* (kolem roku 1340), v *Průhonicích* (30. až 40. léta 14. století) a ve *Čkyni* (kolem 1340). Paralely v knižním malířství hledají v okruhu *rukopisů královny Rejčky*, v *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 – 1321 [121-125] (Praha, NK ČR, XIV. A. 17), v *Liber depictus* [126-127] (Víděň, ÖNB, cod. 370, před 1350 či po 1358) a v miniaturách *legendy o sv. Hedvice z Ostrovského kodexu* z doby kolem roku 1353 (Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. Ludwig XI 7, 1353).³¹⁹ Architektonické rámování srovnávají s nástěnnými malbami *minoritského kostela v Jindřichově Hradci* [128] z doby kolem roku 1350 a pokročilejšími italizujícími památkami jako je nástěnná malba

³¹⁵ Dle verze legendy se objevují tři dívky, či chudí chlupci. Viz: VIDMANOVÁ / BAHNÍK 1984, 70-76; Nověji viz: VIDMANOVÁ / BAHNÍK 1998. Nelze vyloučit, že výše popsaná scéna ze svatomikulášské legendy, by mohla být důvodem volby sv. Mikuláše jako patrona nového farního kostela hornické osady v Kašperských Horách. K ikonografii světce viz: PETZOLD 1976, 46-58.

³¹⁶ LANC 2002b, obr. 360.

³¹⁷ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205; Podrobněji viz: KOFLER-ENGL 1998, 291-303.

³¹⁸ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205.

³¹⁹ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 202sq; PLÁTKOVÁ 1980,101.

v Černochově z doby kolem roku 1350, či deskovými obrazy *Antependia z Pirny* (kolem 1340), *Vyšebrodským oltářem* (kolem 1347) a *Madonou kladskou* (kolem 1350), na nichž se uplatňuje pokročilejší forma zobrazení hloubky prostoru. Výtvarnou a kompoziční stránku kašperskohorského triptychu vesměs autoři hodnotí jako méně pokročilou až nízkou, což však pravděpodobně může být způsobeno pozdější přemalbou, po jejímž odstranění se do jisté míry odhalila původní kresba.³²⁰

3. 3. 2 Dvoudílný votivní obraz s P. Marií mezi světci na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Ve vedlejším klenebním poli severní stěny presbytáře směrem do lodi byla odkryta rozměrná kompozice dvoudílného votivního obrazu o rozměrech 312 x 153 cm. [33] Omítka, na níž je malba provedena je místy porušena a svrchní barevná secco vrstva se téměř nezachovala. Nástěnná malba je tedy definována kresbou s bazální barevnou vrstvou podmalby, bez zachované barevné modelace. V koloritu zachované vrstvy jasně převažují odstíny okru, hnědí a červení. Plocha obrazu je rámována poměrně subtilním obdélným rámem a kompozice je asymetricky rozdělena do dvou polí. V levém užším poli je zobrazen blíže neurčený světec v kněžském odění a před ním na jednom kolenu klečící donátor. Mezi postavami je vertikálně rozvinuta esovitě prohnutá, prázdná nápisová páska, kterou donátor přidržuje ve spodní části v rukou a světec v horní části pravicí. Donátor je oděn do okrového spodního roucha s úzkými rukávy a prosté svrchní modrošedé tuniky, která je členěna výraznými mísovitými záhyby s hnědočervenou plastickou modelací. Prostovlasý muž má hlavu pozdviženou ke světci před ním a kulatý obličej lemují nedlouhé světlé vlasy. Obličejová kresba se bohužel nezachovala. Zajímavým prvkem je vysunutí spodní části roucha levé mužovi nohy mimo rám obrazu, čímž je dosaženo náznaku hloubky prostoru a donátor je tak umístěn v něm obraz a přesto vtažen do děje, mimo jiné i pomocí invokační pásky, tvořící spojnicí obou figur. V postavě neznámého světce s namodralým nimbem, lze spatřovat pravděpodobně kněze a to dle tonsury na hlavě a podle šatu, který odpovídá kněžskému či jáhenskému liturgickému rouchu.³²¹ Oděv je složen z dlouhého bílého spodního roucha, dalmatiky s okrovým lemováním a původně snad z červeného ornátu s hnědou

³²⁰ DVOŘÁKOVÁ 1958, 203; PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937, 30.

³²¹ Mezi nejčastěji zobrazované svaté jáhny patří například sv. Štěpán a sv. Vavřinec, které nalezneme na nástěnné malbě ve *Čkyni*, z doby kolem roku 1340, jejíž malby jsou spojovány s okruhem malířské dílny působící ve strakonické komendě. Viz ROYT 2002, 32. K ikonografii viz: ROYT 2006, 278.

podšívku. Skladebný systém roucha je v současném stavu poněkud nejasný a lépe se zachovaly pouze lineární záhyby spodního roucha a dalmatiky. Světcova hlava je mírně skloněna směrem ke klečícímu donátorovi. Kresba obličej se nezachovala a hlava je patrná spíše v obrysu, který vystupuje z pozadí tmavého nimbu. Pravice, v níž drží světec prázdnou invokační pásku vinoucí se z rukou donátora je až k zápěstí skryta pod ornátem. V levici zahalené ornátem světec drží zavřenou knihu, jejíž vazbu zdobí zlaté kování.³²² V pravém obrazovém poli odděleném úzkou světle okrovou lištou je zobrazena skupina pěti postav představující P. Marii s Ježíškem v doprovodu čtyř světců. Nejméně zřetelná je postava P. Marie, která je od ramen níže víceméně zničena z důvodu porušení omítkové vrstvy v této části obrazového pole. Zachovaná je pouze partie ramen, hlavy zahalené rouškou a koruny zdobené liliemi, která jasně vystupuje oproti červenohnědému nimbu. P. Marie byla pravděpodobně oděna do spodního roucha a pláště halícího ramena, ze kterého se zachoval pouze fragment lemu u pravého ramene. V nejasném obrysu je zachována i drobná postavička nimbovaného Ježíška u levého ramene P. Marie. Ze zbytků obrysových kresby lze soudit, že byl zobrazen snad nahý a ručky vztahoval směrem k obličejí Mariině.

V levé části obrazového pole, tedy po pravici P. Marie je zobrazena blíže neurčená světice a vedle ní stojící postava sv. Jana Křtitele. Světice s nezachovaným atributem umožňujícím identifikaci je oděna do spodního roucha hnědo-okrové barvy s úzkými rukávy a dlouhého pláště, jehož barevnost se nezachovala. Hlava světice je skryta závojem či rouškou, zpod níž vyčnívají jemné prameny dlouhých světlých vlasů. Obě ruce má světice pozdvižené před tělem a vztyčenými ukazováký gestikuluje či poukazuje ke své tváři. Pravice je částečně skryta pod pláštěm, který má světice přehozený přes předloktí. Kresba skladebného systému jejího šatu není zachována a viditelné jsou pouze obrysy cípů a dílčích částí oděvu. Za světící stojící postava sv. Jana Křtitele - identifikovatelná na základě kruhového medailonu, který drží v rukou a lze v něm předpokládat nedochované symbolické zobrazení beránka božího.³²³ Jeho figura je zachována zhruba od partie boků výše, spodní část mizí v omítkovém kazu, který znemožňuje popis spodní části figury. Sv. Jan Křtitel je oděn do modrošedého spodního roucha s úzkými rukávy a snad velbloudí kožešiny okrové barvy. Hlava světce

³²² Obdobně pojednané a zdobené vazby knih nalezneme například u postav apoštolů v bývalé johanitské komendě ve Strakoněch. [71]

³²³ ROYT 2006, 92sq.

lemována hnědočerveným nimbem je porostlá středně dlouhými světle hnědými upravenými vlasy a vousem, jež lemují obličej bez zachované vnitřní kresby. Skladebný systém roucha je v současném stavu nečitelný a bližší popis tak není možný. Obdobný menší kruhový medailon drží v levici skryté pod pláštěm i korunovaná světice napravo od P. Marie. Tento sedřený kruh je považován za symbol kola, atribut sv. Kateřiny, se kterou je tato světice ztotožňována.³²⁴ Šat sv. Kateřiny je tvořen dlouhým spodním rouchem modrozelené barvy a dlouhým světle hnědým pláštěm přes ramena se zvlněnými lemy. Hlava světice je velmi mírně skloněna směrem k P. Marii a tvář bez obličejové kresby je lemována kadeřemi dlouhých hnědých vlasů. Kresba koruny této světice se ztrácí ve světlém kruhovém nimbu rýsujícím se oproti pozadí a lemovanému jemnou tmavou linkou. Za sv. Kateřinou je umístěna postava nimbovaného světce v biskupském rouchu, který v levici opět skryté pod pláštěm drží zavřenou knihu s nezdobenou vazbou. Oděv tohoto svatého biskupa je tvořen bílou albou, snad zlatě lemovanou dalmatikou, hnědočerveně podšitým ornátem či pláštěm a mitrou, taktéž se zlatým lemováním, jejíž obrys jasně vystupuje na pozadí hnědočerveného nimbu. Ze zachovaného obrysu tváře lze soudit, že biskup měl krátce střížené vlasy a vousy. Pravá ruka světce není zachována, ale nelze vyloučit, že v ní držel rovněž nezachovanou biskupskou berlu, jejíž existenci by prozrazoval malý fragment kresby u cípu pláště sv. Kateřiny. Tohoto svatého biskupa Zuzana Všetečková identifikovala snad jako patrona kostela - sv. Mikuláše.³²⁵

Z kompozičního hlediska se v případě tohoto výjevu jedná o typ *Sacra conversazione*, tedy o P. Marii s Ježíškem umístěnou mezi dalšími světci.³²⁶ Figurální kánon jednotlivých postav je obdobně protažený jako u postav vedlejšího trojdílného votivního obrazu, avšak jsou poněkud subtilnější. Obě dosud popsané malby v kostele sv. Mikuláše, vykazují obdobnou typiku postav a nelze tak vyloučit, že jsou dílem téhož malíře, či malířské dílny zde působící. S jistotou však tuto hypotézu nelze potvrdit jak s ohledem na špatný stav zachování dvoudílného obrazu, tak na výrazné přemalby votivního triptychu. Shodné znaky však napovídají mnoho o době vzniku a je tedy pravděpodobné, že pokud díla nevznikla současně, jistě tomu nebylo ve větším odstupu.

³²⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 100

³²⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 100.

³²⁶ Zobrazení typu *Sacra conversazione* je předpokládáno i na malbě ve Čkyni z doby kolem roku 1340.

Dvoudílný votivní obraz, lze tedy datovat do doby kolem roku 1330.³²⁷ Malba dosahuje vysoké umělecké kvality, jak můžeme vidět na lépe zachované postavě donátora klečícího na jednom kolenní, kde je jasně patné nejen zvládnutí anatomie těla, ale i velmi kvalitně provedená barevná modelace mísovitých záhybů. Obdobné řešení a výraznou plasticitu záhybů nalezneme v miniaturním malířství například v *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 – 1321 (fol. 10r, Praha, NK ČR, XIV. A. 17).³²⁸ V monumentálním pak na *nástěnných malbách ve Čkyni* z doby kolem 1340, u postavy *apoštola sv. Filipa ve Strakonících* z doby kolem roku 1320 [71], či na již popsaných malbách v *Anníně* z doby kolem roku 1310.

Z. Všetečková ve své stati naznačila řadu analogií pro obdobné řešení esovitě prohnutých postav a detailů malby, jako je například listová koruna P. Marie. Mezi nevýznamnější uvedla například malby v *Průhonicích* z doby kolem roku 1340, či Jindřichově Hradci z doby kolem roku 1350.³²⁹ [140-141] Téměř analogicky pojednanou korunu nalezneme také na rozměrné kompozici *Madony ochránitelky v ambitu johanitské komendy ve Strakonících*, jejíž vznik je kladen do let 1330 – 1340. [88]

3. 3. 3 Ukřižování na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Ke spodní části rámu dvoudílného votivního obrazu s madonou mezi světci je připojeno obdélné obrazové pole se scénou Ukřižování rámované cihlově červeným rámem a doplněné nápisem v levém horním rohu téměř nečitelnou datací a nápisem, jehož částečnou rekonstrukci provedla Zuzana Všetečková.³³⁰ [34] V levé spodní části scény je zobrazena drobná klečící postava prosebnice se sepjatýma rukama, která je oděna do červenohnědého spodního roucha s úzkými rukávy, dlouhého šedomodrého pláště s výraznými lemy a do roušky kryjící hlavu. Prosebnice je zobrazena z profilu, avšak hlavu má obrácenu k divákovi, který vidí její tvář z čelního pohledu. Obličejová kresba a záhybový systém roucha se vzhledem ke značnému porušení nedochoval a bližší popis není možný. Z fragmentů malby je však patrné že

³²⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 102.

³²⁸ PLÁTKOVÁ 1980, 103.

³²⁹ PLÁTKOVÁ 1980, 103

³³⁰ A. D. MCCCXXXIII OBIIT ... KATERINA ... UX ... TER ... MEA ... ME ... M ... PAC(PUT)... viz: PLÁTKOVÁ 1980, 100. Další rekonstrukce nápisu provedena při restaurátorském průzkumu roku 1963. Podrobněji viz: restaurátorská zpráva uložena v ÚOP NPÚ v Plzni.

prosebnice v rukou držela jakýsi předmět zavěšený na řetízku či šňůrce, jehož obrys je dodnes patrný.³³¹ Před prosebnicí je umístěna stojící postava P. Marie se skloněnou hlavou, oděná do tmavého spodního roucha a dlouhého světlého pláště halícího ramena, jehož lemy jsou zdobeny úzkou hnědou linkou. V současném stavu není možný přesný popis, ale lze soudit, že plášť byl členěn lineárními záhyby. Ruce Mariiny byly snad sepaté před tělem a kryty pláštěm. Její skloněná hlava je zahalena rouškou, jejíž obrysy jsou viditelné v ploše světlého nimbu. Kříž s ukřížovaným Kristem, je v současném stavu, z valné části téměř nedochovaný a viditelný pouze v nejasném obrysu, stejně jako postava sv. Jana v pravé části scény. P. Marie i sv. Jan jsou zobrazeni v těsné blízkosti kříže, takže příčné břevno a Kristovy paže probité hřeby v dlaních mají přímo nad hlavou. Kristova hlava obkroužená světlým nimbem je porostlá krátkým vousem, kadeřemi hnědých vlasů a spadá k pravému rameni. Z obrysu lze soudit, že Kristus byl zahalen do bederní roušky, jeho nohy byly v kolenou mírně pokrčeny a z pravého boku snad vytékal proud krve. Z postavy sv. Jana je zachován jen mlhavý obrys hlavy a hrudi, ze kterého lze soudit, že byl oděn do spodního roucha, pláště a snad čapky s výrazným lemem. Porušení malby bohužel nedovoluje bližší popis či slohový rozbor, avšak měřítko postav a způsob připojení této scény k dvoudílnému obrazovému poli nad ní s největší pravděpodobností ukazuje na dodatečné přimalování roku 1334, k již existující nástěnné malbě.³³² [34]

3. 3. 4 Bolestný Kristus pod baldachýnem na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Výmalba presbytáře byla při druhé fázi restaurování maleb v kostele sv. Mikuláše odkryta i na jižní stěně. V prvním klenebním poli jižní stěny je zobrazen Bolestný Kristus pod baldachýnem s dvojicí donátorů. [36] V současném stavu je celý výjev poměrně nečitelný a jednotlivé postavy a části scény jsou zachovány v nezřetelných obrysech. Levá část scény je věnována baldachýnu s nízkou valbovou střechou, pod nímž je umístěn Bolestný Kristus s nástroji umučení. Postava je značně poničena a je možný pouze hrubý popis. Z fragmentů je patrné, že Kristova mírně skloněná hlava byla porostlá dlouhými vlasy i vousem a lemována křížovým nimbem. Zachovaná nezřetelná silueta, ukazuje na jistou disproporci figury s malou hlavou a

³³¹ S největší pravděpodobností se jednalo o růženec.

³³² PLÁTKOVÁ 1980, 100.

útlými rameny proti naddimenzované spodní části těla. Oděn byl pravděpodobně do bederní roušky řasené snad lineárními a mísovitými záhyby. Lépe zřetelné jsou pak nástroje Kristova umučení zastoupené na tomto výjevu vertikálně umístěným žebříkem, kladivem, kleštěmi a hřeby, jejichž tmavé obrysy jasně vystupují z pozadí malby v partii nohou. Pravá část scény se v horní části nezachovala, spodní část je věnována dvojici klečících postav se sepjatýma rukama a s tvářemi pozvednutými ke stojícímu Spasiteli. Pokud lze ze zachovaných siluet soudit, postava blíže ke Kristu je mužská. Muž je bezvousý s krátkým sestřihem, oděn do nafialovělého roucha a na nohou má tmavé střevíce. Spodní část mužova roucha zasahuje do rámu a špička levé nohy je vysunuta dokonce mimo okrový rám, který na spodní části vymezuje scénu. Za ním klečící postava je ženská, což by napovídalo, že se jedná pravděpodobně o donátorský manželský pár. Ženina oválná tvář s fragmenty obličejové kresby je lemována kadeřemi dlouhých světlých vlasů, spadajících na ramena. Oděna je do zeleného dlouhého šatu s úzkými rukávy do půli předloktí, které je ve spodní části poměrně bohatě našaseno a taktéž zasahuje do rámu. Za ženou se nejasně rýsuje snad sloup či jiný architektonický prvek. Datování této malby je s ohledem na značnou fragmentárnost poměrně složité, avšak jistá podobnost v řešení zastřešeného baldachýnu a datovaného architektonického votivního triptychu na protější stěně, dovoluje malbu zasadit bezpečně do 1. poloviny 14. století. Umístění bolestného Krista pod baldachýn či jiný architektonický prvek není motiv neobvyklý v soudobé ani starší produkci, jako příklad lze zmínit nástěnnou malbu *Bolestného Krista pod baldachýnem v pražském domě U zvonu* z doby kolem roku 1310 [135], či zobrazení *Bolestného Krista z doby kolem roku 1330 v kostele Narození P. Marie v Písku*.³³³ [131]

³³³ K malbám v domě U zvonu viz: VŠETEČKOVÁ 1990, 377-400

3. 3. 5 Ukřižování s P. Marií, sv. Janem na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Do plochy mezi příporou a oknem v druhém klenebním poli presbytáře je vmalována scéna Ukřižování s P. Marií, sv. Janem a dalším světcem. [38] Obrazové pole je vymezeno poměrně úzkou plochou stěny a lemováno na třech stranách tmavě hnědým malovaným rámem. Svrchní vrstva malby je značně sprášena a postavy jsou zachovány spíše v kolorovaných siluetách, bez výraznější barevné modelace, které se přesto jasně rýsují oproti tmavě okrovému pozadí. Tělo Krista je přibito za dlaně a nártu na zeleném kříži ve tvaru písmene T, který s ohledem na trojici postav pod ním není umístěn do středu kompozice, ale asymetricky posunut blíže k pravému okraji obrazového pole. Kristus je zobrazen s krátkým vousem, tváří lemovanou kadeřemi světle hnědých vlasů, s hlavou skloněnou k pravému rameni a mírně pokrčenýma nohama v kolenou. Zahalen je pouze do prosté neřasené bederní roušky. Z rány v pravém boku prýští krev, kterou zachytává anděl do připraveného kalicha. Anděl s modrými křídly a krátkými kudrnatými vlasy je oděn do zeleného spodního roucha s dlouhými úzkými rukávy, které je pravděpodobně doplněno červenohnědou suknicí. Nalevo od kříže je umístěna dvojice postav představující P. Marii a pravděpodobně sv. Jana Evangelistu. P. Marie je oděna modrozeleného spodního roucha a pláště s kapucí, který je řasen lineárními záhyby a má výrazně přehnutý diagonální lem. Tvář je lemována prameny hnědých vlasů, vystupujících z pod kapuce, obličejová kresba se bohužel nezachovala. Hlava obkroužená světlým nimbem je velmi mírně zakloněna a Mariiny ruce, snad zahalené pláštěm, jsou pozvednuty před tělem. Za P. Marií je umístěna porušená postava světce s atributem knihy, představující pravděpodobně sv. Jana Evangelistu, oděného do řaseného, hnědofialového spodního roucha a modrozeleného svrchního pláště, který je před tělem členěn mísovitými záhyby. Mírně skloněná hlava je obkroužená světlým nimbem a tvář bez zachované obličejové kresby lemují prameny dlouhých světlých vlasů spadající až na ramena. Ruce, v nichž světec svírá knihu s tmavou vazbou, jsou z větší části kryty pláštěm a přimknuty k hrudi. Napravo od kříže je zobrazena další fragmentárně zachovaná světecká postava, jejíž bližší určení s ohledem na stav není možné. Tato postava je oděna do dlouhého spodního roucha červené barvy a krátkého, nařaseného, modrého pláště s diagonálním lemem. Z pozadí světlého nimbu vystupuje obrys mírně skloněné hlavy s plavými vlasy

a oválným obličejem.³³⁴ Formální hodnocení či datace tohoto výjevu je značně ztížena stavem zachování, přesto lze konstatovat, že figury zachované v kolorovaných siluetách vybledlé freskové podmalby se vyznačují subtilností a mírně protaženým figurálním kánonem, který koresponduje s vertikálním pojetím celého výjevu určeným plochou stěny.

Pro kompoziční řešení scény s křížem vysunutým mimo střed obrazu nalezneme paralely spíše v malířství 2. poloviny 14. století, v němž se také často uplatňuje motiv anděla přilétajícího ke Kristovu boku a zachycujícího krev do kalicha. Jako příklad lze uvést desku *Ukřižování z Vyššího Brodu z let 1370 – 1380* [195] (Vyšší Brod, klášterní obrazárna, 1370 – 1380), či *Ukřižování ze sv. Barbory* (Praha, NG, kolem 1380). Na základě těchto analogií, poměrně uzavřeného obrysu štíhlých postav, pojetí draperie a motivu anděla, či překřížení nohou v nártách, probitých jedním hřebem, jež jsou ovlivněny italizujícími prvky pronikajícími na naše území po polovině 14. století, lze malbu datovat právě do 2. poloviny 14. století, či na skloněk 14. století, jak uvádí Z. Všečetková.³³⁵ V soudobém nástěnném malířství nalezneme obdobně asymetricky pojaté Ukřižování například v *kostele sv. Jana Křtitele v Záblatí*, které pochází z doby kolem roku 1380.³³⁶

3. 3. 6 Umučení 10 000 rytířů na jižní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše

Vlevo od výše popsaného Ukřižování je umístěna rozměrná scéna Umučení 10 000 rytířů o rozměrech 270 x 220 cm, která vyplňuje celou šíři klenebního pole vymezeného příporami.³³⁷ [37] Výška obrazového pole je vymezena, obdobně jako v případě sousedního Ukřižování, dvěma hnědými horizontálními pásy. Obě malby se nachází na stejné vrstvě omítky a shodují se rámováním i v barevném odstínu okrového pozadí scén, což ukazuje snad na shodnou dobu vzniku i totožného autora.³³⁸ Stav zachování taktéž odpovídá a i tato scéna je zachována jen torzálně ve sprášené freskové podmalbě bez výrazné kresby. Přestože obrysová kresba a barevná modelace se nezachovala, z okrového pozadí poměrně jasně vystupují siluety deseti nimbovaných

³³⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 100. Autorka o této postavě hovoří jako o „světci v rytířském oděvu“, přesto s ohledem na stav zachování, nelze s přesností určit, zda se jedná o světce či světici, či postavu spolehlivě určit.

³³⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 104

³³⁶ Podrobněji viz: MARTAN 1993a, 266-272

³³⁷ BRANIŠ 1896-97, 361-363.

³³⁸ PLÁTKOVÁ 1980, 103

mužských postav s jasně růžovým inkarnátem těl, oděných jen do bílých přiléhavých bederních roušek, které jsou zobrazeny v poměrně dynamické změti těl. Rytíři jsou v různých pozicích rozmístěny po celé ploše obrazového pole a odlišují se typikou tváří a v několika případech pokrývkou hlavy.³³⁹ V levém horním rohu je umístěna postava světce s pozvednutou pravicí, levicí zapřenou o koleno a od pasu výše je zobrazená v čelním pohledu. V bocích je vytočen, tudíž jeho pokrčené nohy jsou zachyceny téměř z profilu. Hlava světce značně splývá s nimbem a nelze tak rozhodnout zda byla porostlá vousem, či byl bezvousý. Vpravo od této postavy je zobrazen rytíř v pozici hlavou dolů, s pokrčenýma nohama, rukama ohnutýma v loktech, které jakoby evokují snahu zabránit pádu. Hlava tohoto světce je porostlá dlouhými světlými vlasy, formovanými do několika pramenů. Následuje dvojice rytířů v těsném kontaktu, přičemž první je zachován pouze v torzu horní části těla a hlavou se téměř dotýká světce pod ním, zobrazeného v pozici téměř shodné s prvně popsanou postavou výjevu. Tvář tohoto světce je lemována krátkým vousem a na hlavě má nasezenu mitru s dosud patrným zeleným lemem. Čelem k tomuto světci stojí rytíř zobrazený z poloprofilu, s pokrčenýma nohama a rukama rozpřaženýma směrem od těla. Ramene tohoto světce, se loktem dotýká další torzálně zachovaný rytíř zachycený v pozici hlavou dolů, jehož tvář je lemována dlouhými vlasy a porostlá nedlouhým vousem. V levém spodním rohu scény je umístěn zády ke scéně klečící světec, světlých vlasů a s rukama snad přiloženýma v bolestném gestu k tváři. Vpravo za jeho zády živě gestikulující světec má na hlavě modrou lemovanou knížecí čapku a tvář lemovanou bílými vlasy i vousem. Obdobnou gestikulaci i polohu těla můžeme vidět i u proti němu umístěného rytíře s hlavou porostlou světlými dlouhými vlasy. Poslední z rytířů ve spodní části scény je zachycen v neobvyklé pozici, téměř na všech čtyřech, s pokrčenýma rukama i nohama. Hlava tohoto prostovlasého světce je porostlá dlouhými bílými vlasy a vousy. U této postavy si můžeme lépe všimnout poměrně naddimenzovaných chodidel a pokusu o jakousi perspektivní zkratku nohou, které jsou prvkem společným všem figurám v této scéně. Námět této rozměrné kompozice má dozajista úzký vztah nejen ke kostelu sv. Mikuláše, ale i k celému hornímu městu. Nebezpečné důlní povolání vedlo horníky k víře, že mnohonásobná přimluva těchto umučených rytířů, kterým se dostalo svátosti při nenadálé smrti, zajistí v případě důlního neštěstí svátost i těm, jimž nebude moci být

³³⁹ Pro zjednodušení popisu výjevu si dovoluji postavy rozdělit do dvou pomyslných pásů, přičemž v horním pásu je umístěno šest postav a v pásu spodním čtyři.

dáno poslední pomazání.³⁴⁰ Ve starší literatuře je tento výjev datován shodně s trojdílným votivním obrazem se sv. Mikulášem z protější stěny tedy do doby kolem roku 1330.³⁴¹ Pozdější dataci uvádí Zuzana Všetečková, která správně upozorňuje na rozdílné pojetí obou maleb a zdůrazňuje, že dramatickost podání této scény je charakteristická spíše pro produkci slohové vrstvy konce 14. století a malbu tedy nověji posouvá shodně s vedlejším Ukřižováním do poslední třetiny 14. století.³⁴²

To, že se jedná v oblasti Šumavského podhůří o námět poměrně oblíbený, lze doložit řadou ikonografických paralel, jako je například *nástěnná malba v kostele P. Marie, sv. Petra a sv. Pavla v Albrechticích* z doby kolem poloviny 15. století, či malba *v městském kostele ve Vimperku* z konce 15. století. Zajímavou hypotézu vyslovil Josef Braniš, který uvedl, že malovaný oltářní obraz Umučení 10 000 rytířů z 18. století, dodnes umístěný v hřbitovním kostele sv. Mikuláše, byl pořízen po rekonstrukci kostela v roce 1700, při níž došlo k zabílení původní nástěnné malby, kterou tak nahrazoval.³⁴³

3. 3. 7 Medailony na východní straně 3. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše

Na východní straně třetího pilíře severní arkády boční lodi, počítáno od východu, byly odkryty dva kruhové medailony, jejichž rámování je tvořeno třemi odstupňovanými kruhy v okrové, červenohnědé a šedomodré barvě. Plocha medailonů je rozdělena útlými vodorovnými linkami, které pravděpodobně představují řádky pro text, jež avšak nebyl prokázán ani při restaurátorském průzkumu.³⁴⁴ [42]

3. 3. 8 Ukřižování s dvojicí donátorů na západní straně 2. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše

Na protější straně téže arkády, tedy na západní straně druhého pilíře boční lodi je umístěna scéna velkého kánonového Ukřižování, doplněná ve spodní části dvojicí klečících donátorů. [43] Nejlépe čitelnou částí scény je postava Krista ukřižovaného na značně vybledlém zeleném větrovém kříži, jehož sukovitá příčná ramena jsou lukovitě prohnutá. Na vrcholu kříže je umístěna dnes prázdná nápisová tabulka. Subtilní Kristova figura bez barevné modelace je jasně definována výraznou obrysovou kresbou

³⁴⁰ DVOŘÁKOVÁ 1956, 99; DVOŘÁKOVÁ 1958, 204sq; PLÁTKOVÁ 1980, 104. K legendě viz: BRANIŠ 1896-97, či ERBEN 1868, 13. Nověji k ikonografii: ROYT 1995b, 33-55

³⁴¹ DVOŘÁKOVÁ 1958, 204

³⁴² PLÁTKOVÁ 1980, 103

³⁴³ Podrobněji viz: BRANIŠ 1896-97, 361-363

³⁴⁴ GRUBNER 1962, 25

a umístěna do středu obrazového pole. Útlé paže má rozpřaženy, dlaně téměř sevřeny, hlavu obkrouženou křížovým nimbem nachýlenou k pravému rameni a porostlou prameny hnědých vlasů spadajících na ramena. Obličejová kresba se bohužel nezachovala. Nohy Krista jsou výrazně pokrčeny v kolenou a překříženy v nártách. Nejlépe zachovanou a propracovanou částí malby je bezesporu bederní rouška halící boky a stehna, jež je bohatě členěna hlubokými mísovitými záhyby, klínovitými záhyby a kaskádovitě skládanými lemy ostře zakončených cípů spadajících podél těla. Rouška je opět plně charakterizována v současném stavu kresbou a stínování provedeno jemným šrafováním, bez výrazněji uplatněné barevné modelace. Celkové pojetí těla Krista s převažujícími tupými úhly a záhybový systém detailně zpracované bederní roušky je charakteristický pro malířskou produkci 2. čtvrtiny 14. století, v níž nalezneme řadu analogií jak v nástěnném malířství, tak v malířství knižním. Na podkladě této afinity malbu Zuzana Všecková datuje právě do let 1330 – 1350.³⁴⁵ Po Kristově pravici je umístěna frontálně pojatá a výškově akcentovaná postava P. Marie se sepjatýma rukama přimknutýma k hrudi. Obrysová kresba je zachována v oblasti hlavy, hrudi a rukou, zbývající část figury je určena kolorovanou siluetou. P. Maria je oděna do světle modrého spodního roucha s úzkými dlouhými rukávy, doplněného světlým pláštěm halícím ramena, který je v partii boků ovinut kolem těla a členěn diagonálním lemem s dvěma klínovitými záhyby. Hlava P. Marie je obkroužena modrým nimbem a zahalena rouškou, zpod níž vystupují prameny vlnitých vlasů, lemujících tvář, s částečně zachovanou kresbou očí a rtů. Po Kristově levici je zobrazen sv. Jan Evangelista se zavřenou knihou, v pravé ruce skryté pod pláštěm a s levou rukou přiloženou v gestu osobního zármutku k pateticky skloněné tváři. Kresba se výrazněji zachovala opět v partii hlavy, hrudi, rukou a špiček střečů, zbývající část postavy částečně splývá s pozadím v nejasné lehce kolorované siluete. Sv. Jan je oděn do světlého spodního roucha a modrozeleného rozhaleného pláště, řaseného lineárními záhyby a kaskádovými sklady na lemech. Skloněná hlava porostlá bohatou kšticí dlouhých světlých vlasů je lemována tmavě modrým kruhovým nimbem. Na oválné tváři je částečně zachována obličejová kresba očí, kořene nosu a ucha. Ukřižování je ve spodní části lemováno světle okrovou horizontální páskou, či terénní linkou, která odděluje scénu od dvou postav klečící prosebníků se sepjatýma rukama a pohledy

³⁴⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 103

obrácenými vzhůru. [43] Figura nalevo je pravděpodobně ženská a postava napravo mužská. Kresba se u těchto postav udržela především v oblasti hlav, rukou a ramen. Žena je oděna do zelenomodrého spodního roucha, hnědočerveně podšitého světlého pláště halícího ramena a do roušky či závoje ovinutého kolem hlavy, jehož cíp spadá přes pravé rameno až do půli zad. Rouška je bohatě našasena subtilními linkami a vlnovkami, které draperii výrazně oživují. Obličejová kresba se bohužel nezachovala a určení typiky tváře není možné. Naproti umístěná mužská postava je oděna do hnědozelené dlouhé tuniky s dlouhými rukávy. Mužova zašpičatělá tvář je lemována nedlouhými upravenými vlasy a snad porostlá krátkým vousem či bradkou. Fragmentárně zachovaná obličejová kresba očí poměrně jasně ukazuje směřování pohledu směrem vzhůru ke scéně Ukřižování. Stav zachování této spodní části malby, bohužel nedovoluje bližší popis ani spolehlivou identifikaci dvojice postav, které z valné části splývají s pozadím.

3. 3. 9 Bolestný Kristus s Arma Christi a dvojicí donátorů na východní straně 2. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše

Protější, tedy východní strana druhého pilíře je věnována zobrazení Misericordia Domini, tedy Bolestného Krista s Arma Christi a dvojicí donátorů, které je doplněno dvěma erbovními poli a rozvedeno téměř do celé plochy oblouku arkády.³⁴⁶ [44] Zachování výjevu je poněkud torzální s lokálně zachovanou kresbou, postavy jsou zachovány spíše v nejasných a velmi slabě kolorovaných siluetách, které značně splývají s omítkou. Ústředním motivem malby je polo-postava Bolestného Krista zasazená do kruhového medailonu s červenohnědým prstencem po obvodu. Za Kristem jsou zobrazeny nástroje umučení, v tomto případě zelený kříž probitý dlouhými hřeby, žebřík, kladivo, kopí a další předmět po Kristově levici, jehož identifikace není možná díky narušení omítky. Soubor Arma Christi je doplněn ještě kohoutem, který je umístěn na vrchol kruhového medailonu. Spasitel je oděn pouze do bederní roušky a zobrazen v pozici oranta s dlaněmi obrácenými k divákovi, na nichž pravděpodobně ukazoval dnes již neznatelné rány po hřebech. Hlava je jemně nachýlena k pravému rameni, obkroužena světlým nimbem a doplněna nasazenou trnovou korunou. Tvář, bez zachované obličejové kresby, je lemována krátkým vousem a prameny dlouhých

³⁴⁶ GRUBNER 1962, 25.

hnědých vlasů, spadajících až na ramena. Po stranách medailonu jsou zobrazeny dvě postavy klečících prosebníků, kteří drží v sepjatých rukou stáčené invokační pásky. I přes velmi špatný stav zachování, lze postavu nalevo identifikovat jako mužskou a postavu napravo jako ženskou, pravděpodobně se tedy jedná o manželský pár, který si objednal tento votivní obraz. Muž je oděn do dlouhého zeleného roucha a jeho mírně pozvednutá hlava je porostlá krátce střiženými světlými vlasy a krátkým vousem či bradkou. Přestože lépe je zachována kresba jen v partii dlaní, v nichž drží v obrysu zachovaný fragment nápisové pásky, při bližším pohybu lze v tváři rozeznat matné fragmenty obličejové kresby rtů a výrazného nosu. Ženská postava naproti je oděna do snad dříve zelenomodrého šatu a hlavu má zahalenu světlou rouškou, lemující tvář bez zachované kresby, přičemž rouška spadá na ramena. Nápisová páska vinoucí se od jejich sepjatých dlaní je zachována téměř celá, avšak text je v současném stavu nečitelný a lze ho spíše hádat. Vznik této nástěnné malby je na základě figurálního kánonu kladen na skloněk 14. století.³⁴⁷ Celý výjev je v horní části doplněn dvěma vertikálními červenohnědými pásy s erbovními štíty. [44] Erby jsou dnes slepé a nelze je blíže popsat, lze se však důvodně domnívat, že s ohledem na umístění příslušely zobrazeným donátorům. Horní okraj těchto pásů je výrazně zvlněn a snad i perforován, proto nelze vyloučit, že tato dvě pole mohla představovat svěšené malované prapory. Závěrem je nutné upozornit, že pozadí malby bylo snad ornamentálně zdobeno, či možná bylo rámované. Zbytky stylizovaného ornamentu jsou lépe patrné pouze za ženskou postavou napravo od medailonu. Bohužel bližší popis či identifikace není možná s ohledem na výrazné poškození malby, ke kterému došlo díky odkrytí malby bez předchozího zpevnění podkladu a barevné vrstvy.³⁴⁸

3. 3. 10 Kánonové Ukřižování s donátorským párem na východní straně 1. pilíře severní mezilodní arkády kostela sv. Mikuláše

Na protější straně arkády, tedy na východní straně prvního pilíře severní boční lodi je zobrazen votivní výjev Ukřižování s P. Marií, sv. Janem a donátorským párem při patě kříže. [45] Výjev je místy značně porušen a plocha omítkové vrstvy je poměrně výrazně zvlněna či zcela chybí. Do středu obrazového pole je umístěn velký světle hnědý kříž se znázorněnou strukturou dřeva se subtilní vertikálně pojatou postavou

³⁴⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 104.

³⁴⁸ GRUBNER 1962, 25

Krista, zahaleného jen přiléhavou, téměř neřasenou bederní rouškou. Útlé paže jsou lukovitě prohnuty a v dlaních přibity k příčnému břevnu kříže. Nohy má Spasitel téměř napjaté, jen mírně pokrčené v kolenou a v nártách překřížené a probité jediným hřebem, okolo nějž, obdobně jako na dlaních, v krupějích kane krev tmavé barvy. Hlava je skloněna k pravému rameni, obkroužena modrým nimbem a lemována zelenou trnovou korunou. Vousatá tvář, s malými fragmenty obličejové kresby, je lemována prameny hnědých dlouhých vlasů spadajících na ramena. Celý korpus je zachován spíše v siluetě, bez výraznější kresby či barevné modelace, která světlým inkarnátem těla vystupuje z okrového pozadí. Po Kristově levici se částečně zachovala postava P. Marie se skloněnou hlavou a sepjatýma rukama přiloženýma v pohnutém gestu k hrudi. Oděna je do zelenočerného spodního roucha a dlouhého zeleného pláště s kapucí přes hlavu, která je obkroužena zlatým nimbem, původně snad ornamentálně zdobeným.³⁴⁹ Obličejová kresba a barevná modelace skladebného systému šatu se nezachovala a bližší popis není možný. Lépe zachovaná je lukovitě prohnutá postava sv. Jana Evangelisty napravo od kříže. Sv. Jan drží v levici zavřenou knihu a pravici pozvedá k bradě. Oděn je spodního roucha modrošedé barvy a modrofialového pláště či svrchníku s výrazným diagonálním lem, který je členěn hlubokými mísovitými a klínovými záhyby, po stranách pak řasen do trubkovitých kaskád. Sklady jsou v současném stavu definovány spíše kresbou, jelikož modelující barevná vrstva je značně sedřena. Hlava sv. Jana, porostlá krátkými světle hnědými vlasy a obkroužená modrým nimbem, je pozvednuta a mírně zakloněna. Po obou stranách paty kříže jsou zobrazeny dvě klečící postavy donátorů, od jejichž sepjatých a pozdvižených rukou se odvíjí vzhůru dnes již prázdné nápisové pásky. **[45]** Postava při levé straně kříže je značně poškozena a téměř se ztrácí v nejasných rozpitých skvrnách. V současném stavu je možné konstatovat, že se snad jednalo o mužskou postavu s tváří lemovanou hnědými vlasy a vousem, jenž byl oděn pravděpodobně do roucha hnědozelené barvy. Lépe zachovaná je postava nalevo od kříže, lze předpokládat, že se jedná o ženskou postavu, avšak s určitostí to tvrdit nelze. Postava je oděna snad do světle modrého roucha a fialového dlouhého pláště halícího ramena.³⁵⁰ Hlava této postavy téměř splývá s pozadím a ji blíže popsat, či rozhodnout, zda má tato donátorská postava nasazenu pokrývku hlavy, nebo je prostovlasá. Scéna

³⁴⁹ Obdobně řešené roucha nalezneme na druhém kánonovém Ukřižování s donátory na západní straně druhého pilíře, konkrétně u postavy klečící mužské donátorské postavy.

³⁵⁰ GRUBNER 1962, 27.

Ukřižování je ve spodní části arkády doplněná trojicí stojících světeckých postav, které od horní scény odděluje široký světlý pás, v horní části lemovaný černou linkou. Torzálně zachované figury jsou značně porušeny omítkovými kazy a plombami, které znemožňují identifikaci a popis limitují pouze na dílčí části postav. [45] První postava, bráno zleva, je dochována pouze v torzu trupu a je oděna snad do zeleného roucha se zdobenými lemy. Partie nohou, hrudi a hlavy byly patrně obrácené do středu pole a jsou plně zničeny. Lépe zachovaná druhá postava představuje světce oděného do biskupského roucha s berlou a zlatě lemovanou mitrou, která téměř splývá s tmavou svatozáří. Biskup je oděn do světlé alby, zelené dalmatiky a tmavého ornátu či pláště. Řasení šatu je, s výjimkou výrazného diagonálního lemu zachovaného v podkresbě, nejasné a nedovoluje bližší popis. Třetí postava představuje pravděpodobně žehnajícího, či jinak gestikulujícího biskupa, s pozdviženou pravicí, který v levici drží knihu a diagonálně směřující biskupskou berlu, zapřenou o levé rameno. Oděn je do obdobného roucha jako první světec, jak lze soudit dle téměř shodně zdobených lemů. Identifikace a bližší popis není možný na základě značného zničení tváří těchto svatých biskupů. Vznik této malby zasadila Zuzana Všecková do poslední čtvrtiny 14. století. Dataci provedla na základě rozboru skladebného systému roucha sv. Jana a protaženého figurálního kánonu prohnutých a protažených postav. Malbu tedy zařadila do stejné časové vrstvy s protějším zobrazením Bolestného Krista v medailonu a doslova hovoří o prvcích, například v účesu sv. Jana, raného krásného slohu.³⁵¹ V případě, že přijmeme toto časové určení, nelze vyloučit, že se jedná o malby současné s výmalbou jižní stěny presbytáře, ale stav zachování, fragmentárnost a tedy absence dostatečného množství nosných prvků na malbách arkády, však neumožňuje spolehlivé určení

3. 3. 11 Malby na severní stěně hlavní lodi kostel sv. Mikuláše – Obraz se čtyřmi světeckými postavami a Veraikon nesený anděly

Při obou fázích restaurátorských prací v letech 1955 a 1962 byl na severní stěně hlavní lodi proveden průzkum pomocí moha vertikálních sond, které odhalily existenci dvou nástěnných maleb ze 14. století na původní omítkové vrstvě, překryté pozdějšími nátěry. První z maleb ve cviklu třetího pilíře severní arkády byla překryta dvěma nátěry vápenného charakteru a přemalována freskovou malbou Ukřižování z doby renesance či baroka, jejíž spodní část byla sejmuta při odrývání původní gotické malby. [46] Malba

³⁵¹ PLÁTKOVÁ 1980, 104.

zobrazuje čtyři světecké postavy, zasazené do dvojitého malovaného rámu, obdélníkového formátu. Rám je tvořen světle okrovým a cihlově červeným obdélníkem, oddělenými slabou světlou linkou. Svrchní vrstva je opět výrazně sprášena a postavy jsou tedy zachovány v blednoucích siluetách freskové podmalby, rýsující se na modrošedém pozadí. Při bližším pohledu je pravděpodobné, že postavy byly zasazeny snad do jakéhosi iluzivního interiéru, charakterizovaného hnědou podlahou a šedomodrými sloupy či vertikálními pásy v pozadí, oddělujícími jednotlivé světce. I přes mnohé omítkové kazy a značnou sevřenost svrchní barevné vrstvy a modelace, jsou figury poměrně viditelné a je možný podrobnější popis. [47] První postava zleva, představující snad světici či mladistvého světce, je výrazně esovitě prohnutá a pravici má pozdvíženu před tělem v žehnajícím gestu.³⁵² Oděna je do hnědočerveného roucha, doplněného modrozeleným pláštěm, spadajícím z levého ramene, halícím snad levou ruku a diagonálně ovinutým kolem těla. Skladebný systém šatu není zcela jasný, s ohledem na výrazné porušení figury v oblasti boků, avšak dle zachovaných fragmentů lze předpokládat, že plášť byl řasen modelovanými vertikálními a diagonálními záhyby a po stranách zakončen ostrými cípy lemů. Hlava je výrazně skloněna, obkroužena červeným nimbem a tvář, bez zachované kresby, je lemována prameny dlouhých hnědých vlasů. Příslušný atribut umístěný snad v levici, se bohužel nezachoval a identifikace této světecké postavy tak není možná. Pohledem i natočením těla se první postava scény obrací k protějšímu světci, oddělenému tmavým subtilním sloupkem, jež drží v levé ruce překryté pláštěm knihu. Tato postava je zachována velmi fragmentárně a nejasně. Jedná se o muže s tváří porostlou dlouhým vousem a hnědými vlasy, které splývají s červenohnědou svatozáří. Oděn je do dlouhého spodního roucha a pláště halícího pravé rameno a ruku, pod níž je řasen snad do kaskády s klínovými záhyby. Postava je zobrazena frontálně, bez prohnutí, pouze s hlavou lehce nachýlenou k pravému rameni a v mírném natočení k prvnímu světci. Pozice pravé ruky je v současném stavu zachování nejasná.³⁵³ Třetí postava představuje světce s knihou v pravé ruce, oděného snad v kněžském šatu, tvořeném bílou albou a vzorovanou

³⁵² Zuzana Všecková tuto postavu ve své stati z roku 1980 označuje jako ženskou, ovšem bez bližšího určení. Viz: PLÁTKOVÁ 1980, 101. Tato hypotéza sleduje logickou konstrukci párového zobrazení s dvěma světici v esovitě prohnutím po stranách a dvou k nim obráceným světcům ve vnitřní části obrazového pole.

³⁵³ Zuzana Všecková tohoto světce identifikuje ve své stati z roku 1980 jako sv. Jana Křtitele. Viz: PLÁTKOVÁ 1980, 101

oranžovohnědou dalmatikou s plošným kosočtvercovým mřížkováním. Kresba tváře se nezachovala, avšak decentně skloněná hlava, obkroužená hnědočerveným nimbem je lemována úzkou tonsurou. Pozice levé ruky se jeví poněkud nejasně a splývá s porušenou omítkovou vrstvou. Jáhen zobrazený v jemném esovitém prohnutí je opět natočen k proti němu stojící světici. Čtvrtou postavu lze bezpečně identifikovat jako ženskou na základě diagonálně situované palmové ratolesti v levici mučednické panny a trojlísté koruny, která se jasně rýsuje na pozadí tmavého nimbu. Mučednice je zobrazena v poměrně výrazném esovitém prohnutí, obdobně jako první postava scény, se skloněnou hlavou a pravou rukou v nejasné pozici. Oděna je do přiléhavého, světlemodrého spodního roucha s téměř tapetovým vzorem, tvořeným opět kosočtvercovým mřížkováním s vloženými stylizovanými čtyřlísty. Spodní roucho je pravděpodobně doplněno dlouhým bleděmodrým pláštěm spadajícím přes záda, jehož pravý lem snad světice přidržuje rukou, bohužel omítka je v této části značně porušena a nelze to určit s jistotou. Tvář bez zachované kresby je lemována prameny dlouhých hnědých vlasů spadajících na ramena. Atributy jednotlivých postav nejsou zachovány a ztotožnění není tedy možné. Datace této značně porušené scény není snadná, esovité prohnutí postav a protáhlý figurální kánon jsou prvky uplatňující se v malbě téměř celého 14. století. Zuzana Všetečková klade vznik malby do slohové vrstvy shodné s votivním triptychem na jižní stěně presbytáře, upozorňuje na spíše kolorující charakter barev, výrazné esovité prohnutí a celkovou subtilnost figur, kterou dává do souvislosti se soudobou malířskou produkcí oblasti Kolína nad Rýnem.³⁵⁴ Blízkou paralelu poskytují například štíhlé *figury mučednic pod arkádou na desce oltářní predely z doby kolem roku 1330* (Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz Muzeum, 1330 – 1340).³⁵⁵ [184] V současném stavu zachování je datování značně ztíženo, přesto širší zařazení malby do produkce 2. třetiny 14. století, lze podpořit uvedením velmi těsných analogií v pojetí postav, skladebném systému rouch i vzorech látek v iluminacích *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 – 1321 (Praha, NK ČR, XIV. A. 17, fol. 20v).³⁵⁶ [121-125]

Ve cviklu druhého pilíře severní arkády byla roku 1964 odkryta gotická malba Veraikonu neseného anděly, která byla vápenným nátěrem a pozdější, renesanční či barokní freskou s námětem Trůnícího Krista, jejíž spodní část byla sejmuta při

³⁵⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 103

³⁵⁵ ZEHNDER 1990, 107sq

³⁵⁶ URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975; STEJSKAL 1984, 293-296

odkrývání starší malby.³⁵⁷ [48] Omítková vrstva, na níž se malba nachází, je značně porušena, kresba se téměř nezachovala a jednotlivé části malby jsou zachovány spíše v kolorovaných siluetách a obrysech lokálně splývajícími s plochou stěny. Z malého fragmentu malby u Kristova pravého spánku, lze vyvodit, že plátno roušky bylo zdobeno snad mřížováním. Kristova tvář na Veraikonu, je umístěna do středu malby, lemována prameny dlouhých upravených světle hnědých vlasů, krátkým vousem a obkroužená modrým křížovým nimbem. Obličejová kresba téměř zanikla, přesto jsou dodnes patrné malé fragmenty nosu a očí, které však nedovolují popis typiky tváře.³⁵⁸ [48] Zřetelněji jsou zachovány postavy dvou andělů nesoucích Veraikon umístěné po stranách scény, jejichž siluety a obrysy ostře zašpičatělých křídel se jasně rýsují na světlém pozadí. Anděl na levé straně je oděn do žlutohnědého vzorovaného roucha s úzkými dlouhými rukávy, zdobeného snad kdysi modrým kosočtvercovým mřížkováním. Dopředu nachýlená kulatá hlava je obkroužena světle modrým nimbem a porostlá krátce střiženými světlými vlasy. Ruce, jimiž anděl přidržuje Veraikon, jsou obloukovitě nataženy před tělo a ramena vytočena, čemuž odpovídá i směřování modročervených křídel o čtyřech zašpičatělých perutích. Anděl napravo s hlavou obkrouženou fialovým nimbem a žlutočervenými křídly je oděn snad do bílého roucha zdobeného modrým mřížkováním s vloženými čtyřlísty, či čtyřcípými hvězdami jak uvádí starší literatura.³⁵⁹ Směřování rukou i křídel je téměř shodné s prvním andělem, stejně tak i tvar hlavy, účes a barva vlasů. Stav zachování opět znemožňuje bližší rozbor či přesnou dataci maleb, avšak lze předpokládat, že malba je současná s malbou v sousedním cviklu, kde se objevuje totožný vzor na šatu mučednické panny.³⁶⁰ [48] Obdobně jako v předchozím případě je možné dataci, snad do počátku 2. třetiny 14. století, opřít o řadu analogií pro užití plošného tapetového vzoru látek, na něž upozornila již V. Dvořáková. Starším příkladem jsou například nástěnné malby v *Krtině u Prahy* ze 4. čtvrtiny 13. století.³⁶¹ Z produkce 14. století se setkáme s obdobně pojednanými a zdobenými rouchy na malbách v *Janovicích nad Úhlavou* z doby kolem roku 1310 [132], či u postav Evangelistů na klenbě kostela v *Ševětíně* z doby kolem

³⁵⁷ GRUBNER 1962, 28

³⁵⁸ Jak uvádí Dvořáková: Malba Veraikonu přidržovaného dvě anděly na severní stěně hlavní lodi nad prvním pilířem je po ikonografické stránce typická a nevybočuje z dobových zvyklostí. Viz: DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206.

³⁵⁹ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205.

³⁶⁰ PLÁTKOVÁ 1980, 104.

³⁶¹ Podrobněji viz: MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1955, 205-210; VŠETEČKOVÁ 1999, 76sqq.

roku 1340.³⁶² Nejtěsnější afinity však poskytují pravděpodobně iluminace v *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 – 1321, kde se shodný mřížkový vzor uplatňuje na oděvech již zmíněných postav archandělů (Praha, NK ČR, XIV. A. 17, fol. 20v). [121-125]

3. 3. 12 Fragменты неfigurálních maleb v kostele sv. Mikuláše

Pro úplnost přehledu výmalby hřbitovního kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách si dovoluji zmínit zbývající fragmenty maleb, které jsou rozmístěny v interiéru kostela. Po obvodu kostela bylo sondami odkryto 13 konsekračních křížů [49], které by snad mohly být součástí původní gotické výmalby. Na západní stěně hlavní lodi u vstupního portálu byly odkryty fragmenty černých nápisů [50] a ve východní části severní boční lodi fragmenty velmi poničené figurální malby. Zbylé malby zachované v interiéru kostela jsou mladšího renesančního či barokního původu a pro tuto práci jsou bez významu.

3. 4 Nástin analogického okruhu k souboru maleb v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách

Pozdější malba Umučení 10 000 rytířů zobrazuje námět vycházející z legendy a oblíbení v hornickém prostředí, který obdobně jako motiv Misericordia Domini měl zajistit ochranu a udělení svátosti v případě nenadálého úmrtí, jež v dolech bezprostředně hrozilo při závalech či nehodách.³⁶³ Legenda popisuje umučení 10 000 pokřtěných vojáků, tedy milites Christi, svržených na skaliska pod horou Arrat na rozkaz císaře Hadriána.³⁶⁴ Mladší příklad tohoto tématu nalezneme například na *křídle Kašperskohorské archy* datované do doby kolem roku 1500, kde se objevuje také postava sv. Mikuláše (Kašperské Hory, Muzeum Šumavy, kolem 1500).³⁶⁵ Kult Kristových vojáků, či 10 000 umučených rytířů byl v oblasti Šumavy ve středověku poměrně rozšířen, jak lze doložit například *nástěnnými malbami v Anníně* (kolem 1310) [37], v *Albrechticích u Sušice* (kolem 1450), na zámku v *Blatné* (kolem 1480) a ve

³⁶² DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205sq.

³⁶³ Umučení 10.000 rytířů u hory Arrarat, kteří zůstali nepohřbeni a uloženi do rakví i pohřbení těchto mučedníků, bylo následně zajištěno anděly. Toto téma bylo v hornickém prostředí oblíbené právě pro víru, že nepohřbeným obětem závalů se dostane stejné milosti a svátost jim bude udělena anděly. Viz: DVOŘÁKOVÁ, 1958b, 204sq; Obliba tohoto kultu přetrvávala až do doby baroka, jak dokládají další pozdější památky, především oltáře. Podrobněji: ROYT 1995b, 33sqq.

³⁶⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 104.

³⁶⁵ DENKSTEIN / MATOUŠ 1953, 113,

Vimperku (snad konec 15. století).³⁶⁶ Počátky rozšíření kultu a jeho velká obliba v jihozápadních Čechách, pravděpodobně souvisí s úzkými kontakty s nedalekým pasovským biskupstvím, kde byly od roku uloženy relikvie sv. Achnatia, který byl dle legendy důstojníkem legie umučených 10 000 rytířů.³⁶⁷ Ikonografické obdoby pro malbu v Kašperských horách nalezneme i v zahraniční produkci, na řadu analogií upozornila již V. Dvořáková.³⁶⁸ Velmi raným příkladem je malba z *Alsheimu* snad z přelomu 13. a 14. století [198], dále například v *Boppardu* a kostele kláštera v *Lobensfeldu*.³⁶⁹ [199] Jako další možné analogie uvedla V. Dvořáková malby v Porýní, například v *Dausenau*, v *Ilbenstadtu* z 1. poloviny 14. století a na *diptychu z dómu v Kolíně nad Rýnem* (Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum, snad 1325-30).³⁷⁰ Kult byl rozšířen i v oblasti Rakouska, kde malby nalezneme například v *kostele v Thunau* (kolem 1350) či v *kapli hradu Gutenberg* (kolem 1365).³⁷¹ V malířské výzdobě kostela hrají významnou úlohu votivní či devoční náměty, mezi které jistě patří motiv *Misecordia Domini*, tedy zobrazení Bolestného Krista s *Arma Christi*, doplněné o prosebníky.³⁷² Zobrazení prosebníků či donátorů je ve spojení s těmito náměty poměrně časté a mezi mnohými příklady můžeme zmínit například malby v *děkanském kostele v Písku* (1310 -1330) [131] a *Bolestného Krista na vnitřní stěně ambitu bývalé johanitské komendy ve Strakoncích* (kolem 1340). [105] Zobrazení Bolestného Krista v polo-postavě, často zasazené do medailonu má kořeny ve východním byzantském umění, kde byl takto Spasitel zobrazován se zavřenýma očima od 12. století.³⁷³ Námět v průběhu 13. století pronikl do západního umění, pravděpodobně v souvislosti s rozvojem eucharistie a s tím spojenou snahou akcentovat Kristovo utrpení.³⁷⁴ Obdobně i v případě kultu *Arma Christi* došlo v průběhu 13. století k značnému rozšíření úcty. Zobrazení *Nástrojů Kristova umučení* se však v západním umění uplatňovalo, již mnohem dříve. Raným příkladem motivu *Nástrojů Kristova umučení* nalezneme například v *Utrechtském žaltáři* z 1. poloviny 9. století (Utrecht, Univerzitní

PLÁTKOVÁ 1980, 104; Další malby na hradě v Bečově, Č. Budějovicích, Č. Krumlově, Drásově či na Zvíkově.

³⁶⁷ ROYT 1995b, 36sq.

³⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206, pozn. 30.

³⁶⁹ ZEHNDER 1990, 106.

³⁷⁰ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206; ZEHNDER 1990, 105, obr. 75.

LANC 1983, obr. 580; LANC 2002b, obr. 183.

³⁷² ROYT 2006, 52sq.

³⁷³ ROYT 2006, 53; Podrobněji viz: VŠETEČKOVÁ 2003a, 53-64; BÜTTNER 1983.

³⁷⁴ Užití polo-postavy má svůj základ snad v biblickém textu (Iz 1, 6; Iz 53,3-5).

knihovna, kolem 830, MS 32). Z našeho prostředí například iluminace v *Pasionálu abatyše Kunhuty* na fol. 3r, zobrazující štít s Arma Christi (Praha, NK ČR, XIV. A. 17, 1313 – 1321). Spojení námětu Bolestného Krista a Arma Christi se v západním umění objevuje zhruba od 13. století, snad v souvislosti s rozšířením kultu Kristových ran a zavedení svátku Božího těla od roku 1246. Jako příklady z produkce na našem území, lze uvést například *Bolestného Krista s Arma Christi ve spodní kapli domu U zvonu v Praze* (kolem 1310), již zmíněnou malbu v děkanském kostele v *Písku* (mezi 1310 – 1330) a slohově blízkou iluminaci na fol. 10r. v *Pasionálu abatyše Kunhuty* (Praha, NK ČR, XIV. A. 17, 1313 – 1321). [125] Dalším několikrát uplatněným votivním námětem je scéna Ukřižování doplněná donátory, která se v kostele sv. Mikuláše zachovala na čtyřech nástěnných malbách ze 14. století, které postupně vznikaly snad v rozmezí 2. – 4. čtvrtiny století. Dvě z maleb nalezneme na stěnách presbytáře a dvě na pilířích severní mezilodní arkády. Do starší vrstvy malířské výzdoby spadající do let 1330 – 1350 snad patří Ukřižování na severní stěně presbytáře a na východní stěně druhého pilíře severní arkády [35], [43], v jehož expresivní kresbě, pojetí těla a skladebném systému roušky, spatřovala Z. Všetečková rysy charakteristické pro slohovou vrstvu 3. desetiletí 14. století.³⁷⁵ Kristus je na tomto Ukřižování přibit na stylizovaný větвовý kříž. Motiv Krista na větвовém kříži nalezneme například ve scéně Ukřižování na fol. 169v v rukopisu *Mater Verborum* (Praha, KNM, sig. X A 11, kolem 1240) [197], v *Radeckém Misále* na fol. 438 (Vratislav, Univerzitní knihovna, sig. M III 48, kolem 1330) a na fol. 67v *Missale Pragense kláštera ve Vyšším Brodě* z poloviny 14. století (Vyšší Brod, klášterní knihovna, sig. CXXIII, polovina 14. století).³⁷⁶ V nástěnném malířství se motiv větвовého kříže objevuje například ve scéně Snímání z kříže v děkanském kostele v *Písku* (po roce 1300), v bývalém minoritském klášterním kostele v *Jihlavě* (po roce 1320), v bývalé *kapitulní síni johanitské komendy ve Strakoncích* (snad kolem 1340) [77] či na malbě v *konše apsidy kostela sv. Mořice v Aníně* (po roce 1350). [26] Na výrazné paralely ikonografické i stylové upozornila Všetečková, která afinity hledala především v knižním malířství.³⁷⁷ Časově poměrně blízkou analogii k bohatě řasené bederní roušce, členěné mísovými záhyby a skládanými lemy na cípech, nalezneme například na iluminaci Ukřižování fol. 8r v *Pasionálu abatyše Kunhuty*

³⁷⁵ PLÁTKOVÁ 1980, 103

³⁷⁶ BRODSKÝ 2000; FRIEDL 1965, 39

³⁷⁷ PLÁTKOVÁ 1980, 103

(Praha, NK ČR, XIV. A. 17, 1313 – 1321) a kánonovém *Ukřižování v Misálu kanovníka Jindřicha Thessauri* (fol. 42v, Praha, KNM, 1330-40).³⁷⁸ [186] Z památek nástěnného malířství můžeme zmínit například obecnější paralely k Ukřižováním v Kašperských Horách u fragmentárně zachované scény Ukřižování v malostranském *kostele sv. Tomáše v Praze* a *Ukřižování v Kozohlodech* (obě malby z 2. čtvrtiny 14. století).³⁷⁹ Kořeny formy skladebného systému roucha a motivu vybočení nohou je možné hledat v produkci rakouského umění, které hrálo významnou úlohu při zprostředkování nových prvků, především italizujících. Z nástěnného malířství lze zmínit *Ukřižování ve Frauenturm-Kapelle v Ennsu* nedaleko Lince (mezi 1330-40) [200], nebo Ukřižování v kapli sv. Jana v *Brixenu* (kolem 1335).³⁸⁰ V knižním malířství najdeme analogie například v *Misálu kanovníka Fredericha Toblera* v Ukřižování na kánonovém listě (St. Florian, klášterní knihovna, Cod. XI/391, 1325-30), Ukřižování na kánonovém listě *Lilienfeldského misálu* (fol. 178v, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sig. CLM 23057, 1310-20) a v *Misálu probošta Klosterneuburgského kláštera Stephana von Sierndorf* (fol. 113v, Klosterneuburg, Klášterní knihovna, rukopis č. 71, kolem 1330).³⁸¹ Množství ikonografických i formálních paralel poskytují i památky deskového malířství ze 14. století. Například ve scéně *Ukřižování z diptychu kolínského dómu*, nalezneme několik obdob v pojetí figur, postojích i gestech, především u postav P. Marie a sv. Jana Evangelisty (Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum, snad 1325-30).³⁸² Analogické zpracování bederní roušky a celkovou expresivnost Ukřižování v kostele sv. Mikuláše, lze srovnat snad s Ukřižováním na *Pašijovém oltáři z Klosterneuburgu* [191] (Klosterneuburg, Klášterní muzeum, kolem 1330), či s *Kaufmannovým Ukřižováním* z doby před rokem 1350.³⁸³

Zbylé dvě scény Ukřižování na jižní stěně presbytáře a východní straně prvního pilíře severní arkády jsou datována do 3. třetiny 14. století. Malba na pilíři arkády je zachována spíše fragmentárně a v poměrně špatném stavu, lépe zachované je asymetrické Ukřižování na jižní stěně presbytáře s křížem umístěným mimo střed. Podrobněji se touto scénou zabývala především Z. Všetečková, která uvedla velmi

³⁷⁸ PUJMANOVÁ 1998, 256sqq.

³⁷⁹ VÍTOVSKÝ 1976, 456-460; VŠETEČKOVÁ 1999, 72.

³⁸⁰ LANC 1993, 171sq.

³⁸¹ SCHMIDT 1962, 67sq, 81sq; ROLAND 2000b, 506sq, 509sq., kat. č. 240, 245, 247

³⁸² PLÁTKOVÁ 1980, 104sq.

³⁸³ FAJT / SUCKALE 2006, 75sqq, kat. č. 1

blízkou analogii obdobně scénicky řešeného *Ukřižování v Záblatí* (kolem 1390) a řadu formálních paralel v produkci deskového malířství. Například v *Ukřižování ze sv. Barbory* (Praha, NG, kolem 1380) a *Vyšebrodského Ukřižování* (Vyšší Brod, klášterní obrazárna, před 1350). [194] Upozornila především na celkové pojetí korpusu ukřižovaného a ikonografický motiv anděla slétajícího ke kříži a zachycující Spasitelovu krev z rány na boku, pro který předpokládala italizující předlohu.³⁸⁴ Motiv zachycení Kristovy krve se, jak již bylo zmíněno, ve výtvarném umění uplatňuje již od 1. poloviny 9. století.³⁸⁵ Z nespočtu zahraničních ikonografických analogií lze jmenovat například nástěnnou malbu v *Horním kostele sv. Františka v Assisi* od Cimabua (před 1290), Giottovu nástěnnou malbu v *Capella Scovegni v Padově* (1305 – 1309), již zmíněnou malbu v *kapli na hradě Tirol* (po 1335). V deskovém malířství paralely nalezneme na *Ukřižování Verdunského otláče* [190] (Klosterneuburg, Stiftsmuseum, kolem 1330), na *Klosterneuburském oltáři* [191] (Klosterneuburg, Stiftsmuseum, kolem 1330), *triptychu z Kolína nad Rýnem* (Hamburg, Kunsthalle, kol. 1350), nebo na *paramentu z Narbonne* [196] (Paříž, Louvre – křídlo Richelieu, kolem 1375).³⁸⁶ V českém prostředí se motiv andělů zachycujících krev, či kalicha objevuje například na nástěnné malbě *Ukřižování v bývalém minoritském kostele v Jihlavě* (snad 1320 – 1330), samotný kalich na pozdější malbě v *Anníně* (kolem 1350), na iluminaci na fol. 114v *Vratislavského misálu* (Vratislav, Univerzitní knihovna, M. 1134, 1372) [185], či na *kasuli z Břevnovského klášterního pokladu* z doby před rokem 1380.³⁸⁷ Na nástěnné malbě z let 1355 – 1360 v *kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku*, se objevuje ojedinělý motiv personifikace Ecclesie zachycující do kalicha krev, která je na protější straně kříže doplněna alegorickou postavou Synagogy.³⁸⁸

Nástěnnou malbu se čtyřmi svěťci a Veraikon nesený anděly na severní stěně hlavní lodi zahrnuje Z. Všečeková i V. Dvořáková, na základě formálních i stylových podobností, do stejné časové vrstvy jako malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše, tedy do doby po roce 1330. Z. Všečeková pak zdůraznila především analogické pojetí figur,

³⁸⁴ PLÁTKOVÁ 1980, 104; FAJT / SUCKALE 2006, 132. Jiří Fajt posouvá dataci Vyšebrodského oltáře do let 1370 – 1380.

³⁸⁵ Nejstarší vyobrazení v Utrechtském žaltáři na fol. 67r (Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, MS 32, po roce 820)

³⁸⁶ Podrobněji viz: BARTLOVÁ 1996, 167sq.

³⁸⁷ BRODSKÝ 2004, 118sq; WETTER 2006, 134sq, kat. č. 37.

³⁸⁸ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256.

blízké esovité prohnutí, spíše uzavřené obrysy postav a kolorující úlohu barvy.³⁸⁹ V malířské produkci 14. století není zobrazení Veraikonu vzácné, nalezneme jej například na nástěnných malbách v *Hosíně, Dražicích, Kozohlodech, Veselí nad Lužnicí, Jindřichově Hradci, Velkém Boru, Průhonicích a Horním Bukovsku*. Původ tohoto motivu vychází pravděpodobně z byzantské legendy z doby kolem roku 324 od Eusebia Pamphili popisující událost, v níž nemocný král Agbar vyslal ke Kristu svého sluhu Hanana, aby namaloval Kristův portrét, který ani po několika pokusech neuspěl a tak Kristus otiskl svou tvář do šátku. Sluha odnesl tento „obraz rukou neutvořený“ zpět k Agbarovi, jež se při pohledu na Kristovu podobu zázračně uzdravil.³⁹⁰ K motivu Veraikonu se váže mladší legenda, rozšířená na západ v průběhu 13. století, hovořící o zbožné Veronice, která při cestě Krista na Golgotu vystoupila ze zástupu přihlížejících, sňala roušku a osušila s ní tvář Krista zbrcenou potem a krví, jež se do ní zázračně otiskla.³⁹¹ Zobrazení sv. Veroniky držící roušku s podobou Krista, nalezneme například v *pravém obrazovém poli nástěnné malby triptychu na severní stěně presbytáře kostela sv. Kříže ve Veselí nad Lužnicí* (snad kolem 1330).³⁹² Snad nejbližší analogii ke kašperskohorskému Veraikonu, lze hledat v iluminaci *Pasionálu abatyšce Kunhuty* (Praha, NK ČR, XIV. A. 17, 1313 – 1321), kde na fol. 10r je zobrazen Kristus na hoře Olivetské a Bolestný Kristus s Arma Christi. [125] Mezi Nástroje Kristova umučení je na této celostránkové iluminaci zařazen i Veraikon, na němž je Kristova tvář obkroužena taktéž křížovým nimbem.³⁹³ Se zobrazením Veraikonu se dále setkáme na malbách v *kostele Narození P. Marie v Průhonicích* (snad kolem 1340) a v *kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci* (kolem 1350).³⁹⁴

Závěrem je nutné upozornit, že popsaná malířská výzdoba hřbitovního kostela sv. Mikuláše, ačkoli dobou vzniku spadá bez výjimky do 14. století, není utvářena podle jednotného konceptu. Jednotlivé nástěnné malby jsou oddělené, často rámované a doplněné postavami donátorů, což ukazuje na postupné přidávání maleb na základě objednávek. Objednavatelé maleb byli pravděpodobně nákladníci dolů, významní měšťané či členové patriciátu, jak již bylo nastíněno výše. Donátorských postav je

³⁸⁹ PLÁTKOVÁ 1980, 103; DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206

³⁹⁰ Blíže k tématu acheiropoiétu viz: DENKSTEIN 1987, 82sq.

³⁹¹ ROYT 2006, 303sqq.

³⁹² KRČÁLOVÁ 1958b, 192 sqq.

³⁹³ DVOŘÁKOVÁ 1956, 99; K velké oblibě tohoto ikonografického motivu, došlo především za vlády Karla IV., který roku 1355 získal kopii Veraikonu z Říma.

³⁹⁴ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958b, 182sqq; KRČÁLOVÁ 1958a, 266 sqq.

v kostele sv. Mikuláše na dosud odkrytých malbách zobrazeno celkem jedenáct a často se na výjevech objevují objednatelé v doprovodu manželky. Malby v kostele sv. Mikuláše tak představují poměrně rozsáhlý soubor votivních maleb, z nichž některé jsou velmi unikátní pro zachované datace, které v tomto období nejsou u nástěnných maleb příliš časté. Je nutné mít na paměti, že i přes svou současnou polohu byl kostel sv. Mikuláše městským kostele, pro něž je postupné rozšiřování výmalby votivními obrazy poměrně typické. S obdobně rámovanými nástěnnými malbami votivního charakteru se zobrazenými donátory z 1. poloviny 14. století, nalezneme například v *děkanském kostele v Písku* a v *bývalém minoritském kostele v Jihlavě*.³⁹⁵ Téměř s jistotou, lze určit jako nejstarší zachovanou nástěnnou malbu votivní triptych na severní stěně presbytáře datovaný do roku 1330, zbylé malby lze dobou vzniku rozložit zhruba 2. až 3. třetiny 14. století.³⁹⁶ Na otázku autorství podává odborná literatura opět nejednoznačný názor. V. Dvořáková malby datuje do krátkého časového rozmezí (1330 – 1340) a předpokládá delší působení jedné rozsáhlé dílny.³⁹⁷ Avšak po druhé fázi restaurátorských prací roku 1962 jsou patrné poměrně výrazné rozdíly a kolísavá kvalita děl, která svědčí o působení několika malířů, či dílen pracujících na základě individuálních objednávek. Výtvarné kořeny nástěnných maleb v Kašperských horách jsou obecně v literatuře spojovány s prostředím bavorské a podunajské oblasti, jejichž umělecká produkce sehrála významnou úlohu při transferu západních i italizujících podnětů a jež byly neméně významné i pro kolonizaci lokality Kašperskohorska.³⁹⁸

³⁹⁵ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205sq.

³⁹⁶ PLÁTKOVÁ 1980, 100sq; Dvořáková, zabývajícími se malbami roku 1958, tedy před plným odkrytím a restaurováním, malby datovala do let 1330 – 1340. DVOŘÁKOVÁ 1958b, 205sq.; Pozdější datace Všečekkové se jeví jako opodstatněnější, jelikož malby byly studovány již po odstranění přemalby a restaurování. Je tedy pravděpodobné, že malby vznikaly dle objednávek v širším časovém rozmezí a to minimálně do dostavby nového městského kostela na současném kašperskohorském náměstí.

³⁹⁷ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 204.

³⁹⁸ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206.

4. Nástěnné malby v johanitské komendě ve Strakonících

Jak již bylo uvedeno, v první polovině 14. století ve Strakonících vznikl velký soubor nástěnných maleb, které až na výjimky pocházejí z doby mezi léty 1320–1350 a jsou natolik kvalitní, že jejich úroveň i rozsah předpokládá existenci poměrně velké dílny malířů pravděpodobně vyučených v českém prostředí.³⁹⁹ Malby vznikaly za velkopřevorů Bertholda z Henneberku a Michala z Týnce, kteří v součinnosti s představiteli rodu Bavorů ze Strakonic povolali z Pražského dvorského okruhu kolem roku 1320 malířskou dílnu vedenou dvěma mistry, která vytvořila na stěnách kapitulní síně, stěnách ambitu a tribuně kostela sv. Prokopa rozsáhlý soubor nástěnných maleb, představující jedno z vrcholných děl českého monumentálního malířství 14. století na našem území.⁴⁰⁰ Tyto malby byly v průběhu baroka zabileny a skryté zůstaly až do 60. let 19. století, kdy došlo k jejich znovuobjevení a částečnému odkrytí.⁴⁰¹

První fáze výmalby strakonické komendy spadá pravděpodobně do poslední čtvrtiny 13. století, avšak zachoval se z ní pouze fragment postavy biskupa, čímž je znemožněno bližší určení rozsahu malířských prací této první etapy.⁴⁰² [83] Postava biskupa se hlásí k románskému malířství především vázaností figury, hieratickou nehybností, monumentální stavbou, jistotou spojení tělesných článků a upřeným pohledem biskupových očí. Avšak změkčením kresebného ductu, zeštíhlením proporcí a zjemněním rysů obličejů více reflektujícím vnitřní život, svědčí o letném dotyku s nastupující malbou gotickou, jejíž nový lineární styl byl šířen v knižní malbě. Přesto je patrné, že se jedná o dílo malíře školeného a odchovaného románskými tradicemi.⁴⁰³ Slohová pokročilost a umělecká hodnota tohoto malíře, kterou dnes lze hodnotit pouze podle kvalitní a citlivé štětcové kresby, vystoupí v pravém světle při srovnání s mladší nástěnnou malbou *sv. Kryštofa v kněžišti kostela v Čáslavi* a *hlavou Krista s křížovým nimbem v nice na jižní straně presbytáře benediktýnského kostela v Polici nad Metují* (kolem 1300) [118] či malbami v děkanském kostele *v Písku* ze 4. čtvrtiny

³⁹⁹ MICHÁLEK 1991, nepag.

⁴⁰⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Nověji viz: MICHÁLEK 1991, nepag.

⁴⁰¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁴⁰² PEŠINA 1958, 67

⁴⁰³ PEŠINA 1958, 67

13. století.⁴⁰⁴ [117] Zbývající nástěnné malby ve strakonické komendě vznikaly v nevelkém časovém rozpětí a svým rozsahem i obsahem nemají v západoevropském gotickém malířství mnoho obdob. Fragments maleb znázorňující světecké a prorocké postavy, biblické i legendární výjevy se nacházejí ve všech částech komendy a s výjimkou výše zmíněného fragmentu postavy biskupa z poslední čtvrtiny 13. století a svou dobou vzniku spadají do doby mezi léty 1320–1350.⁴⁰⁵ K druhé fázi výmalby komendy přikročili strakoničtí johanité kolem roku 1320, z ní se zachovaly fragmenty postavy sv. Filipa a Jakuba [71], ornamentální výzdoba meziklenebních pasů [78-80], trojdílná archa se světeckými postavami [76] a snad fragment P. Marie s anděly, avšak podle G. Schmidta nelze vyloučit, že fragment malby s P. Marií je o něco mladší.⁴⁰⁶ [82] Lze předpokládat, že do stejné fáze výmalby, předcházející působení rozsáhlé dílny pracující v ambitu dobou vzniku spadají i scény Krista na Olivetské hoře, Bičování a Ukřižování v ostění okna západní stěny kapitulní síně, které byly v období pozdní gotiky dodatečně upraveny a částečně přemalovány.⁴⁰⁷ [77] Zdá se, že v této fázi dosud nebyla výzdoba kapitulní síně zcela souvislá a tematicky jednotná, přičemž objednávky se soustředily snad pouze na jednotlivé a poměrně izolované malby.⁴⁰⁸ Pokud jde o postavy sv. Filipa a Jakuba nelze s jistotou rozhodnout, zda tyto figury měly pokračování v širší řadě či se objednávka vztahovala pouze na tyto postavy z bližší neurčené potřeby objednavatele.⁴⁰⁹ Jisté je pouze to, že v rámci výzdoby kapitulní síně či dokonce v celkové koncepci výzdoby působí tyto postavy poněkud cizorodě a vymykají se i v kontextu českého dobového uměleckého prostředí, v němž dosud zůstávají na poli nástěnného malířství bez výraznějších analogií.⁴¹⁰ Postavy obou apoštolů nejsou zachovány v celé své výšce, avšak jejich fragmenty jsou ve velmi dobrém stavu a náhle vystupují z plochy stěny, z níž se vypínají nevysokým reliéfem

⁴⁰⁴ PEŠINA 1958, 67

⁴⁰⁵ STEJSKAL 1993, 160; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Výzdoba v kapitulní síni byla v době kolem roku 1500 ještě dále doplněna několika pozdně gotickými malbami, které však nejsou předmětem studia v rámci této práce.

⁴⁰⁶ PEŠINA 1958, 69; SCHMIDT 1993, 155.

⁴⁰⁷ PEŠINA 1958, 69. K tomuto přemalování došlo pravděpodobně někdy v druhé polovině 15. století, kdy vznikl zachovaný výjev Zvěstování P. Marii a další fragmentárně zachované malby v kapitulní síni, které chronologicky uzavřely malířskou výzdobu komendy.

⁴⁰⁸ PEŠINA 1958, 70.

⁴⁰⁹ SCHMIDT 1993, 148. Autor uvádí hypotézu, že postavy apoštolů v kapitulní síni byly původně součástí rozsáhlejší řady, přičemž (v pozn. 6) vyslovuje hypotézu, že se mohlo jednat o šestici apoštolů řazených v párech. Srovnání viz: PEŠINA 1958, 69. V této publikaci se naopak objevuje názor, že postavy neměly pokračování v širší řadě maleb.

⁴¹⁰ PEŠINA 1958, 70.

nad její rovinu, aniž by přitom ztrácely souvislost s podložkou. Obě figury jsou vzájemně kompozičně provázané natočením poměrně úzkých a tuhých těl, mírným nakloněním hlav a gesty rukou, která je v případě sv. Filipa poněkud neobratně připojena k tělu. Apoštolové se vyznačují archaickým pojetím ve vážnosti vystupování, nehybnosti, strnulosti výrazu velikých neurčitě upřených očí a v přísné sevřenosti obrysu neohebnou konturou.⁴¹¹ Naproti těmto archaickým znakům, figurální typ apoštolů, jejich zešikmená ramena a spád rouch poukazují k nově se formujícímu slohového názoru. Zjednodušená silueta, výrazná kresba, živá až pestrá barevnost kontrastující s bílou omítkou stěny a životní až nadživotní měřítko prozrazují, že postavy byly určeny pravděpodobně pro pohled z většího odstupu.⁴¹² Z formálního hlediska najdeme na postavách několik rozporů například v utváření hlav, zpracovaných ostrou grafickou štetcovou kresbou se sklonem k ornamentální stylizaci a ve zpracování roucha, které je ve svých záhybech modelováno různými barevnými tóny a širokými tahy štětce.⁴¹³ Zůstává-li tato malba poměrně výjimečnou v českém umění, jeví značnou souvislost s rakouskou sklomalbou a to především z okruhu kláštera v Klosterneuburgu. Výrazným vymezením tvaru v ploše, leskem chromatiky, charakterem nimbů s nápadným velkým písmem a zvláště pak ostrým vrypem kresby hlav, připomínají tyto strakonické postavy apoštolů, podle G. Schmidta a dalších díla z produkce uměleckého řemesla, jako je smalt a zmíněná sklomalba.⁴¹⁴ Některé z těchto prací jsou uvedeným strakonickým postavám natolik blízké, že nelze zcela zavrhnout domněnku J. Pešiny, že k provedení této malby byl do Strakonice povolán malíř vyškolený snad přímo v okruhu tohoto kláštera, který byl významným centrem umělecké produkce.⁴¹⁵ Do stejné či velmi blízké časové vrstvy (po 1320) se dobou vzniku pravděpodobně řadí i malířská výzdoba meziklenebních pasů, tvořená převážně rostlinnými motivy. [78-80] Tato ornamentální výzdoba pokrývá vždy všechny tři strany hranolových meziklenebních pasů, které oživuje vlnitým pohybem vegetabilních stvolů, rozmanitě doplňovaných nasazovanými květy, zoomorfními motivy či lidskými hlavami. Zakřivením se, úzké ploše těchto architektonických článků, ornamentální výzdoba přizpůsobuje kompresí, měřítkem, rytmem pohybu základní vlnovky stvolu i barevností pozadí ornamentu. Celá

⁴¹¹ PEŠINA 1958, 69.

⁴¹² PEŠINA 1958, 70.

⁴¹³ PEŠINA 1958, 70sq.

⁴¹⁴ SCHMIDT 1993, 149; PEŠINA 1958, 70.

⁴¹⁵ PEŠINA 1958, 71.

výzdoba je charakteristická dobovým motivickým repertoárem, dekorativní pohotovostí, kompozičním důvtipem a smyslem pro odhad nosných možností plochy i poslání tektonických článků.⁴¹⁶ Těmito rysy je výzdoba meziklenebních pasů strakonické kapitulní síně v české nástěnné malbě tohoto období poměrně osamocena a je třeba postoupit téměř až k polovině 14. století abychom byli schopni nalézt významnější období ve výzdobě okenních špalet *minoritského kostela v Jindřichově Hradci*.⁴¹⁷ [128] Strakonická ornamentální výzdoba však jeví poměrně výrazné vztahy a období k dobové malbě knižní, v níž lze bez velkých obtíží dohledat většinu užitých motivů a výzdobných prvků.⁴¹⁸ Zcela ojedinělý zůstává pouze motiv dvou směřících se lebek, který je však snad možné přičíst pozdějšímu zásahu malíře pracujícího na výzdobě kapitulní síně v druhé polovině 15. století, kdy byly tyto malby pravděpodobně opravovány.⁴¹⁹ Malované architektonické prvky jako věže a vimperky můžeme nalézt jak u trojdílné archy se svěťci [76], tak i v malbách na výběžích kleneb a to v značném rozsahu. Nelze tedy vyloučit, že právě ve druhé fázi výmalby zde snad působil malíř zaměřený více na architektonické detaily než na figurální malbu.⁴²⁰ Největší a nejvýznamnější část maleb celého souboru komendy je dílem malířů povolovaných pravděpodobně z dvorského okruhu již mezi léty 1320 - 1330, kteří počali svou práci na vnějších stěnách ambitu, které pokryli obrazy christologického cyklu. Poté se snad část této rozsáhlé dílny přemístila do kapitulní síně, jejíž starší výzdobu částečně překryly komplexně řešenou výmalbou, kterou dnes představují dva fragmenty s legendárními výjevy (snad po 1330). Druhá část dílny se pravděpodobně přemístila k práci na výzdobě kostela, kde vytvořili jednu z nejvýznamnějších částí výzdoby komendy v podobě řady apoštolů na kruchtě kostela sv. Prokopa (kolem 1340).⁴²¹ [115] Nedlouho po dokončení těchto maleb, opět v minimálním časovém odstupu, či bezprostředně po dokončení, bylo patrně přistoupeno k výmalbě vnitřních stěn ambitu. Tyto malby byly pravděpodobně dílem malířů vzešlých z dílen mistrů christologického cyklu, či malíři poučenými jejich prací. Snad souběžně došlo k nahrazení části christologického cyklu v druhém jižním poli obrazem Madony Ochránitelky (kolem 1340) [88] prvním mistrem

⁴¹⁶ PEŠINA 1958, 70.

⁴¹⁷ PEŠINA 1958, 70.

⁴¹⁸ PEŠINA 1958, 71.

⁴¹⁹ PEŠINA 1958, 70.

⁴²⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁴²¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 145.

christologického cyklu, nebo jeho žákem. Tím byla na čas uzavřena výzdoba komendy, patřící k nejrozsáhlejším a nejlépe zachovaným malířským celkům první poloviny 14. století v rámci českého i evropského malířství.⁴²² Je naprosto přirozené, že takto rozsáhlý soubor maleb není formálně zcela jednotným dílem a že se na jeho vzniku podílelo více malířů, kteří se od sebe lišili svým výtvarným cítěním i názorem. Nejjasněji to můžeme vidět při pohledu na christologický cyklus, v němž je možné odlišit práci dvou skupin malířů vedených dvěma mistry, z nichž jedna skupina vytvořila první část cyklu a druhá skupina pašijovou část cyklu.⁴²³ Obdobnou dualitu můžeme vidět i v jiných částech komendy, z čehož lze soudit, že na jejich výzdobě se podíleli titíž malíři pracující na obou částech cyklu, avšak nelze s naprostou jistotou určit, zda obě dílny svou prací navazovaly jedna na druhou či na výzdobě komendy pracovaly současně a pouze na odlišných úkolech v rámci komendy. Celý soubor maleb je tedy vázán jednotným konceptem, avšak malíři obou skupin se ve své práci výrazně liší jak pojetím děje a kompozičním uspořádáním výjevů, tak v typu figury, proporcích i poměru postav k měřítku plochy obrazu a často i ve svých výrazových prostředcích.⁴²⁴ Malíři první části cyklu (1. pole jižního křídla až 3. pole západního křídla ambitu) při své práci důsledně uplatňovali dělení scén úzkými lištami, kladli větší důraz na narativnost a akcentovaly tempo vyprávění. Ve figurálních scénách dbali především na to, aby vynikla postava Krista jako nositele děje umístěním jeho postavy do vrcholu pyramidální kompozice, do osy obrazu či posunutím jeho figury do krajních partií obrazové plochy a mírným zvětšením měřítko či větší izolací figury v ploše obrazu. Tím byl izolované postavě Krista dán větší prostor pro vystoupení z tmavé plochy pozadí a pro uplatnění se v celkovém postoji spolu s dějově významným gestem.⁴²⁵ K dalším významným formálním znakům malířů této dílny patří, v kontextu produkce české nástěnné malby první poloviny 14. století, neobvykle vyvinutý smysl pro rytmické podání scén, pomocí střídání různých šířek obrazových polí, dělených světlými pásky a rytmickým střídáním siluet. Neméně nápadné je užití různé výškové úrovně hlav jednotlivých postav v ploše obrazu, čímž je navozován dojem stálého

⁴²² K identifikaci prvního mistra viz: PEŠINA 1958, 84sq.

⁴²³ K odlišení skupin 1. a 2. mistra viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141–144.

⁴²⁴ K detailním formálním znakům obou skupin viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 145sq.; PEŠINA 1958, 84sq.

⁴²⁵ Přesto však tento odstup nepůsobí jako proluka, ale spíše jako kompoziční césura zesilující dějové napětí mezi postavou Krista a ostatními figurami, která nijak neporušuje kompoziční vazbu vyjádřenou mnohoznačným gestem Kristovi ruky.

zdvihu a poklesu spojující linie probíhající všemi obrazy po celé délce pásu, která svým rytmem oživuje plochu stěn a váže jeden obraz k druhému. Tato vlnovka pak vede divákovo oko po pásech od obrazu k obrazu a od stěny ke stěně a napomáhá kontinuitě vyprávění. Je patrné, že tito malíři vládli všemi prostředky dobového slohu, dokázali vystavět i kompozičně provázat vícefigurální scénu, udržet tempo vyprávění a uchovat výjevům ilustrační ráz, stejně jako měřítko postav i jejich základní vztah k ploše. Zároveň dokázali plně rozvinout natáčející se štíhlou figuru, jejíž objem je podřízen drapérii, do výrazné siluety s tvarovou konstrukcí podepřenou kresbou, která v obrysech dosahuje ostrosti téměř ryté kresby a v ploše přesně prokresluje řasení rouch.⁴²⁶ Malíři druhé pašijové části cyklu, (4. pole západního křídla až 4. pole severního křídla ambitu) ačkoli byli poplatní stejnému slohu jako malíři první části cyklu a tedy podrobeni i stejným slohovým zákonitostem se ve své práci od první skupiny v mnohém lišili.⁴²⁷ Jednou z nejvýraznějších odlišností v práci těchto malířů je minimální užití dělicích příček a spíše volné řazení často prolínajících se výjevů po celé délce pásu, které je mnohdy tak markantní, že v na první pohled celistvém obraze se nacházejí i dva po sobě jdoucí výjevy. Figurální sestavy v této části cyklu jsou oproti první početnější a sraženější. Nežádka figury zaplňují obrazovou plochu do té míry, že se téměř neuplatňuje pozadí a dějově nejvýznamnější figura tak není nijak odlišena od ostatních, čímž je značně oslaben rytmický princip důsledně se uplatňující v první části cyklu. Obdobě odlišný se v této části cyklu jeví i názor na utváření figur, které jsou v této části cyklu tělesně plnější a objemové vyvinutí postav není toliko zastíráno rouchem jako v první části cyklu. V díle druhé dílny, jak lze soudit ze stavu zachování, také poněkud ustupuje význam kresby ve prospěch barvy, která přebírá funkci modelujícího činitele. Společně s tímto oslabením významu kresby a úbytkem narativnosti rovnoměrně zesiluje monumentální účinek malby, jak můžeme vidět při pohledu na celkové pojetí výjevů se semknutými skupinami postav s uzavřenějším obrysem a redukovanou gestikulací, která byla snad nahrazována výraznější diferenciací v oblasti tváří, jejichž typika a výrazy pravděpodobně částečně přebíraly funkci dějového činitele.⁴²⁸ Ačkoli ani v pašijové části cyklu nechybí analogie k dobové české knižní malbě je přece patrné, že její malíři byli odlišného školení a to pravděpodobně z prostředí do jisté míry

⁴²⁶ PEŠINA 1958, 84.

⁴²⁷ Podrobněji k definici 2. skupiny maleb viz: PEŠINA 1958, 85sq.

⁴²⁸ PEŠINA 1958, 84.

dotčeného podněty přicházejícími z malby deskové, z nichž čerpali například tendenci k modelaci barvou.⁴²⁹ Obě části cyklu spojuje společný slohový základ v podobě linearizujícího stylu, formovaného v západní anglofrancouzské oblasti kolem roku 1300 a zprostředkovaného oblastí německého a rakouského Podunají, které sehrálo významnou úlohu v recepci i italských prvků, díky úzkému kontaktu s oblastí severoitalskou.⁴³⁰ Význam strakonického cyklu spočívá především v rozsahu dochovaného celku nástěnných maleb z umělecké produkce první poloviny 14. století, v němž se slučuje pokročilý linearizující styl s akcentovanou narativní tendencí a s novými malířskými podměty, které byly plně rozvinuty v druhé polovině 14. století v malbě deskové.⁴³¹ Popsané odlišné pojetí obou částí christologického cyklu pravděpodobně ovlivnilo i povahu zbývajících částí maleb v komendě. Poněkud stranou této úvahy stojí obrazy Bolestného Krista s prosebníky [105] a malby kolem severního okna východní vnitřní stěny ambitu, pravděpodobně pocházející ze stejného období jako christologický cyklus, které jsou dílem snad dílenských pomocníků či malířů slabší úrovně.⁴³² Obraz Bolestného Krista se zachoval pouze v obrysové kresbě, jedná se o typ votivního obrazu známého již z dřívější doby, který strakonická malba ničím neobohacuje, snad jen měkčím výrazem a postojem Kristovým.⁴³³ Ačkoli tato malba prozrazuje ruku méně zkušeného malíře pravděpodobně nesouvisejícího s dílnami pracujícími na cyklu, lišícího se jak umístěním figury do plochy obrazu a růzností měřítka jednotlivých postav, tak i použitím mnohomluvného nápisu v pásce rozvinuté mezi Kristem a donátory.⁴³⁴ Obdobně i malířské prostředky se zde jeví chudší a malba je charakteristická spíše výraznou kresbou, jejíž hrubší linie vymezují schematické obrysy těla s příliš neladícími částmi figury.⁴³⁵ Celkový projev malby ji řadí snad do stejného slohového proudu jako první část christologického cyklu a výše popsané nesrovnalosti lze snad přičíst menší zkušenosti či zručnosti malíře, avšak nelze zcela vyloučit ani hypotézu, že se jedná o dílo jednoho z dílenských pomocníků.⁴³⁶ Naproti tomu fragmenty maleb ve starší literatuře označované jako Kázání sv. Jana Křtitele a

⁴²⁹ PEŠINA 1958, 85.

⁴³⁰ Obecně k tématu viz: MARTINDALE 1985.

⁴³¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 146.

⁴³² PEŠINA 1958, 84.

⁴³³ PEŠINA 1958, 86.

⁴³⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 144.

⁴³⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

⁴³⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

scéna ze života sv. Ismerie, vzniklé v kapitulní síni zhruba ve stejném období či nedlouho po christologickém cyklu, které byly pravděpodobně součástí komplexního plánu výzdoby.⁴³⁷ Typem postav, mimikou, skladebným systémem rouch i rytmičností kompozice se natolik shodují s malbami v ambitu, že je možné je ve shodě s K. Stejskalem považovat za dílo malířů první části cyklu, snad dílenských pomocníků hlavního mistra.⁴³⁸ Z výše uvedeného tedy lze snad vyvodit jistý chronologický předpoklad a to, že zatímco jedna skupina malířů po dokončení první části cyklu pracovala na komplexní výzdobě kapitulní síně, druhá skupina malířů po dokončení pašijové části cyklu pracovala snad na výzdobě kostela, kterou v dnešním stavu reprezentuje řada apoštolů se sv. Janem Křtitelem na kruchtě kostela a jejíž zbylá část se nedochovala.⁴³⁹ Ve Strakonících šlo patrně o rozvinutou řadu postav apoštolů pravděpodobně seskupených po obou stranách ve středu předpokládaného, leč nedochovaného obrazu. Přesto toto starší řadové schéma, obvyklé u starších památek, je zde překonáno jistým kinetickým prvkem, který společně s natočením těl, sklonem hlav, gestikulací a spádem rouch proměňuje obvykle statickou řadu postav v krácející zástup.⁴⁴⁰ Přestože malby na kruchtě se základními rysy jako je například kresebnost podobají první části cyklu, tato apoštolská řada je podle K. Stejskala pravděpodobně dílem malíře druhé části cyklu čerpajícího z předchozích maleb v ambitu, který v malbě na kruchtě překonává své dílo pašijové části cyklu a ve výzdobě kostela dovádí kresebný styl i své umění k dokonalosti.⁴⁴¹ V malbách na kruchtě malíř zjemnil výrazové prostředky, vytříbil formální kulturu, zesílil monumentalitu svého projevu a rozvinul schopnosti, jimiž postavám v životní velikosti vtiskl pevnost tělesné stavby, proporční vyváženost a výrazné tvarové zhutnění rýsující se pod velkoryse zvrstveným rouchem, jehož řasení nezapře vnitřní logiku a napětí.⁴⁴² **[115-116]** Klidná gesta rukou i ostře řezané tváře vyjadřují vážnost a vnitřní život do sebe obrácených světců.⁴⁴³ Při pohledu na tyto malby je patrné, že vedle základních znaků spojující tyto malby s

⁴³⁷ ROYT 2006, 151; Nelze vyloučit, že by se mohlo jednat o scény tzv. „Provensálské legendy“, zobrazující plavbu Marie Magdalény, biskupa Maximina, Lazara, Marty a jejich společníku na lodi bez kormidla či plachet do vyhnanství a jejich zázračné přistání v Marseille a snad scénu Kázání v Marseille. Viz: VIDMANOVÁ Anežka (ed.): Jakub de Voragine: Legenda Aurea, Praha 1998. Jedná se o poměrně typické špitální téma, které je v úzkém vztahu k působení johanitů jako špitálního řádu.

⁴³⁸ STEJSKAL 1984, 301.

⁴³⁹ PEŠINA 1958, 84.

⁴⁴⁰ PEŠINA 1958, 86.

⁴⁴¹ PEŠINA 1958, 85.

⁴⁴² PEŠINA 1958, 86.

⁴⁴³ PEŠINA 1958, 87.

kresebností první části cyklu byla v nich rozvinuta monumentalita a niterný patos pašijové části cyklu, čímž je vytvořena jakási syntéza formálních prvků obou částí cyklu.⁴⁴⁴ Obdobnými formálními i stylovými znaky jako malby na kruchtě kostela se vyznačují i postavy proroků na vnitřních stěnách ambitu a obraz Abrahámovy oběti.⁴⁴⁵ Tyto malby jak lze soudit ze stavu zachování byly na úrovni blízké první části cyklu, avšak současně se v nich uplatňovalo velké měřítko postav, zhuštěnost kresby, obrysová uzavřenost figur, vážnost výrazu i obdobná gestikulace jakou můžeme vidět na postavách z kruchtly kostela. Ačkoli tyto malby nedosahují úrovně maleb mistrů Christologického cyklu, nelze vyloučit, že jsou dílem některého z jejich žáků či jiného snad samostatného malíře těžícího z dosud provedených maleb v komendě, který ve svém díle obratně spojil formální principy díla mistra první části cyklu, se stylem malby i pojetím figury mistra pašijové části cyklu, vrcholící v postavách apoštolů na kruchtě, v nichž je užito kresby především k formálně dokonalému zvládnutí rozsáhlého celku.⁴⁴⁶ Mužská postava řádového světce doplňující postavy proroků na východní stěně, která by snad mohla představovat sv. Benedikta zobrazeného zde asi s ohledem na řádové reminiscence, barevností odpovídá figurám proroků, ale při bližším srovnání se jeví poněkud statictější.⁴⁴⁷ Posledním významným obrazem, kterým byla dovršena výzdoba ambitu, je obraz Madony Ochránitelky [88], jímž byly nahrazeny výjevy christologického cyklu v druhém poli jižní obvodové stěny. Tento námět není v české nástěnné malbě ojedinělý, avšak zde je rozprostřen do celé šíře pole v monumentální náročné kompozici, toto téma rozvádějící a nově zhodnocující komplikovanou představou vzájemných vztahů zúčastněných postav. Obraz je v celé své výši ovládnán nadživotně velkou postavou Marie s dítětem, již je motivem korunovace zároveň dodáno významu jako královny nebes, která pod svým široce rozevřeným pláštěm přidržovaným anděly zaštiťuje množství postav. Vztah těchto postav a P. Marie je zprostředkován Ježíškem, který svou pozornost rozděluje mezi matku a její chráněnce. Z této představy aktivní pomoci vyrostla trojúhelníková kompozice o široké základně vrcholící v Mariině hlavě, poměrně nenásilně vpravená do plochy klenebního pole. Kompozice je i přes hru různosměrných sil probíhající uvnitř obrazu dokonale provázaná a uzavřená. I tato mladší a dobře zachovaná malba snad

⁴⁴⁴ PEŠINA 1958, 84.

⁴⁴⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 146.

⁴⁴⁶ STEJSKAL 1984, 300sq.

⁴⁴⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

úzce souvisí s dílem malířů první části cyklu a „je v ní dobře patrný jakýsi první rozhodný krok na dráze vedoucí k znárodnění gotického lineárního slohu“.⁴⁴⁸ Dokončením Madony Ochránitelky tak byla snad na čas uzavřena výzdoba ambitu, patřící spolu s dalšími malbami v komendě k nejrozsáhlejším a nejlépe zachovaným malířským celkům první poloviny 14. století. Pakliže je tento výše uvedený chronologický předpoklad správný, lze malbu dochovanou na kruchtě kostela, společně s Madonou Ochránitelkou považovat za vrchol celé rozsáhlé malířské výzdoby komendy.⁴⁴⁹

4.1 Kulturně historické okolnosti vzniku maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících

Strakonický hrad byl založen v lokalitě, která byla významnou křižovatkou středověkých cest, na žulovém ostrohu při soutoku řek Otavy a Volyňky, vytvářejících přírodní ochranu hradu.⁴⁵⁰ Strakonický hrad byl umístěn v našem prostředí poněkud neobvyklým způsobem. Z pohledu strategického bylo zvolené místo běžné, ale hrad nebyl vystavěn na vyvýšeném místě, nýbrž v rovinném prostředí. Šíje skaliska, na němž stojí hrad s komendou, plynule přechází v mírný pahorek, stoupající směrem na západ.⁴⁵¹ [14] Strakonický hrad a bývalá johanitská komenda, spolu s kostelem tvoří jeden z největších románských stavebních celků na českém jihu.⁴⁵² Zakladateli hradu ve Strakonících byli velmožové z rodu Bavorů, vlivného a bohatého rodu bohužel s poměrně krátkou historií.⁴⁵³ Počátky rodu lze sledovat do 12. století kdy rodové statky se nacházely v údolí Stropnice, Malše, povodí Otavy a v menší míře i na Vysočině.⁴⁵⁴ Problematika formování šlechty i jednotlivých rodů je poměrně složitá otázka a lze řešit pouze na základě dochovaných pramenů a často jen nedostatečných údajů.⁴⁵⁵ U Bavorů tomu není jinak a názory na jejich původ se různí. První z pravděpodobných hypotéz uvádí, že rod pocházel z Bavorska.⁴⁵⁶ Jiná klade původ rodu do Čech, na základě

⁴⁴⁸ PEŠINA 1958, 87.

⁴⁴⁹ PEŠINA 1958, 84.

⁴⁵⁰ KUTHAN 1975, 105.

⁴⁵¹ BIRNBAUMOVÁ 1947, 3.

⁴⁵² KUTHAN 1977, 77.

⁴⁵³ HALADA 1992, 14.

⁴⁵⁴ VANÍČEK 2000, 198.

⁴⁵⁵ KOTLÁROVÁ 2004, 9.

⁴⁵⁶ MENCLOVÁ 1972, 82.

zasvěcení kostela sv. Vojtěchu na strakonickém hradě, který nese zasvěcení českému světcí, nikoli světcí bavorskému.⁴⁵⁷ Třetí nejstarší a snad nejméně pravděpodobná hypotéza hledá původ rodu na Moravě.⁴⁵⁸ Rodový erb Bavorů se „střelou“ se objevuje často v různých barevných variacích a o jeho vzniku se lze opět jen dohadovat.⁴⁵⁹ jednou z hypotéz je, že ho Bavor získal za účast v bitvě o Akkon, během křížové výpravy vedené rakouským vévodou Leopoldem VI. v letech 1198–1230.⁴⁶⁰ S jistotou však víme, že k rodu Bavorů ze Strakonice patřily další šlechtické větve.⁴⁶¹

4. 1. 1 Rod Bavorů ze Strakonice

První velmož z rodu Bavorů, o kterém máme zprávy, se objevuje mezi svědky v listinách knížete Vladislava II. v letech 1146 a 1147.⁴⁶² Roku 1167 jistý Bavor daruje Ivanovice a další vesnice klášteru litomyšlskému, kromě jedné, kterou daruje svému vnukovi Dluhomilovi, jež je snad totožný s Dluhomilem ve funkci královského číšníka, jmenovaným na listinách Soběslava II. v letech 1175 a 1177.⁴⁶³ V královské darovací listině z roku 1193, týkající se darování Svatavina Újezdu klášteru vyšebrodskému, se mezi svědky objevují Dluhomil a probošt Bavor, snad synové výše zmíněného Dluhomila.⁴⁶⁴ Jméno Bavora, snad syna Dluhomilova nalezneme i ve svědecké řadě na listině Přemysla Otakara I. z roku 1211.⁴⁶⁵ Dalšími významnými členy rodu objevujícími se v listinných pramenech Jan Bavor ve funkci biskupa olomouckého v letech 1199–1201 a Bavor komorník biskupství olomouckého na počátku 13. století.⁴⁶⁶ S osobou Bavora komorníka olomouckého se setkáme v letech 1200 – 1224, často u dvora krále Přemysla Otakara I., z čehož je patrné, že rod Bavorů se začal prosazovat i ve vyšší politice.⁴⁶⁷ Přes značnou neurčitost dobových pramenů, lze soudit, že někdy v druhé polovině 12. století dosáhl rod Bavorů postavení velmožského a

⁴⁵⁷ VANÍČEK 2000, 444.

⁴⁵⁸ SEDLÁČEK 1936, 130.

⁴⁵⁹ Rodový erb Bavorů má nejčastěji podobu: Na zlatého štítu s bílým šípem s modrou špicí a červenými péry. Viz: SEDLÁČEK 1925, 33–34; SEDLÁČEK 2003, 270–276; VANÍČEK 2000, 198.

⁴⁶⁰ KOTLÁROVÁ 2004, 16. Podrobněji viz: FEYFAR 1882, 65.

⁴⁶¹ HALADA 1992, 14. Srovnání viz: SEDLÁČEK 1925, 33–35; PILNÁČEK 1930, 307; RŮŽEK 1988, 228–229.

⁴⁶² CDB I, č. 157, s. 163; CDB I, č. 158, s. 165.

⁴⁶³ KUTHAN 1977, 78; CDB II, č. 399, s. 413; CDB I, č. 278, s. 244; CDB I, č. 279, s. 246.

⁴⁶⁴ CDB I, č. 344, s. 311.

⁴⁶⁵ CDB II, č. 90, s. 88. Některými autory je tato listina považována za důkaz usídlení Bavorů na jihu Čech. Srovnání viz: NECHVÁTAL 1999, 136.

⁴⁶⁶ KOTLÁROVÁ 2004, 19; CDB II, č. 351, s. 363–364; č. 352, s. 366–368; č. 356, s. 373; č. 78, s. 73; č. 106, s. 101; č. 110, s. 106; č. 376, s. 413–415; č. 238, s. 229; č. 239, s. 231; č. 245, s. 237; č. 246, s. 239; č. 265, s. 257. Dále také viz: VANÍČEK 2000, 198.

⁴⁶⁷ KOTLÁROVÁ 2004, 21.

značně se rozvětvil.⁴⁶⁸ Otázka jak a kdy se rod usadil na jihu Čech, není jasná, víme však, že jejich državy se rozkládaly od Radotína u Prahy jihozápadním směrem a zahrnovaly Blatnou, Radomyšl, Horažďovice, Vítějovice, oblast horního toku Malše, povodí Stropnice a velkou část oblastí Pootaví, kde sahaly až na Sušicko a sousedili s državami, již zmíněných hrabat z Bogenu.⁴⁶⁹ Kdy rod Bavorů získal svá nejstarší panství na jihu Čech nelze s přesností určit a o tom kdo byl zakladatelem strakonické větve, podává literatura rozdílné názory.⁴⁷⁰ Je možné, že rod Bavorů na jih Čech přesídlil z Moravy, po získání hradeckého úřadu prácheňského.⁴⁷¹ D. Menclová a V. Mencl kladou příchod Bavorů na český jih do 2. poloviny 12. století, kdy podle autorů předali své moravské statky johanitům.⁴⁷² Další možnou hypotézou je, že již v druhé polovině 12. století v Čechách existovala samostatná linie rodu vzešlá z potomků Dluhomilových, objevujících se v Čechách v letech 1193 a 1211, z níž snad vzešla větev pánů ze Strakonice s erbem střely.⁴⁷³ Nelze vyloučit ani, že svá panství na jihu Čech získali sňatkem Bavora s Bolemilou, jež roku 1225 obdarovala řád johanitů několika vesnicemi a snad byla dcerou nějakého jihočeského šlechtice či zemana, nebo patřila k rodu Markvarticů.⁴⁷⁴ Otázka zakladatelské osoby strakonické větve rodu není o nic méně složitá. Je možné, že zakladatelem strakonické větve rodu byl moravský šlechtic Bavor ve funkci komorníka olomouckého, nebo Bavor syn Dluhomilův objevující se v Čechách v letech 1193 a 1211, který zemřel roku 1260, dosáhl vysokých hodností.⁴⁷⁵ Pravděpodobněji se tedy jeví, že Bavor syn Dluhomilův byl manželem Bolemily a Bavorem I. ze Strakonice byl až člen rodu z následující generace doložený roku 1233 jako Bavor z Radotína a roku 1235 jako Bavor I. ze Strakonice.⁴⁷⁶

⁴⁶⁸ KUTHAN 1977, 78.

⁴⁶⁹ VANÍČEK 2000, 198.

⁴⁷⁰ KUTHAN 1977, 78.

⁴⁷¹ SEDLÁČEK 1936, 130. Sedláčkova domněnka je v rozporu i s faktem, že v této době je doložen v prácheňském úřadu Vítek z Prčice. KUTHAN 1977, 77; LIFKA 1993, 48. Autor zde vyslovil hypotézu, že Bavor mohl zastávat tuto funkci před Vítkem z Prčice či že Vítek z Prčice mohl Bavora v úřadu zastupovat v době jeho nepřítomnosti.

⁴⁷² MENCLOVÁ 1972, 82.

⁴⁷³ CDB I, č. 342, s. 309; CDB II, č. 90, s. 88. Viz: BIRNBAUMOVÁ 1947, 5.

⁴⁷⁴ KOTLÁROVÁ 2004, 23; CDB II, č. 270, str. 263; VANÍČEK 2000, 198; ŽEMLIČKA 2002, 364sqq;

⁴⁷⁵ SEDLÁČEK 1936, 130; BIRNBAUMOVÁ 1947, 5sq. Nutno dodat, že autorka pravděpodobně ztotožnila dva členy rodu.⁴⁷⁵ S ohledem na uvedenou délku života Bavora syna Dluhomilova, lze předpokládat generační výměnu snad někdy v letech 1226–1233.

⁴⁷⁶ VANÍČEK 2000, 198; CDB III/1, č. 54, s. 55; CDB III/1, č. 104, s. 124; CDB III/1, č. 105, s. 125.

První člen rodu, o němž s určitostí víme, že držel Strakonice, byl tedy velmož Bavor objevující se jako svědek na listinách Václava I. v roce 1235.⁴⁷⁷ V rodové tradici bývá nazýván Bavorem I. a přídomek „ze Strakonic“ získal dle sídla na strakonickém hradě.⁴⁷⁸ Bavor I. ze Strakonic v letech 1238–1251 zastával funkci královského číšníka a roku 1254 byl jmenován nejvyšším komorníkem královským.⁴⁷⁹ Od roku 1253 působil jako purkrabí na Zvíkově.⁴⁸⁰ Ve funkci královského číšníka se Bavor I. objevuje i na královských listinách krále Václava I. v roce 1238.⁴⁸¹ Roku 1241 vystupuje Bavor I. jako vyjednaváč sňatku mezi českým vévodou Vladislavem a Gertrudou Bavorskou.⁴⁸² Bavor byl také několikrát svědkem na listinách Václava I., ve kterých potvrzoval majetek řádu německých rytířů.⁴⁸³ Jednou z nejdůležitějších listin z tohoto období, vztahující se k rané historii strakonického hradu a johanitské komendy je konfirmační listina Václava I. vydaná pravděpodobně v Písku roku 1243, ve které Václav I. potvrzuje johanitům donaci Bavora I. a jeho manželky Dobroslavy, zahrnující kostel, dům a souvislou enklávu osad v okolí Strakonic.⁴⁸⁴ Z listiny je tedy jasně patrné, že na počátku 40. let 13. století ve Strakonících stál kostel, dům věnovaný johanitům, panské sídlo a že Bavoři byli vlastníky statků v povodí Otavy.⁴⁸⁵ Tato donace byla znovu potvrzena roku 1251 markrabětem Přemyslem Otakarem II. při pobytu v Netolicích.⁴⁸⁶ Bavor I. se i nadále objevoval na listinách tohoto období především z okruhu Přemysla Otakara II, za jehož vlády dosáhl rod Bavorů svého největšího mocenského vlivu ve své krátké historii.⁴⁸⁷ Od roku 1254 Bavor I. zastával, jak již bylo

⁴⁷⁷ CDB III/1 č. 104, s. 124; CDB III/1, č. 105, s. 125.

⁴⁷⁸ KUTHAN 1977, 79. Autor dále uvádí, že nelze s určitostí doložit vztah rodové linie Bavorů ze Strakonic, k jiným stejnojmenným velmožům objevujícím se na Moravě i v Čechách v období předcházejícím; CDB III/1, č. 105, s. 125. Existenci hradu ve Strakonících jako sídla rodu máme doloženou až v roce 1235.

⁴⁷⁹ VANÍČEK 2000, 198

⁴⁸⁰ CDB V/1, č. 3, s. 36; č. 4, s. 37sq.

⁴⁸¹ CDB III/1, č. 188, s. 235; CDB III/2, č. 196, s. 251.

⁴⁸² CDB IV, č. 13, s. 15.

⁴⁸³ KOTLÁROVÁ 2004, 42. Například: CDB IV/1, č. 13, s. 75.

⁴⁸⁴ CDB IV/1, č. 34, s. 114sq. K tomuto roku se hlásí i mladší listina, pravděpodobně se jedná o antedatované zlistinění donace. CDB IV/1, č. 35, s. 116. Tato skutečnost by podle J. Kuthana vysvětlovala jisté nesrovnalosti obou listin. KUTHAN 1977, 79. Srovnání viz.: KOTLÁROVÁ 2004, 42. Autorka odlišností doby vzniku snad vysvětluje existenci dvou manželek Bavora I., které se objevují v pramenech, tedy Dobroslavy a Bohuslavy.

⁴⁸⁵ KUTHAN 1977, 79sq.

⁴⁸⁶ CDB IV/1, č. 225, s. 390.

⁴⁸⁷ KOTLÁROVÁ 2004, 36sq; CDB IV/1, č. 39, s. 123; CDB IV/1 č. 176, s. 290; CDB IV/1, č. 203, s. 364 - 366; CDB V/1, č. 2, s. 31 – 33, č. 9, s. 44sq; CDB IV/1, č. 266, s. 455; CDB IV, č. 2, s. 32; CDB IV, č. 3, s. 36; CDB V/1, č. 9, s. 44; CDB V/1, č. 10, s. 45sq. Podrobněji viz: KOTLÁROVÁ 2004, 42sq.

uvedeno, funkci nejvyššího komorníka království českého, v níž vystupoval až do své smrti.⁴⁸⁸

Po smrti Bavora I. roku 1260, ujal se vlády nad Strakonícemi jeho syn Bavor II. (snad 1220 – 1279), který také působil ve funkci purkrabího na Zvíkově a od roku 1277 i jako nejvyšší maršálek království českého.⁴⁸⁹ Bavor II. přestavěl stávající rodové sídlo a pojal za manželku levobočnou dceru Přemysla Otakara II. Anežku z Kuenringu, s níž měl tři syny Bavora III., Mikuláše, Viléma a tři dcery Anežku, Jitku a Markétu.⁴⁹⁰ Bavor II. se svými syny pravděpodobně účastnil výpravy Přemysla Otakara II. k Prusům, založení zlatokorunského kláštera roku 1263 a jako otec často vyskytoval v blízkosti panovníka.⁴⁹¹ Nástupcem Bavora II. byl jeho nejstarší syn Bavor III., jehož manželkou byla Markétu z Rožmberka a zemřel bez potomků roku 1318.⁴⁹² Bavor III. založil hrad Helfenburk, město Bavorov a za jeho vlády byla taktéž víceméně dotvořena dnešní podoba hradu ve Strakonících.⁴⁹³ I on působil jako purkrabí na Zvíkově v letech 1289 – 1305 a pravděpodobně odtud přivedl stavitele i na svůj hrad, aby vystavěli věž klínovitého půdorysu zvanou Rumpál.⁴⁹⁴ Bavor III. byl v příbuzenském poměru ke králi a často se vyskytoval v dobové politice.⁴⁹⁵ Byl hlavním otcovým dědicem a poručníkem svých bratrů, ale protože neměl potomky, po roce 1307 rozdělil strakonické panství mezi bratry a ponechal si pouze Bavorov, Horažďovice a několik vesnic.⁴⁹⁶ Jeho bratrovi Mikulášovi po rozdělení majetku připadla Blatná a

⁴⁸⁸ CDB V/1, č. 30, s. 68 – 70; CDB V/1, č. 36, s. 77; CDB V/1, č. 45, s. 95 – 97; CDB V/1, č. 46, s. 98; CDB V/1, č. 76, s. 140 – 141; CDB V/1, č. 104, s. 179; CDB V/1, č. 103, s. 178; CDB V/1, č. 71, s. 136; CDB V/1, č. 12, s. 189; CDB V/1, č. 117, s. 194; CDB V/1, č. 137, s. 221; CDB V/1, č. 149, s. 239; CDB V/1, č. 163, s. 261; CDB V/1, č. 195, s. 310; CDB V/1, č. 231, s. 360; CDB V/1, č. 241, s. 373. Podrobněji viz: KOTLÁROVÁ 2004, 42sq; KUTHAN 1977, 79sq.

⁴⁸⁹ VANÍČEK 2000, 173; CDB V/2, č. 834, s. 537. V této listině vystupuje poprvé Bavor II., jako nejvyšší maršálek království českého; HALADA 1992, 14sq.

⁴⁹⁰ MERHAUTOVÁ 1971, 327sq; KUTHAN 1977, 89; VANÍČEK 2000, 198; KOTLÁROVÁ 2004, 45sq.

⁴⁹¹ CDB V/1, č. 335, s. 497; KOTLÁROVÁ 2004, 46; CDB V/1, č. 391, s. 582; CDB V/1, č. 379, s. 563; CDB V/2, č. 553, s. 119; CDB V/2, č. 565, s. 136; CDB V/2, č. 583, s. 168; CDB V/2, č. 585, s. 174; CDB V/2, č. 590, s. 181; CDB V/2, č. 98, s. 192; CDB V/2, č. 1501, s. 324; CDB V/2, č. 636, s. 256; CDB V/2, č. 651, s. 279; CDB V/2, č. 693, s. 332; CDB V/2, č. 846, s. 560; CDB V/2, č. 850, s. 566. Podrobněji viz: KOTLÁROVÁ 2004, 50sq.

⁴⁹² KOTLÁROVÁ 2004, 53; HALADA 1992, 15.

⁴⁹³ BIRNBAUMOVÁ 1947, 7sq.

⁴⁹⁴ VANÍČEK 2000, 442; RBM II, č. 1446, s. 630. V této listině poprvé vystupuje Bavor III. v úřadu zvíkovského purkrabího.

⁴⁹⁵ RBM III, č. 1486, s. 641; RBM II, č. 1618, s. 694; RBM II, č. 1653, s. 708.

⁴⁹⁶ KOTLÁROVÁ 2004, 60; BIRNBAUMOVÁ 1947, 7sq; Snad přesídlil na hrad Helfenburk a od roku 1307 až do své smrti se pak psal Bavor III. z Bavorova.

nejmladší Vilém se stal pánem na Strakonících.⁴⁹⁷ Bavor III. v tomto období po ztrátě úřadu purkrabího na Zvíkově, mizí z politické scény, znovu se na ní objevuje až po nástupu Jana Lucemburského na český trůn a roku 1315 Bavor III. získal od krále horu Prácheň s několika vesnicemi.⁴⁹⁸ Téhož roku Bavor III. obdarovává zlatokorunský klášter a všechn zbylý majetek, vyjímaje Bavorov jako vdovské sídlo pro Markétu z Rožmberka, předal svému bratrovi Vilémovi.⁴⁹⁹ V roce 1317 znovu obdarovává klášter Zlatá koruna a téhož roku se Bavor III. objevuje s jinými šlechtici ve Vídni, kde společně s Fridrichem Habsburským uzavírají pakt proti Janu Lucemburskému. Po návratu z Vídně Bavor III. zemřel a s ohledem na předchozí obdarování byl pohřben v ambitu kláštera Zlatá Koruna.⁵⁰⁰ Po smrti Bavora III. Se tedy pánem na Strakonících a nad dalšími rodovými majetky stává mladší bratr Vilém, který znovu užívá přídomek „ze Strakonic“. Vilém ze Strakonic byl roku 1344 sezdán s Markétou ze Šternberka a na rozdíl od svých předchůdců se již neobjevuje ve vyšší politice, v blízkosti panovníka se uplatní snad pouze u příležitosti římské jízdy Karla IV. roku 1354.⁵⁰¹ Z období Viléma ze Strakonic pochází poslední z důležitých listin, s dobovým popisem hradu a komendy, z roku 1318, v níž potvrzuje na převorovu žádost držbu strakonické komendy a také donace otce Bavora II., matky Anežky, bratra Bavora III. i zakladatele a fundátora komendy Bavora I.⁵⁰² Vilém ze Strakonic zemřel, pravděpodobně někdy po roce 1359,

⁴⁹⁷ KOTLÁROVÁ 2004, 60.

⁴⁹⁸ KOTLÁROVÁ 2004, 61sq; Autorka uvádí: Quaterni citationum ventustissimi, č. 8, s. 5; RBM III, č. 285, s. 114sq.

⁴⁹⁹ SÚA Praha, fond Zrušené kláštery, inv. č. 999, sign. ŘČ Zl. Koruna – 7; KOTLÁROVÁ 2004, 66; Po smrti Markéty z Rožmberka připadl Bavorov a 23 okolních vesnic Petrovi I. z Rožmberka. RBM IV, č. 11, s. 4; RBM IV, č. 253, s. 99.

⁵⁰⁰ KOTLÁROVÁ 2004, 67; RBM III, č. 398, s. 158; RBM III, č. 408, s. 164.

⁵⁰¹ KOTLÁROVÁ 2004, 69sq; S Markétou ze Šternberka byl v příbuzenském vztahu čtvrtého stupně, papežský dispens jim byl udělen 21. ledna 1344. KOTLÁROVÁ 2004, 71; MV I., č. 295, s. 177.

⁵⁰² RBM III, č. 471, s. 194; KUTHAN 1977, 80. Autor dále uvádí, že na základě této listiny lze usuzovat, že johanity do Strakonic přizval velmož Bavor, který je v listině označen jako „zakladatel Strakonického kláštera“. Velmož Bavor je doložen od 2. čtvrtiny 13. století. Listina je důležitým pramenem s ohledem na historii města. Jak uvádí Alžběta Birnbaumová, město bylo rozdělené na dvě části. Menší město se rozkládalo na ostrově a pravděpodobně se jednalo o původní Strakonice, ve kterých se nacházel špitál s kaplí sv. Markéty. Druhé větší město bylo svým založením pozdější a s původními Strakonícemi bylo spojeno mostem. Z těchto zpráv je jasné, že na počátku 14. století, se zde nacházely dva mosty, jeden spojující hrad s menším městem a druhý spojující obě části města. Nad tímto mostem se nacházela věž a pravděpodobně byla situována na severní straně v místech, kde se do dnešní doby dochovaly pozůstatky půl-válcové bašty. Nelze ani vyloučit, že se jedná o pozůstatek věže, která byla zbudována nad branou při ústí mostu. Později byly oba mosty kamenné, ale kdy k jejich přestavbě došlo nelze určit. BIRNBAUMOVÁ 1933, 9sq. Simona Kotlárová dále uvádí, že město bylo vystavěno, v místě kde se křížily dvě významné obchodní dálkové cesty. První cesta orientovaná směrem sever – jih propojovala Prahu s Podunajím. Druhá cesta s orientací západ – východ spojovala Plzeň s pozdějšími Českými Budějovicemi, odkud pokračovala dále do oblastí Rakouska. KOTLÁROVÁ 2004, 75.

čímž vymírá strakonická větev Bavorů po meči a držby nad Strakonice se ujímá rodová větev blatenská.⁵⁰³ Po smrti Viléma ze Strakonic měl majetek přejít na krále jako odúmrtí, ale nestalo se tak a majetek přešel na Vilémova bratra Mikuláše, ale ten krátce na to zemřel a tak Strakonice připadly jeho synovi Bavorovi IV.⁵⁰⁴ Bavor IV. si ponechal Strakonice, Horažďovice a Prácheň a svůj majetek na Blanensku předal svému bratrovi Vilémovi.⁵⁰⁵ Bavor IV. už nevystupuje na politické scéně a hojně se věnoval rozvoji města, přestože jeho vztahy s johanity již nebyly tak dobré jako u jeho předchůdců a dokonce s johanity vedl i soudní spory.⁵⁰⁶ Jeho vláda ve Strakonících spadá do období 1367 - 1380, kdy pravděpodobně umírá a správy na Strakonících, Práchni a Blatné se ujímá příbuzný Zdeněk z Rožmitálu, jako poručník nedospělého Bavorova syna Břeňka, který byl posledním z rodu Bavorů.⁵⁰⁷ Břeňek se v pramenech prvně objevuje roku 1394, kdy je doložen jako majitel Blatné, Práchně a Horažďovic, ale kdy přejal vládu nad Strakonice nelze s přesností určit. Kolem roku 1404 se jeho postava z historického dění vytrácí a najdeme o něm už jen nezaručené zprávy.⁵⁰⁸ Stejně jako o dalších možných členech rodu, jejichž sounáležitost s rodem Bavorů ze Strakonic není průkazná.⁵⁰⁹ Následným vymřením blatenské větve rodu mizí i poslední Bavorové erbu střely.⁵¹⁰

K velkému zvratu v historii hradního komplexu dochází na konci Břeňkovy vlády v roce 1402, kdy celé strakonické panství získává Vikěš z Jěnišovic, který jej odprodal řádu johanitů.⁵¹¹ V roce 1402 tedy celé strakonické panství připadlo johanitům, kteří od obdarování roku 1243 pozvolna posilovali svůj vliv, až nakonec získali převahu nad samotným rodem Bavorů a prvním pánem na Strakonících z řad

⁵⁰³ KOTLÁROVÁ 2004, 74sq.

⁵⁰⁴ BIRNBAUMOVÁ 1947, 9; KOTLÁROVÁ 2004, 73. S. Kotlárová uvádí, že roku 1357 si Vilém ze Strakonic na Karlu IV. vymohl právo ponechat svůj majetek větvi Blatenské. Jmenovitě na synovce řečného Baška, který je totožný s Bavorem IV.; HALADA 1992, 15.

⁵⁰⁵ KOTLÁROVÁ 2004, 84.

⁵⁰⁶ Soka Strakonice, fond Archiv města Strakonice, inv. č. 1, sign. I/1; KOTLÁROVÁ 2004, 88.

⁵⁰⁷ KOTLÁROVÁ 2004, 88; Soka Strakonice, fond Archiv města Blatná, inv. č. 1, sign. 1; KOTLÁROVÁ 2004, 89. S. Kotlárová uvádí, že snad mohl mít i bratra Jana.

⁵⁰⁸ BIRNBAUMOVÁ 1947, 9. Autorka uvádí, že mohl být potulným rytířem ve Francii, kde roku 1405 zemřel, ale tuto hypotézu nelze spolehlivě doložit.

⁵⁰⁹ KOTLÁROVÁ 2004, 91sq. Autorka zmiňuje jistého Bavora z Bavorova, Jana ze Strakonic, o němž se dochoval zápis v pamětní knize bratrstva sv. Kryštofa na Arlbergu, kde se nachází znaky dvou českých rytířů.

⁵¹⁰ KOTLÁROVÁ 2004, 80.

⁵¹¹ SEDLÁČEK 1936, 131.

johanitů se tak stal velkopřevor Jindřich z Hradce.⁵¹² Strakonice poté zůstaly v držení johanitů téměř 700 let.⁵¹³ Po roce 1421 se Strakonice staly trvalým sídlem velkopřevorů johanitských, neboť jejich sídlo v Praze i s kostelem P. Marie pod řetězem, bylo zničeno.⁵¹⁴ V roce 1424 byly Strakonice obléhány Janem Žižkou, ale dobyty nebyly.⁵¹⁵ Strakonický komtur se spojil s Rožmberky a roku 1449 založil strakonickou jednotu, která stála proti Jiřímu z Poděbrad.⁵¹⁶ Nástupcem komtura Václava z Michalovic byl Jošt z Rožmberka, biskup vratislavský, který přebíral po svém předchůdci panství velmi zadlužené, avšak za jeho vlády se opět dočkalo rozkvětu. Dalším komturem v letech 1468–1516 byl Jan ze Švamberka, který měl pro místní region význam i v aspektech sociálních a hospodářských. Nástupce Jana ze Švamberka, komtur Jan z Rožmberka vládl v letech 1516–1552, byl posledním komturem, který se výrazněji zapsal do dějin strakonického hradu.⁵¹⁷ Přestože strakonický hrad husitské války přežil bez úhony, doba války třicetileté k němu již tak mírná nebyla. Roku 1618 byl hrad přepaden vojskem Dona Huerty a následně Bukvojovým.⁵¹⁸ V roce 1619 byl hrad dobyt stavovskými vojsky pod vedením Mansfeldovým, která hrad naprosto zpustošila.⁵¹⁹ V roce 1620 se Mansfeldova posádka vzdala císařskému vojsku. Hrad si v následujícím období od vojsk neodpočinul a roku 1648 byl dobyt i vojskem švédským.⁵²⁰ Po ukončení třicetileté války sídlili johanité v provizorně opravených Strakonicích až do roku 1694, kdy přesídlili trvale zpět do Prahy a Strakonice se tak staly pouze občasným rezidenčním místem, které začalo pozvolna chátrat.⁵²¹ V době josefínské johanité ztratili vrchnostenskou pravomoc nad Strakonicemi, ale hrad i dvory zůstaly v jejich vlastnictví až do roku 1929.⁵²²

⁵¹² BIRNBAUMOVÁ 1947, 9sq.

⁵¹³ KOTLÁROVÁ 2002a, 139. V této publikaci soupis generálního převorství českého viz: 73sqq.

⁵¹⁴ SKŘIVÁNEK 1995, 71.

⁵¹⁵ BIRNBAUMOVÁ 1947, 9sq.

⁵¹⁶ KOTLÁROVÁ 2002b, 53.

⁵¹⁷ BIRNBAUMOVÁ 1947, 10; KOTLÁROVÁ 2002b, 53sqq.

⁵¹⁸ BIRNBAUMOVÁ 1933, 13.

⁵¹⁹ KOTLÁROVÁ 2002b, 58.

⁵²⁰ BIRNBAUMOVÁ 1933, 13.

⁵²¹ KUPKA 2002, 151.

⁵²² BIRNBAUMOVÁ 1947, 11.

4. 1. 2 Orientační stavební vývoj hradu a johanitské komendy

První písemné zprávy o strakonickém hradu pochází z druhé čtvrtiny 13. století, do níž můžeme datovat i nejstarší části areálu.⁵²³ Před polovinou 13. století, již ve východním cípu hradního areálu stála pozdně románská skupina staveb johanitské komendy, zbudovaná v podélné ose orientované směrem západ – východ.⁵²⁴ Archeologické výzkumy provedené v komplexu strakonického hradu však prokázaly osídlení, které předcházelo stavbě vlastní komendy.⁵²⁵ Současná podoba hradního areálu byla formována dlouhou stavební činností, přesto však je románsko – gotické jádro areálu dobře zachováno a již v druhé čtvrtině 13. století hradiště zaujímalou svou dnešní rozlohu. Zvláštní struktura hradu je dána tím, že komplex byl sídlem jak rodu Bavorů, tak i rytířského řádu johanitů, které sem Bavoři povolali v roce 1243 nedlouho po jejich příchodu do Čech roku 1169.⁵²⁶ Darovací listina se datuje do roku 1243 a téhož roku byla potvrzena i králem.⁵²⁷ Z roku 1251 se dochovala listina Přemysla Otakara II., ve které potvrzuje původní donaci a ze které je jasné, že v této době již byli ve Strakonících johanité usazeni.⁵²⁸ Johanitská komenda v jihovýchodní části komplexu je situována při soutoku řek a od západní části, v níž se nachází palác, je oddělena silnou branou. Skupina staveb komendy má podélnou dispozici s orientací západovýchodní.⁵²⁹ Z formálního hlediska je soubor staveb v dnešní podobě velmi nejednotný, protože podléhal častým úpravám a přestavbám.⁵³⁰ V západní části komendy je budova tzv. kapitulní síně, k jejíž východní stěně přiléhá gotický ambit, vestavěný do prostoru vymezeného vnější jižní hradbou a na severu budovou s dochovaným románským jádrem. Na východní část ambitu navazuje kostel s tribunou v západní části hlavní lodi, chórovou věží a úzkou boční lodí.⁵³¹ Jak již bylo uvedeno, osová dispozice staveb komendy je velmi nápadná, částečně byla snad předurčena strukturou terénu, na němž

⁵²³ CDB III/1, č. 105, s. 125; CDB IV/1, č. 34, s. 114sq.

⁵²⁴ KUTHAN 1977, 81.

⁵²⁵ MICHÁLEK 2002, 36. Autor uvádí, že starší sídelní horizont tvořilo zahloubené ohniště a sídlištní vrstva s fragmenty keramiky z doby kolem roku 1200 a mladší sídelní horizont tvoří fragmenty obdélného objektu kamenné konstrukce, který byl orientován směrem západ – východ a předcházet vlastnímu založení komendy. Mohlo se jednat o stavbu sakrální s okolním kostrovým pohřebištěm.

⁵²⁶ BLÁHOVÁ/FROLÍK/PROFANTOVÁ 1999, 632sq; CDB I, č. 245, str. 214; Řád byl do Čech uveden královským kancléřem Gervasiem, který řádu zřídil první komendu a jehož darování později potvrdil a rozšířil král Vladislav.

⁵²⁷ CDB IV/1, č. 34 s. 114sq; CDB IV/1, č. 35 s. 116.

⁵²⁸ CDB IV/1, č. 225, s. 390; BIRNBAUMOVÁ 1933, 4.

⁵²⁹ KUTHAN 1977, 82.

⁵³⁰ MERHAUTOVÁ 1971, 325.

⁵³¹ KUTHAN 1977, 83.

byl hrad založen, ale nelze ani vyloučit, že je výsledkem vědomého záměru. U špitálních řádů byly mnohdy jednotlivé části připojovány v podélné ose, na rozdíl od jiných řádů, které ve svých kláštorech připojovaly konvent s rajským dvorem k boční chrámové lodi.⁵³² Osová dispozice a rozložení jednotlivých staveb komendy prozrazuje, že budovy byly stavěny v jednotném plánu. Pravděpodobně nejstarší částí je dnešní kapitulní síň, která byla do této podoby upravena z darovaného domu.⁵³³ Po dokončení přestavby kapitulní síně přistoupeno ke stavbě plochostropého ambitu, snad ještě před polovinou 13. století, kdy již bylo užití lomených oken běžné.⁵³⁴ Současně se stavbou ambitu či záhy po jeho dokončení, byla budována plochostropá loď kostela, západní tribuna a chodbovitý útvar na jižní straně lodi. Pilíře tribuny byly později upravovány.⁵³⁵ Po roce 1243 následovala stavba chórové věže.⁵³⁶ Zdá se pravděpodobné, že kostel byl dílem jiné stavební hutí, než která se podílela na stavbě kapitulní síně a ambitu.⁵³⁷ Jednou z nejstarších částí komendy je kapitulní síň, která odpovídá stavitelskému stylu v letech kolem roku 1230.⁵³⁸ Kapitulní síň je rozlehlý přízemní sál orientovaný směrem sever-jih o vnitřní délce 20,1 metru a šířce 6,7 metru. Je sklenutý čtyřmi poli kupolovité křížové klenby bez žeber, které jsou odděleny pasy s půlkruhovým vyklenutím, směrem od východu k západu, přičemž hrany klenutí zvýrazňují hřebínky, které jsou v rozích ostřejší a směrem k vrcholu se pozvolna vytrácejí. Klenební čela jsou půlkruhová a vrcholnice klenby směrem od středu poklesají k bočním zdem.⁵³⁹ Klenební pole jsou oddělena širokými pasy, situovanými směrem od západu na východ, které dosedají na klasicistní pilastry a jsou dílem přestavby provedené v 18. století.⁵⁴⁰ Jak interiér, tak exteriér kapitulní síně, lze označit jako dosti prostý. Zdivo je kryté omítkami a působí dojmem celistvosti a plošnosti, který výrazněji porušují čtyři okna na západní stěně. Kruhové okno na severní straně ukazuje na románský původ stavby a lze jej datovat do doby mezi léty 1220–1230.⁵⁴¹

⁵³² KUTHAN 1977, 83. Srovnání viz: CRAEMER 1963.

⁵³³ MERHAUTOVÁ 1971, 328.

⁵³⁴ MERHAUTOVÁ 1971, 328. K vývoji oken v české středověké architektuře viz: MENCL 1960a.

⁵³⁵ MERHAUTOVÁ 1971, 328.

⁵³⁶ KUPKA 2002, 151.

⁵³⁷ MERHAUTOVÁ 1971, 325sqq.

⁵³⁸ KOTLÁROVÁ 2002a, 141. Autorka uvádí obě hypotézy. První hypotéza říká, že budova byla patrová od doby svého vzniku a hypotéza druhá naopak uvádí, že patro nebylo vystavěno dříve než v době Bavora III.

⁵³⁹ KUTHAN 1977, 235sqq.

⁵⁴⁰ MENCLOVÁ 1972, 83.

⁵⁴¹ BIRNBAUMOVÁ 1947, 19; KUTHAN 1977, 83.

[54] Ostění kruhového okna je trychtýřovité, členěné malým výžlabkem umístěným při vnitřním obvodu, jenž je zdoben bobulovým dekorem, hojně užívaným v architektuře francouzské, odkud se rozšířil do oblastí alsaského Porýní, kde se objevuje především v čtvrté čtvrtině 12. století.⁵⁴² K nejstarším ukázkám užití bobulového dekoru v Podunají, tedy oblasti přímo sousedící s jihem Čech, je užití jednotlivých bobulí na *severním portálu kostela sv. Jakuba v Řezně* na sklonku 12. století.⁵⁴³ Nápadně podobné užití bobulového dekoru jako ve Strakonících nalezneme v záklescích severního a *západního portálu klášterního kostela ve Windbergu* v dolním Rakousku (oba kolem 1220).⁵⁴⁴ Užití bobulového dekoru se v oblasti Podunají objevuje poměrně hojně na stavbách z doby druhé čtvrtiny a kolem poloviny 13. století.⁵⁴⁵ V prvním náznaku se bobulový dekor objevuje nejdříve na oknech císařské falce v Chebu, která se však v této době nacházela mimo území Koruny české.⁵⁴⁶ Do našeho prostředí proniká bobulový dekor až později jak můžeme vidět například na okně východního štítu kostela v Potvorově, portálu na kruchtě kostela v *Dolním Jamném*, oknech a portálu rotundy v Želkovicích, portálu kostela sv. Havla v Poříčí nad Sázavou, portále kostela v Ledenicích u Sázavy, portále kostela v *Arnošticích* či na portále v chóru *baziliky sv. Jiří v Praze* z doby krátce před rokem 1228.⁵⁴⁷ V prostředí jižních Čech se s motivem bobulí setkáme například na římsách triumfálního oblouku kostela v Červené nad Vltavou a na portálech několika dalších staveb, které jsou podle Jiřího Kuthana pravděpodobně přímo vázané na kamenickou huť, podílející se na stavbě hradu ve Strakonících.⁵⁴⁸ Dalším pozoruhodným kamenickým prvkem je portál (snad z let 1225–1230), sloužící ke vstupu ze západní části ambitu do kapitulní síně a i přes absenci jemnosti v opracování detailů se úrovní kamenického zpracování řadí mezi nejlepší dochovaná díla svého druhu na jihu Čech.⁵⁴⁹ Podlaží ambitů je o několik stupňů

⁵⁴² KUTHAN 1977, 83; Autor jako příklady uvádí: portál klášterního kostela v Neuweileru, portál klášterního kostela v Sigolsheimu a farní kostel v Pfaffenheimu. Srovnání viz: KAUTZSCH 1944, 74, 342, 375.

⁵⁴³ MERHAUTOVÁ 1971, 328.

⁵⁴⁴ KUTHAN 1977, 84.

⁵⁴⁵ KUTHAN 1977, 83. Autor jako příklad uvádí portály Vídeňského dómu v Novém Městě.; Srovnání viz: BUCHOWIECKI/BALDAS/MRÁZEK 1962.

⁵⁴⁶ MERHAUTOVÁ 1966, 84; KUTHAN 1977, 84.

⁵⁴⁷ PODLAHA/ŠITTLER 1898,1; PODLAHA 1911, 144sq; MERHAUTOVÁ 1966, 50 a 84; KUTHAN 1977, 83.

⁵⁴⁸ KUTHAN 1977, 84. Autor, klade pravděpodobný vznik rozety ve Strakonících do třetího desetiletí 13. století a to na základě datace portálů klášterního kostela ve Windbergu, v nichž spatřuje nejbližší analogii.

⁵⁴⁹ KUTHAN 1977, 83.

zvýšeno oproti kapitulní síni a portál je umístěn na vnější straně stěny kapitulní síně.⁵⁵⁰ Celková skladba strakonického portálu vychází z domácí tradice a užívá motivy z oblastí severozápadních Čech i podobné motivy oblasti podunajské či motivy doložené na stavbách cisterciáckých.⁵⁵¹ Časově můžeme zařadit strakonický portál mezi památky pozdního období románského slohu (s dobou vzniku někdy mezi 20–30. lety 13. století), které inspirovaly několik dalších staveb na českém jihu.⁵⁵² Ke kapitulní síni, na východní straně přiléhá menší čtvercový raně gotický ambit, vystavěný jako plochostropý pravděpodobně před polovinou 13. století, který byl zaklenut (kolem roku 1280) cihlovými křížovými klenbami s žebry vybíhajícími z hranolových konzol a v nárožích ze svazkových přípor s terakotovými hlavicemi s naturalistickým listovým dekorem v podobě zaostřených trojlístů, mající patrně evokovat vinou révu.⁵⁵³ Na místě ambitu se původně nacházelo menší nádvoří, které se rozkládalo mezi hradbou na jižní straně a románskou budovou na severu, ze které se po roce 1243 stala klášterní ubikace.⁵⁵⁴ V severní vnitřní stěně se nachází portálek do rajského dvora se skoseným ostěním.⁵⁵⁵ Komendu z východní strany ukončuje kostel sv. Prokopa, dřívějším zasvěcením patřící sv. Vojtěchu.⁵⁵⁶ Přestože byl kostel za dobu své existence několikrát přestavován a upravován, románské jádro je dosud dobře viditelné.⁵⁵⁷ Na místě dnešního kostela se nacházel původní jednolodní panský kostel s pravoúhlým zakončením v místě dnešního podvěží.⁵⁵⁸ V dnešním kostele lze považovat za původní obvodové stěny hlavní lodi, tribunu v její západní části, dále pak část jižní boční lodi

⁵⁵⁰ BIRNBAUMOVÁ 1947, 21. Podle Alžběty Birnbaumové byl portál na toto místo osazen druhotně až po dokončení ambitů a dobu jeho vzniku kladla do poloviny 13. století. KUTHAN 1977, 85. Uvádí dataci (1225 – 1230) tato datace souhlasí s vročením portálu A. Merhautovou, přičemž oba autoři odmítají dataci V. Mencla, který portál datoval před rok 1178. MERHAUTOVÁ 1971, 328.

⁵⁵¹ MERHAUTOVÁ 1971, 328; Jiří Kuthan spatřuje hlavní zdroj inspirace v alsaském Porýní, přičemž roli zprostředkující oblasti taktéž spatřoval v sousedním Podunají. KUTHAN 1977, 85.

⁵⁵² KUTHAN 1977, 84. Autor uvádí například portál kostela v Albrechticích u Sušice a portál kostela v Bělčicích na Blatensku.; Srovnání viz: MERHAUTOVÁ 1971, 328. Autorka vyvrací dataci Menclovu před rok 1178 a uvádí dataci portálu i rozety do období kolem roku 1225 na základě srovnání staršího typu patek užitých v kostele P. Marie pod řetězem v Praze z poslední čtvrti 12. století, který se stal sídelním kostelem johanitů po jejich příchodu na české území, jež srovnává s patkami na portálu ve Strakonících. V souvislosti s datací strakonického portálu autorka dále zmiňuje portál kapitulní síně kláštera v Heiligenkreuzu.

⁵⁵³ MERHAUTOVÁ 1971, 328; PEŠINA 1958, 126.

⁵⁵⁴ BIRNBAUMOVÁ 1947, 12 a 20.

⁵⁵⁵ BIRNBAUMOVÁ 1947, 21.

⁵⁵⁶ MERHAUTOVÁ 1971, 328; PEŠINA 1958, 126. Ke změně zasvěcení došlo již v průběhu 14. století. Viz: KUPKA 2002, 150.

⁵⁵⁷ KUTHAN 1977, 86.

⁵⁵⁸ KUPKA 2002, 150.

s arkádami a prostor tvořící dnešní sakristii.⁵⁵⁹ Samotnou stavbu tvoří hlavní loď, k níž se z jižní strany pojí úzká boční loď se zesílenou vnější stěnou, která kopíruje linii jižního příkopu a tvoří tak část jižní hradby. Nelze vyloučit, že původně plnila účel obranného ochozu kopírujícího linii jižního opevnění.⁵⁶⁰ Do hlavní lodi je otevřena čtyřmi oblouky, přesto však obě lodě netvoří jednotný prostor a působí spíše jako dva jednotlivé prostorové celky. Původní klenby zachované v západní části boční lodi jsou křížové bez žeber, stejného typu jaké nalezneme v kapitulní síni.⁵⁶¹ Hlavní loď byla ve své raně gotické podobě z počátku 14. století vyšší než v podobě dnešní, byla kryta trémovým stropem a okna nacházela i na jižní straně hlavní lodi, nad úrovní jižní hradební linie. Hlavní loď byla zaklenuta až počátkem 16. století.⁵⁶² V jejím interiéru se dochovala mohutná tribuna podklenutá šesti křížovými klenbami kupolovitě vyklenutého tvaru s půlkruhovými čely, které dosedají na čtyři mohutné pilíře hranolového tvaru. Na hranách klenutí opět nalezneme hřebínky a jednotlivá pole jsou oddělena půlkruhově klenutými meziklenebními pasy. Na tribunu se vcházelo žulovým portálem hrotitého typu s jedním pravoúhlým ústupkem, umístěným v patře východního traktu konventu [60] Na hranách ostění nalezneme hruškovcové profily, po obou stranách doplněné výžlabky a do ostění vloženými útlými sloupky s dvoustupňovými talířovými patkami na trojbokých soklech. Sloupky jsou ukončeny v náběhu záklenku talířovými prstenci na spodní i horní straně doplněnými menšími oblouky a zdobenými stylizovaným dubovým listovým dekorem.⁵⁶³ Portál pravděpodobně vznikl mezi léty 1240–1250 a nelze vyloučit ani jeho druhotné osazení.⁵⁶⁴ Ze stejné doby jako tribuna pravděpodobně pochází i budova hranolového tvaru přiléhající k východní části boční lodi a jižní stěně chóru.⁵⁶⁵ Východní část hlavní lodi se otevírá do příčně orientovaného chóru, půlkruhově vyklenutým triumfálním obloukem, nad nímž se zdvihá vysoká a mohutná hranolová věž vystavěna po roce 1243, jejíž zdivo je v nárožích zpevněno

⁵⁵⁹ MERHAUTOVÁ 1971, 326 a 328.

⁵⁶⁰ BIRNBAUMOVÁ 1947, 21

⁵⁶¹ KUTHAN 1977, 86.

⁵⁶² KUTHAN 1977, 86.

⁵⁶² KUPKA 2002, 151sq.

⁵⁶³ KUTHAN 1977, 236.

⁵⁶⁴ BIRNBAUMOVÁ 1947, 25. K tomuto faktu vedou autorku fragmenty dochovaných fresek na západní stěně tribuny, které pochází z let 1330–1340. Portál fresky výrazně narušuje a podle autorky je tedy pravděpodobné, že tomuto portálu předcházela vstup původně menší, který byl nahrazen stávajícím až po roce 1340.

⁵⁶⁵ KUTHAN 1977, 87.

kvádrovou armaturou.⁵⁶⁶ [62] Chór se otevírá do gotického presbytáře, sklenutého dvěma poli křížové klenby a v zakončení klenbou paprskovitého typu s terakotovými žebry, uzavírajícího kostel.⁵⁶⁷ V půdorysné dispozici má dnešní presbytář tvar čtyř stran šestiúhelníka s opěrákem v ose a pravděpodobně je variací presbytáře johanitského kostela Panny Marie pod řetězem v Praze z druhé poloviny 13. století.⁵⁶⁸ K rozšíření presbytáře došlo pravděpodobně koncem 13. století či na počátku 14. století v době Bavora III., jak dokládají fragmenty nápisu dochovaného na západním průčelí věže, který se dnes nachází v půdních prostorech a pravděpodobně pochází z tohoto období.⁵⁶⁹ Za velkopřevora Jana z Rožmberka, tedy v letech 1511–1532, byla hlavní loď zaklenuta pěti poli křížových kleneb s terakotovými žebry.⁵⁷⁰ Za velkopřevora Rudolfa Colloreda hraběte Walsee mezi léty 1637–1657, došlo k opravě kostela, při níž byla severní stěna kostela doplněna mohutnými pilíři. V letech 1700 - 1950 došlo k několika přestavbám zahrnujícím výstavbu atikové stěny presbytáře, věžového schodiště, zpevnění podvěží, zvýšení věže, provedení nové štukové výzdoby presbytáře a vertikální protažení oken chóru.⁵⁷¹

Vzhledem k rozsáhlosti komendy je pravděpodobné, že vznikala ve větším časovém úseku a výstavba postupovala směrem od západu k východu.⁵⁷² Z půdorysné dispozice komendy lze vyvodit, že jednotlivé budovy byly stavěny v jednotném plánu podle hlavní osy a s výstavbou se začalo snad před rokem 1225.⁵⁷³ Pravděpodobně současně se stavbou komendy probíhala i výstavba rodového sídla Bavorů, které bylo snad dokončeno ještě před potvrzením donace východní části hradního komplexu, Bavora I. tedy před rokem 1243.⁵⁷⁴ Románský palác se nacházel v jihozápadní části komplexu, byl obdélníkového půdorysu, přičemž delší strana byla

⁵⁶⁶ KUPKA 2002, 151.

⁵⁶⁷ KUTHAN 1977, 87.

⁵⁶⁸ KUPKA 2002, 151.

⁵⁶⁹ POCHE 1980, 433; KUPKA 2002, 151sq. Autor uvádí, že v literatuře bývá nápis kladen do doby Ludvíka II. Jagellonského, ale je pravděpodobně starší a to z let 1311 – 1313. Dále uvádí i možnou rekonstrukci, textu viditelného před zaklenutím i v interiéru: ANNO DOMINI MUNDI MCCCXI(XVII) REGNANTE JOHANNI REGE BOHEMIE BAWARUS DE BAWOROW – Léta Páně 1311(1317) za panování českého krále Jana. Bavor z Bavorova.

⁵⁷⁰ BIRNBAUMOVÁ 1933, 11; BIRNBAUMOVÁ 1947, 23sq.

⁵⁷¹ BIRNBAUMOVÁ 1933, 11; BIRNBAUMOVÁ 1947, 23sq; KUPKA 2002, 152.

⁵⁷² KUTHAN 1977, 87.

⁵⁷³ MERHAUTOVÁ 1971, 325sq.

⁵⁷⁴ KUTHAN 1977, 88.

rovnoběžně situovaná s jižní hradební linií.⁵⁷⁵ [64] Původní románský palác byl v druhé polovině 13. století, pravděpodobně za Bavora II. velkoryse přestavěn, přesto však je v suterénu dnešního paláce dobře patrné přízemí paláce románského.⁵⁷⁶ Na západní straně paláce byla při přestavbě postavena mohutná hranolová věž, jež po přestavbě tvořila jednu z hlavních hradních dominant.⁵⁷⁷ Věž byla třípatrová a byla kryta sedlovou střechou, ale později byla její vrchní patra snesena, zbývající část byla sjednocena s palácem a obě stavby byly pokryty jednotnou valbovou střechou.⁵⁷⁸ Pravděpodobně současně s přestavbou paláce bylo budováno i opevnění hradu. [30] Na jižní a západní straně byla vybudována mohutná hradba a slabší hradební zeď podél řeky Otavy na straně severní.⁵⁷⁹ Skalnatý ostroh zde byl přetnut mohutným vodním příkopem, nad kterým se tyčila vysoká hradba s ochozem, jež uzavírala západní stranu hradního nádvoří. Hradba byla posílena vysokou věží s čelním břitem, který vystupoval z linie hradeb, zvanou Rumpál.⁵⁸⁰ Tento nový typ fortifikační stavby byl postaven po vzoru zvíkovské hlásky a užití prvky vykazují shodu se stavbami královské huti, což umožňuje podle Jiřího Kuthana strakonickou věž datovat zhruba do poloviny šedesátých či sedmdesátých let 13. století. Od této věže postupovala nepravidelně hradební linie po severní straně nádvoří až k bráně při kostele. V průběhu 14. století byla rozšířena severní část hradního areálu, zesílena severní hradební linie a posunuta blíže k říčnímu korytu.⁵⁸¹ Bohužel, tato severní linie hradeb je skryta pozdější stavební činností, ke které v hradním komplexu došlo.⁵⁸² K západní hradbě se v severozápadním rohu nádvoří připojuje dvoupatrová budova purkrabství, jejíž nejstarší části jsou snad románské.⁵⁸³ [66] K jedné z nejvýznamnějších pozdějších stavebních úprav došlo pravděpodobně na počátku 16. století, kdy byly v prostoru mezi novým palácem a komendou vystavěny ve dvou etapách na základech původní hradby dvě budovy.⁵⁸⁴ První z těchto budov postupuje od dnešní věže Jelenky směrem na západ a její zakončení je vymezeno spárou ve zdi na vnější straně hradu a mírným snížením střechy.

⁵⁷⁵ TRÍSKA 1986, 178.

⁵⁷⁶ KUTHAN 1975, 106sq.

⁵⁷⁷ KUTHAN 1977, 88sq.

⁵⁷⁸ BIRNBAUMOVÁ 1933, 5 a 13.

⁵⁷⁹ TRÍSKA 1986, 178.

⁵⁸⁰ KUTHAN 1975, 107sq; BIRNBAUMOVÁ 1933, 5.

⁵⁸¹ TRÍSKA 1986, 178. Autor uvádí, že pravděpodobně v této době byla vystavena i hradní brána s věží, vedoucí k městu.

⁵⁸² BIRNBAUMOVÁ 1933, 5sqq.

⁵⁸³ BIRNBAUMOVÁ 1947, 29.

⁵⁸⁴ MENCLOVÁ 1972, 83.

Druhá budova byla vystavěna v prostoru mezi touto budovou a palácem, přičemž na vnější straně je její šířka vymezena dvěma mohutnými přízemními pilíři a jedná se pravděpodobně o jednu z nejmladších částí středověkého hradu.⁵⁸⁵ Přestavba strakonického hradního komplexu dobře ilustruje pronikání dynamizujících a expresivních tendencí do českého raně gotického umění i emancipaci šlechty z okolí panovnického dvora, která se snažila vyrovnat panovníkovi okázalostí svých sídel. Rodové postavení umožnilo Bavorům využití kameníků z královských staveb, kteří především za Bavora II. a Bavora III. provedly rozsáhlé přestavby rodového sídla, čímž se ze strakonického hradu stala jedna z největších raně gotických feudálních pevností v zemi.⁵⁸⁶

4.2 Stav zachování nástěnných maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících

Současný stav zachování maleb je poměrně uspokojivý. Dodnes je poměrně zachovalá i ornamentální výzdoba v kapitulní síni, která byla pravděpodobně částečně renovována v období pozdní gotiky a to minimálně v partii kontur.⁵⁸⁷ Světecké výjevy v kapitulní síni mají narušenou a sprášenou vrchní barevnou vrstvu, takže figury jsou dochovány jen v obrysové kresbě a lokálním, sedřeném barevném tónu. Stav, v jakém se oba světecké výjevy dochovaly, je srovnatelný s malbami v prvním poli christologického cyklu v ambitech. Výjevy z druhé části ambitu se dochovaly v nepoměrně horším stavu. Figury pašijové části cyklu jsou často poškozené a sedřené natolik, že jsou nezřídka patrné jen v siluetách se zbytkovou barevnou modelací v obličejových partiích některých figur. Téměř ve stejném stavu jako je druhá část cyklu, jsou dochovány i malby na vnitřních stěnách ambitu. Výjimku tvoří pouze výjev Bolestného Krista s donátory, který má kresbu přerušenu záseky pro druhou omítku, jež překrývala malby. Jako nejzachovalejší část výmalby ambitu se jeví první pole jižní stěny s výjevy z christologického cyklu a sousední pole s Madonou Ochránitelkou. Oproti ambitu jsou zachovány velmi dobře figury na západní stěně kruchty kostela,

⁵⁸⁵ BIRNBAUMOVÁ 1933, 6. Autorka uvádí, že se můžeme setkat i s datováním této části hradu do doby románské. Podle autorky tomuto nesprávnému zařazení pravděpodobně došlo díky třem vyzděným obloukům v jihozápadní podkrovní části budovy, které původně snad nesly nedochovaný arkýř a staršími badateli, byly mylně považovány za pozůstatek románského obloučkového vlysu.

⁵⁸⁶ KUTHAN 1975, 108, 106.

⁵⁸⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

pravděpodobně z toho důvodu, že na rozdíl od maleb v otevřeném ambitu byly umístěny v chráněném interiéru a tak nebyly vystaveny povětrnostním vlivům. V případě nástěnných maleb na kruchtě kostela se taktéž jako u maleb v ambitu jedná o malby vápenné provedené pravděpodobně v technice *al secco*.⁵⁸⁸

Malby byly v baroku zabíleny a v 60. letech 19. století se začaly objevovat pod odlupujícími se barokními omítkami, avšak k úplnému odkrytí došlo až v letech 1932–1933, při restauraci prováděné Maxmiliánem Duchkem.⁵⁸⁹ Bylo zjištěno, že objevené malby byly provedené vápennou technikou (*secco*), zemitými barvami na suchou omítku s poměrně silným vápenným nátěrem. Do vlhké omítky byly namalovány pouze obrysy postav a plocha pozadí, až po zaschnutí byly provedeny vlastní malby s detailem kresby. Následné dlouhodobé vlhnutí stěn malby, pak dodatečně transformovalo v jakousi fresku, která pomohla lépe zachovat kresbu i barvu maleb.⁵⁹⁰ Při provádění restaurátorských prací v letech 1932–1933 byly malby již ve špatném stavu, který byl pravděpodobně ještě zhoršený neopatrným smýváním. Maxmilián Duchek pravděpodobně některá více poškozená místa částečně přemaloval a svými doplňky původnost maleb poněkud znejasnil. Nutno podotknout, že i přes tyto drobné doplňky respektoval původní podobu maleb včetně provedení jejich kresebných částí.⁵⁹¹ V letech 1953–1954 proběhla druhá fáze restaurátorských prací na strakonických malbách pod vedením Františka Fišera. Restaurátorské práce byly primárně prováděny za účelem zpevnění, oživení maleb ambitu a odstranění přemaleb provedených při první restauraci. K této restauraci bylo přistoupeno především z důvodu poškození maleb v jihozápadním nároží ambitu havárií vody. V průběhu prací byl sňat z důvodu rozsáhlého poškození pozdně gotický výjev korunování Panny Marie, který přerušoval christologický cyklus na druhém poli jižní vnější stěny ambitu. Po odstranění této malby byl objeven roku 1953 starší výjev Madony Ochránitelky, který byl následně konzervován.⁵⁹² Nedlouho poté byl při sondážích roku 1954 objeven obraz sv. Filipa a Jakuba v kapitulní síni,

⁵⁸⁸ František Fišer považoval malby v ambitu za temperové, naproti tomu V. Wagner malby považoval za vápenné, avšak na základě prosycení pojidla fixačními prostředky to nebylo možné přesně určit, jak je uvedeno ve spisech SPS v Praze, přičemž se pravděpodobně o malby vápenné vsutku jedná. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 128 a 148. Srovnání viz: MARTAN 1993, 262 – 267. Autor v příloze uvádí i výsledky mikroanalýz jednotlivých omítkových vrstev.

⁵⁸⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

⁵⁹⁰ WAGNER 1936, 173.

⁵⁹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

⁵⁹² S výjimkou staršího poškození ve spodní části výjevu a několika míst, které bylo nutno vytmelit. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

jejichž figury se dochovaly v téměř intaktní podobě a jsou dodnes jen mírně porušeny v partiích, kde bylo lokálně užito tmelů a drobných retuší.⁵⁹³ V letech 1962–1978 proběhla ve Strakonících třetí rozsáhlá fáze restaurátorských prací na nástěnných malbách, jejichž úkolem bylo především preventivní zajištění maleb a revize restaurátorského zásahu Františka Fišera z let 1953–1954.⁵⁹⁴ Po preventivním upevnění a vyrovnání uvolněných barevných i omítkových vrstev, v letech 1974–1975, byly na malbách i kamenických prvcích kapitulní síně prováděny v několika etapách restaurátorské práce Aloisem Martanem, Jiřím Čechem a Jaroslavem Kaderou. K preventivnímu zajištění maleb v ambitech A. Martanem, J. Brodským a J. Hálou bylo přistoupeno již roku 1962, po jejich dokončení na restaurování jednotlivých polí pracovali A. Martan, J. Čech a J. Kadera.⁵⁹⁵ V letech 1976–1978, byl dále proveden průzkum v kostele sv. Prokopa, při němž byly sondážemi odkryty postavy tří světců na jižní stěně prvního klenebního pole a na téže stěně fragmenty pozdější výmalby Zmrtvýchvstání a posledního soudu pravděpodobně z doby kolem roku 1599. Dále byla objevena figurální malba v horní polovině západní stěny kruchty.⁵⁹⁶ K poslednímu restaurátorskému zásahu došlo v roce 2001, kdy byly A. Martanem restaurátorské práce provedeny na třetím a čtvrtém poli jižní vnější stěny ambitu.⁵⁹⁷

4.3 Formální a ikonografická analýza nástěnných maleb v bývalé johanitské komendě ve Strakonících

Soubor nástěnných maleb v johanitské komendě ve Strakonících pochází z doby mezi léty 1320–1350 a představuje jednu z nejrozsáhlejších památek nástěnného malířství z 1. poloviny 14. století. Na základě formální úrovně, kvality i rozsahu maleb, lze předpokládat ve Strakonících dlouhodobější působení velké dílny malířů pravděpodobně vyučených v českém prostředí, kteří však byli poučeni západoevropskou i italskou produkcí počátku 14. století a přizváni snad z prostředí dvorského okruhu.⁵⁹⁸ Dílna byla vedena snad dvěma mistry, kteří se svými pomocnými malíři vytvořili na stěnách kapitulní síně, ambitu a tribuně kostela sv. Prokopa rozsáhlý

⁵⁹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127sq.

⁵⁹⁴ MARTAN 1993, 262–267.

⁵⁹⁵ MARTAN 1967; MARTAN 1983; MARTAN/KADERA 1983; ČECH/KADERA/MARTAN 1985; MARTAN 1986a; MARTAN 1986b; BARTOŠ 1986; ČECH 1986; ČECH 1988; ČECH 1989.

⁵⁹⁶ MARTAN 1993, 267.

⁵⁹⁷ MARTAN 2001.

⁵⁹⁸ MICHÁLEK 1991, nepag.

soubor nástěnných maleb, představující jedno z vrcholných děl českého monumentálního malířství 14. století na našem území.⁵⁹⁹ Tyto malby byly v průběhu baroka zabíleny a skryté zůstaly až do 60. let 19. století, kdy došlo k jejich znovuobjevení a částečnému odkrytí.⁶⁰⁰ Pro potřeby této práce si dovoluji malby rozdělit do tří částí (kapitulní síň, ambit, kostel), které budou bez ohledu na doby vzniku pojednány odděleně. Bezsporně nejstarším dochovaným fragmentem maleb v komendě spadající ještě před rok 1300 je postava biskupa na ostění západního okna jižní vnitřní stěny ambitu, který je zde dosud ojedinělou památkou z této doby. Nejstarší částí nástěnných maleb v kapitulní síni jsou pravděpodobně postavy sv. Jakuba Menšího a sv. Filipa [71] na východní stěně kapitulní síně všeobecně datované do doby kolem roku 1320, po nichž chronologicky snad následovaly v kapitulní síni trojdílná archa s postavami světců, fragment scény P. Marie již kladou andělé na ramena plášt', ornamentální zdobení klenebních pásů, výběhů kleneb a malby v ostění severního okna západní stěny představující scény Krista na Olivetské hoře, Bičování Krista a Ukřižování jsou vesměs datovány do doby po roce 1320 [77], avšak s upozorněním, že ornamentální výzdoba a scény v ostění okna mohly snad být pravděpodobně ve třetí čtvrtině 15. století částečně přemalovány.⁶⁰¹ V rámci novějšího bádání se však můžeme setkat s jistou modifikací, která posouvá vznik těchto maleb do doby kolem roku 1330.⁶⁰² Christologický cyklus vzniklý v ambitu taktéž po roce 1320 je ve starší literatuře kladen do doby mezi léty 1330–1340, přičemž tuto dataci novější a současné bádání posouvá do let 1320–1330.⁶⁰³ [10] Obraz Bolestného Krista s prosebníky na západní vnitřní obvodové stěně, postava řádového světce a výjev smrti P. Marie na východní vnitřní stěně ambitu jsou v literatuře datovány v souvislosti s christologickým cyklem, tedy do třetího až čtvrtého desetiletí 14. století. [105] [112] Nedlouho po dokončení christologického cyklu, snad kolem roku 1340, bylo pravděpodobně přistoupeno ke komplexní výmalbě vnitřních stěn ambitu, které byly zaplněny postavami starozákonních proroků doplněnými výjevem Abrahámovy oběti na severní vnitřní stěně.⁶⁰⁴ [110] Přibližně ve stejném rozsahu jako u christologického

⁵⁹⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Nověji viz: MICHÁLEK 1991, nepag.

⁶⁰⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁶⁰¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁶⁰² Například: SCHMIDT 1993, 152.

⁶⁰³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126; STEJSKAL 1984, 298; SCHMIDT 1993, 147; ROYT 2002, 30.

⁶⁰⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

cyklu, jsou uváděny datace obrazu Madony Ochránitelky [88], překrývající scény christologického cyklu v druhém poli jižní obvodové stěny, které se pohybují v mezidobí mezi léty 1330–1340.⁶⁰⁵ Přibližně ve stejném období (kolem 1330) snad vznikala i komplexní výmalba kapitulní síně, z níž se zachovaly dva fragmenty legendických scén označovaných jako legenda o sv. Ismerii a Kázání sv. Jana Křtitele Židům dosud datované v literatuře do let 1330 – 1340.⁶⁰⁶ [72] Snad ze stejné či velmi blízké doby se dochovaly i postavy apoštolů a sv. Jana Křtitele na západní stěně kruchty kostela sv. Prokopa, jejichž datování se pohybuje v letech 1330 – 1340, pravděpodobněji však kolem 1340.⁶⁰⁷ Nejmladší částí dochovaných maleb v komendě je výjev zvěstování P. Marii na severní stěně kapitulní síně a další drobné fragmenty vzniklé v poslední čtvrtině 15. století.⁶⁰⁸ Výzdoba kleneb ambitu víceméně pochází z období první restaurace 1932–1933.⁶⁰⁹ Závěrem je tedy možné konstatovat, že tento rozsáhlý soubor maleb pocházející z produkce dílen povolaných patrně z dvorského prostředí, jejichž žáků a snad dalších malířů, pravděpodobně vznikl v rozmezí let 1320 – 1350, které poskytuje jistou toleranci pro případné drobné odchylky.⁶¹⁰

4. 3. 1 Nástěnné malby v kapitulní síni johanitské komendy ve Strakonici

Na stěnách kapitulní síně se zachoval soubor maleb náležejících dobou vzniku do první poloviny 14. století. Jedná se o fragmenty postav sv. Filipa a Jakuba Menšího, částečně dochované čtyři scény na východní stěně, ornamentální výzdobu klenebních pasů i výběhů kleneb a výmalbu ve špaletě severního okna západní stěny.⁶¹¹

4. 3. 1. 1 Světecké postavy sv. Filipa a Jakuba Menšího

Světecké postavy sv. Filipa a Jakuba Menšího po pravé straně portálu do ambitu, představují snad část původní výmalby kapitulní síně a ve spodní partii jsou částečně překryté mladším legendárním výjevem.⁶¹² [71] Postava sv. Jakuba Menšího je

⁶⁰⁵ VŠETEČKOVÁ 1993, 180.

⁶⁰⁶ SCHMIDT 1993, 148. Autor však uvádí, že výjevy by mohli být o něco mladší, protože na základě restaurátorského určení omítka, na níž jsou malby provedeny je identická s omítkou na kruchtě, která je datována kolem roku 1340.

⁶⁰⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126; ROYT 2002, 30; STEJSKAL 1978, 38.

⁶⁰⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁶⁰⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁶¹⁰ Přesnější vymezení datací a zkoumání jejich vzájemných vztahů a okolností vzniku bude předmětem dalšího studia.

⁶¹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

⁶¹² ROYT 2006, 87 a 79; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

zachovaná od boků výše a postava sv. Filipa od kolen a i v současném stavu je jasné, že se pravděpodobně jednalo o figury téměř v životní velikosti. Hlavy obou postav jsou obkrouženy kruhovými nimby, v nichž jsou vepsána jejich jména.⁶¹³ Jejich figury jsou štíhlé s poměrně silným krkem, na který dosedá protáhlá hlava s úzkou tváří. Sv. Filip je pojat poměrně frontálně, v levé ruce drží zavřenou knihu, pravou ruku vztahuje směrem k postavě sv. Jakuba v gestu ruky, které doplňuje mírné natočení hlavy. Sv. Jakub naproti tomu působí poněkud strnuleji, přestože se k sv. Filipovi obrací natočením celého těla. Obrys postavy je oproti sv. Filipovi uzavřený a výrazněji je porušen pouze okrajem knihy, kterou světec nese v pravé ruce zahalené rouchem a lehce se jí dotýká rukou levou.⁶¹⁴ Hlavy obou světců mají nízké, poměrně široké čelo klenoucí se nad protáhlými očima, které jsou usazeny poměrně blízko ke kořeni štíhlého nosu s mírně vykrojeným chřípím. Světci mají dlouhé vlnité vlasy, členěné páry souběžných vlnovek. Figury odlišuje jak barva dlouhých vlasů spadajících světcům na ramena, která je u sv. Jakuba tmavě hnědá a u sv. Filipa světle okrová, tak délka vousů, jež je u sv. Jakuba krátký, členěný tmavými linkami a u sv. Filipa dlouhý, taktéž členěný tmavou linkou do téměř ornamentálního vzorce. Kontura obrysů hlav je hnědá až červená, modelace obličejových partií zelenohnědá a ústa jsou vyvedena v jasně červeném tónu. Šat obou apoštolů se skládá z klasického spodního roucha a pláště splývajícího přes ramena, který je od pasu směrem dolů členěn řasením. Sv. Jakub má roucho s hladkými a poměrně širokými rukávy, laděné do žlutého tónu se stínováním v tónech hnědočervených. Roucho sv. Filipa je laděno do šedomodrého tónu. Pláště obou apoštolů jsou vymezené linkou, plášť sv. Jakuba má červenou barvu, poměrně jasně kontrastující se žlutým spodním rouchem a v oblasti pasu je členěn do příčně orientovaných, velkých leč nehlubokých mísovitých záhybů, modelovaných silnými tahy štětce a tmavými barevnými tóny přecházejícími místy až do černého odstínu. Plášť sv. Filipa je žlutý s červenohnědým stínováním, přičemž svými světlými tóny taktéž kontrastuje s tmavším spodním rouchem, pod pravou rukou je členěn řasením rozbíhajícím se z útlého dlouhého záhybu se zvlněným okrajem na levém rameni do širokého trychtýřovitého útvaru, který od levého ramene spadá šikmo směrem k apoštolově pravé noze, kde byl pravděpodobně zakončen v ostrém cípu. Záhyby šatů jsou u obou postav shodně modelovány širokými tahy štětce a kresba se uplatňuje pouze

⁶¹³ Jména světců jsou psána gotickou majuskulí.

⁶¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 128.

v obrysu jednotlivých částí oděvu. V dnešním stavu zachování jsou obě figury dosud charakteristické výraznou barevnou sytostí.⁶¹⁵ Postavy sv. Filipa a Jakuba jsou pravděpodobně dílem malíře působícího ve Strakonících krátce před rozsáhlou dílnou pracující v tamním ambitu, svým stavem zachování zaujmají ve výzdobě komendy poněkud výsadní postavení. V produkci českého malířství či uměleckého řemesla bohužel nenajdeme mnoho odpovídajícího srovnávacího materiálu a pro bohatší srovnávací materiál se musíme obrátit do produkce rakouského umění.⁶¹⁶ Ze skromného materiálu z produkce tohoto druhu v našem prostředí lze uvést pouze jedinou dochovanou analogii a to *skleněnou tabuli s postavami apoštolů z kostela ve Slivenci u Prahy* z doby kolem roku 1320 (dnes Praha, umělecko-průmyslové muzeum). Postavy těchto apoštolů typem zobrazení a kompozičním rozvrhem zhruba odpovídají postavě sv. Filipa v kapitulní síni ve Strakonících.⁶¹⁷ Na základě této dochované tabule lze alespoň hypoteticky rekonstruovat spodní část malby ve Strakonících, která bohužel není zachována. Podle K. Stejskala lze soudit, že malíř zde použil starší pohybové schéma pocházející z francouzského monumentálního sochařství 12. století.⁶¹⁸ Tento motiv byl také dobře znám malířům v rakouském prostředí, jak *můžeme vidět na postavě světce* na skleněné tabuli z období kolem roku 1300 v nadační galerii sv. Floriána.⁶¹⁹ Další obecné souvislosti například v typu štíhlé figury, tuhém postoji a poměrem hlavy k tělu jeví tyto strakonické malby k postavám apoštolů z doby kolem roku 1320, dochovanými v *presbytáři kostela v Krupce*. Pro typologii postav, oděv, záhybový systém rouch i detaily jako je kresba rukou nalezneme období v souboru *rukopisů královny Elišky Rejčky*.⁶²⁰ Například v *lekcionáři* (Viedeň, ÖNB, cod. 1773) na fol. I. (Květ, 1931, tab. I, obr. 2), je roucho sv. Josefa velmi obdobně řaseno do mísovitých záhybů v partii boků a plášť spadá v téměř od rukou v téměř totožné kaskádě jako v případě sv. Filipa v kapitulní síni.⁶²¹ Pravděpodobně nejbližší analogii k postavě sv. Jakuba v rukopisech královny Rejčky nalezneme, v témže lekcionáři, v postavě proroka v iniciále P na fol. I (Květ, 1931, tab. I, obr. 3), který vykazuje

⁶¹⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127sq.

⁶¹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁶¹⁷ MATOUŠ 1975, 77.

⁶¹⁸ STEJSKAL 1993, 154.

⁶¹⁹ SCHMIDT 1962, 35sq.

⁶²⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; Zobrazení viz: KVĚT 1931, tab. I, obr. 2–3, (Viedeň, ÖNB, cod. 1773).

⁶²¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148; Zobrazení viz: KVĚT 1931, tab. I, obr. 2, (Viedeň, ÖNB, cod. 1773).

s postavou sv. Jakuba shodné rysy v modelaci roucha, pláště obepínajícího ramena a detailech rukou.⁶²² Detailem, který spojuje malbu apoštolů v kapitulní síni s *Pasionálem abatyše Kunhuty* (Praha, NK ČR, sign. XIV A 17) pořízeným v rozmezí let 1313–1321, je motiv pozdvižené ruky zalomené v lokti a prohnuté v zápěstí, s dlaní s jen letmo naznačeným palcovým valem a prsty vyrůstajícími bez jakéhokoli přechodu přímo z dlaně. Tento způsob ztvárnění ruky vyjadřující účast v ději výjevu se objevuje jak u pravice sv. Filipa v kapitulní síni stejně jako u postav *Pasionálu abatyše Kunhuty* a může být snad dokladem vlivu pražského dvorského umění, které čerpalo převážně z umění západoevropské oblasti.⁶²³ Shodný způsob utváření detailu ruky můžeme vidět i u apoštola na kruchtě kostela ve Strakonících či v díle kreslíře první části *Liber depictus* (Wien, Österreichische Nat. Bibl. Cod. 370, kolem 1350), jež pravděpodobně prošel školením ve strakonické dílně. V jeho díle jsou patrné i další obdoby k postavám sv. Jakuba a sv. Filipa.⁶²⁴ Typ hlavy sv. Filipa se v kresbách *Liber depictus* objevuje nejednou, nejvýraznější analogii však můžeme sledovat u postavy *Simeona z Obětování* či postavě proroka za Pannou Marií na výjevu zvěstování.⁶²⁵ V českém nástěnném malířství pravděpodobně nemají figury sv. Filipa a sv. Jakuba významnější paralely v rámci dochovaného materiálu, snad jen typem štíhlé postavy s protáhlým strnulým tělem a obdobným poměrem hlavy k tělu, by postavy sv. Filipa a Jakuba mohli jevit určitou souvislost s apoštoly z presbytáře kostela v *Krupce* z doby kolem roku 1320, které se ale bohužel do dnešní doby nedochovaly.⁶²⁶ Z nověji odkrytých maleb lze spatřovat obdobné pojetí figur i postav, například u postav druhého a třetího apoštola po Kristově levici, ve spodním pásu cyklu *Posledního soudu v kostele sv. Mořice u Annína* (kolem 1310) [15], které se vyznačují obdobnou strukturou rouch i uzavřeným obrysem. Na základě uzavřených kontur, pestré barevnosti a detailů k postavám sv. Jakuba Menšího a sv. Filipa předložili badatelé analogie z produkce rakouské sklomalby, která doposud poskytuje pravděpodobně nejrozsáhlejší soubor srovnávacího

⁶²² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148; Zobrazení viz: KVĚT 1931, tab. I, obr. 3, (Viedeň, ÖNB, cod. 1773).

⁶²³ SCHMIDT 1993, 149.

⁶²⁴ (Viedeň, ÖNB, Codex 370). Podrobněji viz: SCHMIDT/UNTERKIRCHER 1967. Autoři datují v této publikaci kodex do roku 1358. Tuto dataci, převzal například Albert Kutal. KUTAL 1972, 32. Avšak již roku 1968 tuto dataci odmítl například Josef Krása. KRÁSA 1968, 419–422. Srovnání viz: STEJSKAL 1984, 302; ROYT 2002, 32.

⁶²⁵ (Viedeň, ÖNB, Codex 370, Fol. 3v a fol. 2r); DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; SCHMIDT 1993, 148.

⁶²⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

materiálu k postavám sv. Filipa a Jakuba jak v celkovém pojetí, tak i v určitých detailech.⁶²⁷ Například typem figury a kresebným provedením se strakonickým malbám podle V. Dvořákové a A. Merhautové pravděpodobně nejvíce podobají postavy sv. Petra a sv. Pavla ze skleněné tabule dnes v *klášteře Herzogenburg* z doby kolem roku 1290, které mají obdobně jako ve Strakonících poměrně malé hlavy, dosedající na silný krk a jistou podobnost lze nalézt i v detailech částí obličeje.⁶²⁸ Postavy sv. Petra a sv. Pavla mají shodně světci ve Strakonících okolo hlav svatozáře se jmény vepsanými písmem podobajícím se majuskulí užitě pro vepsání jmen do nimbů strakonických světců.⁶²⁹ Typem hlavy postavám sv. Filipa a Jakuba ve Strakonících téměř odpovídají postavy ze sklomalb *Přechod přes Rudé moře* a *Zázračného uzdravení z křížové chodby kláštera v Klosterneuburgu* z let 1320–1330.⁶³⁰ Z Klosterneuburgu pochází i dochovaný fragment hlavy světce, který vykazuje podobnost s postavami sv. Filipa a Jakuba například v detailu mírně zvlněného chřípí nosu. Z doby kolem roku 1327 pochází i fragment hlavy světce se jménem vepsaným do nimbu z chórové přepážky v Garsu, který typově taktéž odpovídá hlavám světců ve Strakonících.⁶³¹ Obdobné celkové pojetí postavy a obličeje můžeme dále sledovat i v postavě sv. Jana Křtitele, která se zachovala ve fragmentu sklomalby v *kostele Münchenbuchsee* z doby kolem roku 1300.⁶³² Z výše uvedeného tedy plyne, že k postavám sv. Filipa a sv. Jakuba nejbližší souvislosti v rámci evropského umění vykazuje rakouská sklomalba, ve které nalezneme shodu v pojetí postavy se sevřeným obrysem, do kterého je vepsáno štíhlé tělo s oblými rameny a pažemi přitisknutými k tělu jen ojediněle vystupujících mimo obrys figury.⁶³³ Další nápadnou shodu je pak možné naleznout v pojetí hlavy nasazené na silný krk, stejně jako v členění vlasů, vousů i v modelaci jednotlivých částí obličeje, které jsou podány kresbou doplněnou barevnou modelací. Jasným poukazem na souvislost se sklomalbou jsou pak bezpochyby jména světců vepsaná do nimbů, pestrý kolorit malby a užití zelené barvy k modelaci obličejových partií, která by snad mohla znamenat, že autor této malby mohl být školen v okruhu klosterneuburského kláštera, či

⁶²⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; SCHMIDT 1993, 148.

⁶²⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137 a 148. Podobnost sahá až do takových detailů jako je kresba reliéfu na hřbetu knihy u jednoho ze světců.

⁶²⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; KISSLINGER 1928, tab. 9.

⁶³⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; KISSLINGER 1928, tab. 14 a 15.

⁶³¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; KISSLINGER 1928, tab. 5; Podrobněji viz: BRUCHER 2000.

⁶³² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; GANTNER 1947, 230, obr. 192.

⁶³³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 138. Například u postavy sv. Filipa, kde ruka v jednoduchém gestu vystupuje mimo obrys samotné postavy.

byl alespoň seznámen s tvorbou tohoto okruhu.⁶³⁴ Na základě výše uvedených souvislostí a hypotéz je vznik těchto maleb kladen do období kolem roku 1320.⁶³⁵

4. 3. 1. 2 Kázání sv. Jana Křtitele (Provensálská legenda?)

Malba částečně překrývající postavy sv. Filipa a Jakuba je rozdělena do dvou obdélně orámovaných obrazů, které společně tvoří snad část komplexního pásu pozdější výmalby. První z obrazů zobrazuje scénu ze světecké legendy a druhý fragmentárně zachovaný obraz s částí roucha dolní části postavy, která původně překrývala celé postavy obou apoštolů, nelze blíže identifikovat.⁶³⁶ Starší literaturou je první scéna interpretována jako výjev Kázání sv. Jana Křtitele (kolem 1330) [72], který byl velmi oblíbeným světcecm johanitů a badatelé tak, považovaly za nepravděpodobné, že by v rámci výzdoby kapitulní síně jeho zobrazení chybělo.⁶³⁷ Pás scén je v levé části narušen dodatečně přistavěnou příložkou, která víceméně skryla postavu umístěnou v levé části prvního poměrně širokého obrazu, jejíž identifikace je tedy nadmíru hypotetická. Zda se jedná o postavu představující snad sv. Jana Křtitele nelze, s ohledem na stav zachování pouze části svatozáře a rukou, s jistou rozhodnout.⁶³⁸ Postava je oděna do zeleného roucha s úzkými rukávy, v pravé ruce drží hůl a levou pozvedá v žehnajícím gestu s dvěma pozvednutými prsty směrem ke skupině klečících postav se sepjatýma rukama před ním, které jsou řazeny do jakéhosi dvojestupu. Tyto klečící postavy jsou oděné do jednoduchých, dlouhých spodních rouch s širšími rukávy, podkasaných či přepásaných v pase a od boků dolů řasených nehlubokými diagonálními záhyby, nebo do dlouhých rouch s úzkými rukávy bez podkasání. Postavy v prvním plánu mají na hlavách zašpičatělé klobouky se zahnutými lemy a postavy v druhém plánu jsou prostovlasé. Všechny postavy v zástupu mají shodně dlouhé vlnité vlasy a až na jedinou výjimku kratší plnovous barvou odpovídající vlasům. Celá scéna je zasazena do krajiny se stylizovanými stromy, se sukovitými

⁶³⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁶³⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁶³⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 128.

⁶³⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 138; K námětu viz: ROYT 2006, 92sq.

⁶³⁸ Přestože starší literatura tuto scénu interpretuje jako Kázání sv. Jana Křtitele, nelze vyloučit ani dosud nepublikovanou domněnku Prof. Royta, že by se mohlo jednat o scénu tzv. „Provensálské legendy“ objevující se v jisté modifikaci ve Zlaté legendě Jakuba de Voragine. V tomto případě by se mohlo jednat o scénu Kázání v Marseille, která by navazovala na scénu Přistání v Provence po levé straně portálu do ambitu, která by v logice vyprávění této scéně předcházela a bude popsána níže. K tématu viz: ROYT 2006, 151. Podrobněji viz: VIDMANOVÁ Anežka (ed.): Jakub de Voragine: Legenda Aurea, Praha 1998. Otázka ikonografického určení těchto scén bude předmětem dalšího studia.

kmeny, z nichž vyrůstají kyjovité větve či haluze vyplněné fragmentární kresbou drobného listový. Obrysové kontury postav i stromů jsou provedeny hnědočervenou barvou, roucha postav jsou, obdobně jako vlasy a vousy, barevně odlišeny.⁶³⁹ První postava zleva je oděna jednoduchého podkasané tuniky žlutohnědé barvy, řasené lineárními a klínovými záhyby, vymezenými ostrou kresbou a modelovanými barvou. Poněkud schematicky podané sepjaté ruce muž pozdvihá do úrovně očí. Na protáhlé oválné hlavě má nasazenu špičatou čapku a tvář je lemována vlnitými dlouhými vlasy a krátkým vousem. Zbytky obličejové kresby prozrazují hluboko posazené a protáhlé kapkovité oči. Druhá postava je zasazena do druhého plánu a oděna do prostého zeleného roucha, bez výrazného členění. Tvář tohoto prostovlasého muže, je lemována kadeřemi zrzavých vlasů a nedlouhým vousem. Kresba tváře se nezachovala. Třetí muž oděním, typikou postavy i postojem odpovídá první postavě v zástupu, jen jeho roucho je výrazněji promodelováno barvou a kadeře vlajících vlasů jsou zakončeny v ostrých cípech, vymezených výraznou lineární kresbou. Čtvrtá mužská postava je opět téměř shodná s druhou, odlišuje se pouze světlou barvou vlasů i vousu a přepásáním roucha v pase. Pátá postava je oděna do nepodkasaného okrového roucha s úzkými rukávy, členěného pouze několika lineárními záhyby. Na hlavě má nasazen špičatý klobouk a tvář lemována tmavě hnědými vlasy a vousem. Šestá postava je umístěna do druhého plánu a viditelná pouze v partii hlavy. Je bezvousá, prostovlasá a bez zachované obličejové kresby není možné rozhodnout, zda představuje mladého muže či ženu. Poslední sedmá postava je zobrazena v plném profilu, oděna do narůžovělého roucha a na hlavě má opět nasazen klobouk s výraznou špičkou a zahnutým lemem. Tvář je vymezena světlými vlnitými vlasy a krátkým vousem, vnitřní kresba se bohužel nezachovala, až na výjimku profilové kontury krátkého nosu a výrazných rtů. Nad touto scénou se nachází malý fragment jiné scény, jehož stav však neumožňuje bližší určení, obdobně jako fragment dolní partie spodního roucha a pláště stojící postavy po pravé straně výjevu, která pravděpodobně překrývala postavy sv. Filipa a sv. Jakuba Menšího.⁶⁴⁰

⁶³⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 128sq.

⁶⁴⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

4. 3. 1. 3 Legenda o sv. Ismérii (Provensálská legenda?)

Další z fragmentů maleb v kapitulní síni se nachází po levé straně portálu a pravděpodobně zachycuje scénu ze života sv. Ismerie (kolem 1330).⁶⁴¹ [74] Scéna zobrazuje čtyři postavy, sedící v člunu charakterizovaným segmentovým obrysem boku lodi, zachované ze tří čtvrtin.⁶⁴² Jednotlivé figury jsou definovány výraznou subtilní obrysovou kresbou červenohnědé barvy, která je dominujícím výrazovým prostředkem, shodně jako u výše popsané malby. První nimbovaná postava zleva představuje pravděpodobně svatého biskupa, oděného do spodního roucha s přiléhavými rukávy a bílého ornátu se širokým límcem, který je řasen několika lineárními a klínovými záhyby po stranách rozparku sahajícího až k ramenům. Roucho je doplněno světlou nezdobenou mitrou, zpod níž vystupují zvlněné prameny dlouhých světlých vlasů, lemujících bezvousou tvář. Kresba tváře se, s výjimkou výrazných nadočnicových oblouků a kořene nosu, nezachovala. Pažemi je biskup zapřen o hranu lodního boku a celá figura je zobrazena v mírném náklonu přes bok lodi. Druhá postava je v literatuře označována jako mladý lodník, nelze však vyloučit že by se mohlo jednat o postavu sv. Marie Magdalény, avšak nelze to říci s přesností.⁶⁴³ Prostovlasá a nenimbovaná je oděná do prostého zeleného spodního roucha s úzkými rukávy. V oválné, bezvousé tváři lemované dlouhými prameny hnědo-zrzavých vlasů a má zachovanou částečnou vnitřní kresbu hluboko usazených mandlovitých očí, blízko u kořene nosu. Pravou rukou se opírá o dřevěnou hůl a levá je skrytá za následující ženskou postavou. Tato postava je oděna do světlého nečleněného spodního roucha a černého pláště přes ramena u krku

⁶⁴¹ STEJSKAL 1984, 300. V legendě o sv. Ismerii je popsán příběh, ve kterém sv. Ismerii a tři johanity převezl přes řeku během útěku ze zajetí neznámý mladík a tak je zachránil. Tato část legendy, tedy obsahově odpovídá dochovanému fragmentu. Viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 138; LUDIKAR 1878, 64sq. Autor uvádí, že podle tradice byly obrazy zobrazující tuto legendu malovány pro komendu, ještě v průběhu 17. století, přičemž později byly uloženy ve velkopřevorském paláci v Praze.

⁶⁴² Jak již bylo nastíněno v poznámce 538, přestože starší literatura tuto scénu interpretuje jako výjev z legendy o sv. Ismérii, nelze vyloučit ani dosud nepublikovanou domněnku Prof. Royta, že by se mohlo jednat o scénu tzv. „Provensálské legendy“ popisující vyslání Marie Magdalény, biskupa Maximina, Marty, Lazara a jejich společníků do vyhnanství na moře v lodi bez plachet a kormidla, či jejich přistání v Provence. Pro aktuálnost tohoto tématu hovoří i velká dobová obliba Zlaté legendy Jakuba de Voragine; ROYT 2006, 151. Podrobněji viz: VIDMANOVÁ Anežka (ed.): Jakub de Voragine: Legenda Aurea, Praha 1998. Jestliže tuto hypotézu přijmeme a postavu v zeleném rouše s holí, budeme interpretovat jako sv. Marii Magdalénu, lze předpokládat, její zobrazení i na dříve popsané scéně označované jako „Kázání sv. Jana Křtitele“ a to právě ve shodně oděné postavě s holí, zachované pouze v partii rukou.

⁶⁴³ Otázka ikonografického určení scén z této časové vrstvy malířské výzdoby bude, stejně jako zhodnocení funkce prostoru označovaného jako kapitulní síň, předmětem dalšího studia. Nelze vyloučit, že v době vzniku maleb prostor mohl sloužit jako špitální sál a jeho funkcí byla tedy ovlivněna i nově vznikající malířská výzdoba a pokrytí stěn scénami „Provensálské legendy“, čímž by byla částečně vysvětlena nutnost aktualizace výmalby ve velmi krátkém odstupu od první fáze.

sepnutého dvojitou puklicovitou sponou. Hlava je obkroužena světlým kruhovým nimbem a překryta bílou řasenou rouškou dlouhými skládanými cípy formovanými do trubicovitých záhybů dosahujících až do úrovně ramen, které lemují obličej. Levou ruku má svěťice pozdviženou v gestu, kterým se snad obrací k další ženské figuře po svém boku, zachované jen v v oblasti zad a ramen. To že se pravděpodobně jedná o ženskou postavu, prozrazují fragmenty roušky kryjící hlavu obklopenou nimbem, jež je typově shodná předchozí. Tato postava je oděna do světle okrového roucha, členěného několika diagonálně směřovanými lineárními záhyby. Bližší identifikace bohužel s ohledem na stav zachování není možná.⁶⁴⁴

4. 3. 1. 4 P. Maria (Assumpta?)

Ve vrcholu následujícího pole východní stěny kapitulní síně se pod pozdně gotickou výmalbou nachází částečně dochované vyobrazení pravděpodobně P. Marie [75], které snad představuje také fragment z druhé fáze malířské výzdoby kapitulní síně, následující v nevelkém časovém odstupu od první fáze reprezentované figurami sv. Filipa a sv. Jakuba. Výjev je odkryt pouze částečně a ve spodní části překryt pozdější pozdně gotickou malbou, snad Krista na Olivetské hoře.⁶⁴⁵ P. Marie je umístěna před členěné průčelí chrámu, vytvářející architektonickou kulisu scény.⁶⁴⁶ Starší literaturou bývá tato scéna označovaná jako zobrazení P. Marie Nanebevzaté, tedy Assumpty, k níž přilétají andělé a kladou jí na ramena plášť.⁶⁴⁷ Poměrně protáhlá nimbovaná figura s malou hlavou a dlouhými pažemi, poněkud schematicky až toporně zkříženými na prsou, je zachována pouze v nejasné siluetě se zbytkovou vnitřní kresbou. Oděna je do spodního roucha a krátkého pláště, který jí na ramena klade snad dvojice andělů, z nichž se zachoval pouze anděl po její levici.⁶⁴⁸ Anděl je zachycen v poměrně dynamickém letu, oděn do jednoduchého roucha řaseného klínovými záhyby a ruce klade na ramena P. Marie. Tvář anděla je ve tříčtvrtečním profilu, bez zachované kresby a je lemována kadeřemi nedlouhých světlých vlasů. V tomto výjevu se výrazně uplatňuje kresba a barva jak se zdá sehrává spíše úlohu kolorující. Detaily architektury

⁶⁴⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

⁶⁴⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁶⁴⁶ K námětu viz: ROYT 2006, 189sqg.

⁶⁴⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; V současném stavu však nelze posoudit, zda byla postava korunovaná, či zda zaostřené výběhy po stranách postavy představují cípy pŕlmsíce, na němž P. Marie stojí. K námětu viz: ROYT 2006, 208.

⁶⁴⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129. Z dochovaných fragmentů křidel lze soudit, že andělé se nacházeli i po stranách postavy Panny Marie ve spodní části obrazu, která je dnes velmi poškozena.

v pozadí výjevu, jsou obdobné jako na níže popsaném obraze trojdílné archy se světci.⁶⁴⁹ Na těchto dvou obrazech je možno vidět i další shodné prvky v utváření figury a je tedy snad možné považovat je za dílo jednoho malíře.⁶⁵⁰

4. 3. 1. 5 Trojdílná archa s postavou světce a dvou světic

Ve čtvrtém poli východní stěny se nachází trojdílná archa s postavou světce a dvou světic, pocházející opět z druhé fáze výmalby.⁶⁵¹ [76] Postavy tohoto výjevu jsou zasazeny do trilobální arkády zdobené kraby, která je usazena na štíhlých pilířících zakončených útlými fiálami.⁶⁵² Figura na levé straně pravděpodobně představuje biskupa držícího, stejně jako postava světice na straně pravé, v ruce mluvící pásku, bohužel s dnes již nečitelnými texty.⁶⁵³ Postava světce v levém poli archy se zachovala pouze v nejasné kolorované siluetě, mírně natočené k postavě světice ve vedlejším poli, z níž vystupují obrysy rukou, částí oděvu a část invokační pásky ve světcově pravé ruce. Levou ruku zalomenou v lokti, s dosud dobře patrnou dlaní vystupující z tmavého pozadí, světec pozvedá v gestu snad směřujícímu k světici po jeho levici. Tato světice v druhém poli archy je nejlépe zachovanou postavou z celého obrazu, je zobrazena z en face, oděna opět do dlouhého spodního roucha, pláště zarývajícího ramena i ruce až k loktům a sepnutého na prsou. Hlavu má zakrytou rouškou, obdobného typu jako světice na tzv. výjevu ze života sv. Ismerie, která jí v cípech spadá podél obličeje na ramena, přičemž vpředu cípy dosahují až do úrovně hrudi a pokud lze soudit, krk světice je zahalen do vysokého límce sahajícího až pod její bradu. Ruce této světice jsou obě zalomeny v loktech a směřují před její tělo. Levá ruka je v zápěstí zalomena tak, že dlaň a prsty směřují prsty vzhůru. V oválném obličejí této postavy se poměrně jasně zachovala modelace i kresba nadočnicových oblouků, očí posazených blízko ke kořeni nosu, kresebný obrys nosu a rtů. Ve třetím poli archy je zobrazena další ženská figura světice, natáčející se opět k postavě ve středu archy obdobně jako světec v prvním poli. Tato třetí postava se zachovala pouze v nejasné

⁶⁴⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137. Jedná se například o tvar kružbových oken a další okénka kruhového i protáhlého tvaru.

⁶⁵⁰ Figury jsou frontálně pojaté a shodu lze vidět především v kresbě paží, která je tvořena linkou provedenou jedním tahem od ramene až po konečky prstů. Další shody je možno nalézt ve skladbě drapérie, které je řasena do velkých záhybů a ve způsobu zobrazení roušky. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

⁶⁵¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁶⁵² Z dochovaných fragmentů je pravděpodobné, že architektonický rámeček obrazu mohl být původně mnohem bohatší.

⁶⁵³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

siluete vystupující z tmavého pozadí, s částečnou vnitřní kresbou rukou, roucha a mluvicí pásky. Lépe zachovaná se jeví snad kresba v oblasti hlavy a to především roušky, zakrývající hlavu a volně splývající po stranách obličeje až na její ramena. Dataci fragmentu P. Marie s anděly a trojdílné archy se světcí do 2. čtvrtiny 14. století odvozují A. Merhautová a V. Dvořáková ze srovnání s dvěma nástěnnými malbami domácí produkce datovanými doby kolem roku 1320, které se dochovaly na druhém jižním pilíři děkanského kostela v Písku.⁶⁵⁴ Jedná se o malbu Bolestného Krista s Madonou, sv. Jakubem a donátory na druhém jižním pilíři, kde se uplatňuje obdobný motiv umístění postav do trojdílné arkády, typika postav, gestikulace i skladebný systém rouch, členěných klínovitými záhyby s lámanými okraji. Obdobné afinity ke strakonickým malbám můžeme vidět na postavách apoštolů v presbytáři kostela v Janovicích nad Úhlavou, které se téměř shodují celkovým pojetím figur.⁶⁵⁵ Nápadně podobný je i typ postav, schéma jejich gestikulace a pohybu i skladba rouch.⁶⁵⁶

4. 3. 1. 6 Malby dochované v ostění severního okna západní stěny kapitulní síně – Kristus na hoře Olivetské, Bičování Krista a Ukřižování

Malby dochované v ostění severního okna západní stěny zachycující čtyři scény a to Krista na hoře Olivetské, Bičování Krista, Ukřižování. [77] Pravděpodobně pochází z fáze výmalby probíhající ve třetím desetiletí 14. století, avšak nelze vyloučit, že roku 1480 byly částečně přemalovány.⁶⁵⁷ Jednotlivé scény jsou komponovány do obdélných obrazových polí se žlutým či červeným pozadím, které od sebe oddělují a rámují subtilní pásy v barvě omítky. Scéna Krista na hoře Olivetské je umístěna v levé části ostění v poměrně malém poli.⁶⁵⁸ Kristus je zobrazen v pokleku s pozvednutými pažemi, zalomenými v loktech, přičemž jeho dlaně, s dosud viditelnou kresbou jednotlivých prstů, jsou pozvednuty do výše obličeje. Kristus je oděn pouze do dlouhého spodního roucha se širokými rukávy, jeho silueta je poměrně dobře viditelná, na rozdíl od vnitřního členění figury, která se nejlépe zachovala v partii hlavy. Kristův obličej se zbytkovou kresbou kapkovitých očí, obočí, nosu a rtů, je lemován tmavě

⁶⁵⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137; MAŠÍN 1984, 126sq; STEJSKAL 1984, 284sq; STEJSKAL 1957, 177sq.

⁶⁵⁵ STEJSKAL 1984, 288.

⁶⁵⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁶⁵⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137. Nutno poznamenat, že podle autorů postava sv. Jana na scéně Ukřižování pravděpodobně pochází ze stejné doby jako obraz P. Marie s anděly a trojdílná archa. MICHÁLEK 1991, nepag. K námětu viz: ROYT 2006, 130sq, 51sq, 296sq.

⁶⁵⁸ K námětu viz: ROYT 2006, 130sq.

hnědými vlnitými vlasy, spadajícími téměř až na ramena, vystupujících ze světlé plochy nimbu okolo Kristovi hlavy. Nad touto scénou se zachoval fragment blíže neurčené scény, představující spodní část bosé postavy, v dlouhém spodním rouchu sahajícím ke kotníkům, která má pravděpodobně sepjaté ruce a sklání se k haluzi, tvořené rozvětveným sukovitým kmenem, z jehož útlých větvíček vyrůstají trojice zaostřených listů s malovanou nervaturou. Obě tyto scény jsou od sebe odděleny horizontální příčkou, která pokračuje přes hranu ostění na plochu stěny kapitulní síně, kde stejným způsobem odděluje dva velmi malé fragmenty scén tvořících výzdobu vnitřních stěn. Obdobná vertikální příčka kopíruje hranu ostění. V pravé horní části ostění téhož okna se dochoval fragment scény Bičování Krista, redukováný na dvě postavy, jejichž hlavy se bohužel nedochovaly.⁶⁵⁹ Kristova postava je zobrazena v popředí, a to v mírném příkrčení, přičemž se prohýbá v úrovni pasu a znovu v kolenou. Kristovi paže obepínající mučící kůl jsou v loktech zalomeny, v zápěstí překříženy a svázané. Kristus je oděn pouze do krátkého roucha odhalujícího jeho záda a od pasu volně spadajícího ke kolenům. Obrysová i vnitřní kresba celé postavy, jednotlivých prstů, dlaní a naddimenzovaných chodidel, stejně jako roucha a jeho řasení jsou dobře patrné a čitelné. Za Kristem stojí další postava představující biřice bičujícího Krista s pozvednutými pažemi, které se bohužel stejně jako jeho hlava nedochovaly. Zachoval se pouze fragment dűtky typu „flagelum romanum“, jejíž konce zasahují do rámu obrazového pole. Biřic je oděn do krátkého roucha přepásaného v pase, které nedosahuje ani do poloviny stehem jeho obnažených nohou s obdobně naddimenzovanými chodily, obutými do jakýchsi škorní, jako u postavy Krista. Tento, ač pouze fragmentární, výjev je dochován v dobrém stavu, který dovoluje jasně sledovat jak jeho barevnou skladbu, tak i subtilní tmavou obrysovou kresbu. Pod obrazem Bičování Krista se zachoval fragment scény Ukřižování, jenž není od horního výjevu oddělen horizontální příčkou jako v případě scén na protější ploše ostění, ale pouze útlou černou linkou, kterou však porušuje část Kristovy nohy přesahující z horního obrazu do plochy spodního výjevu. Scéna Ukřižování je dochována jen částečně v poněkud méně čitelném fragmentu, než v případě scény Bičování.⁶⁶⁰ Fragment se omezuje opět jen na dvě figury Krista na kříži ve tvaru T s lukovitě prohnutým horním,

⁶⁵⁹ K námětu viz: ROYT 2006, 51sq.

⁶⁶⁰ K námětu viz: ROYT 2006, 296sqq.

oble zakončeným, břevnem a další postavu stojící po jeho levici.⁶⁶¹ Kristus je na kříži přibit hřeby v dlaních, jeho nohy jsou pokrčené v kolenou a hlava obkroužená nimbem mu klesá k pravému rameni. Tvář bez zachované vnitřní kresby je lemována kadeřemi dlouhých hnědých vlasů a zbytky krátkého vousu. Oděn je pouze do bederní roušky, jejíž ostrý cíp se jasně rýsuje z plochy tmavého pozadí.⁶⁶² Kristova postava se zachovala pouze v siluetě s malými fragmenty vnitřní kresby těla, spodní část nohou a pata kříže se nedochovaly vůbec. V lepším stavu je zachována postava stojící pod křížem po Kristově levici, představující pravděpodobně sv. Jana Evangelistu. Sv. Jan je oděn do dlouhého spodního roucha a pláště zakrývajícího ramena a ruce zalomené v loktech s dlaněmi pozvednutými do výše hrudi. V levici skryté pod pláštěm sv. Jan drží zavřenou knihu. Hlava světce obkroužená nimbem je skloněna a nachýlena k pravému rameni ve výrazu smutku. Tvář je lemována nedlouhými světlými vlasy. Kresba řasení pláště s ostrými cípy se zachovala v poměrně dobrém stavu a dosud se jeví jasně čitelná, na rozdíl od modelace obličeje, která se zachovala jen v nejasných fragmentech. Obdobně jako u protější části ostění se i zde zachoval malý fragment výmalby na vnitřní stěně kapitulní síně navazující na malbu ve špaletě, avšak stav a rozsah jeho zachování, znemožňuje bližší určení.

4. 3. 1. 7 Ornamentální výzdoba kapitulní síně

Všechny meziklenební pasy (hranolového profilu) kapitulní síně jsou zdobeny malovanou ornamentální výzdobou, která je většinou rostlinného charakteru. **[78-80]** Kompoziční rozvržení ornamentu na všech pasech je tvořeno vlnovkou v podobě stvolu, z něhož vyrůstají další výhonky, ke kterým se pojí ostatní prvky ornamentu. Ornamentální výzdoba meziklenebních pasů kapitulní síně pravděpodobně pochází ze stejné fáze výmalby jako fragment P. Marie s anděly a trojdílná archa se světci, tedy z třetího desetiletí 14. století, přičemž pravděpodobně byly shodně s těmito výjevy částečně přemalovány v poslední čtvrtině 15. století.⁶⁶³ Na prvním meziklenebním pasu od severní stěny je vlnovka na vnitřní ploše pasu doplněna zaostřenými trojlísty s nervaturou, přičemž okraje čepele listů jsou členěné drobnými ostrými vykrojeními. Mimo trojlístů zde dále nalezneme, na rozdíl od dalších pasů, i figurální

⁶⁶¹ K námětu viz: ROYT 2006, 139 a 299.

⁶⁶² Obdobný typ roušky zakončené v ostrém cípu spadajícím podél těla, nalezneme na malbách v severní arkádě kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách.

⁶⁶³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

motivy, které obdobně jako listy vyrůstají z vlnícího se stvolu. Objevují se zde motivy jako je například hlava kněze, dívky, muže, ženy, mnicha a jeptišky, nebo o v párech zobrazené figurální motivy jako jsou dvojice hlav manželského páru, pár smějících se lebek. Na tomto pasu nalezneme i zoomorfní motivy jako jsou ryby, dvojice ryb, letící pták, sedící či ptačí hlava vyrůstající ze stvolu. Vnitřní plocha prvního pasu je laděna do tmavě červených tónů, které vyplňují prostor vymezený hranami plochy pasu a kresbou ornamentu. Severní plocha prvního pasu je laděna do tónů zelené barvy a vlnovka je zde doplněna stylizovanými zaostřenými pěticípými listy vinné révy, které se střídají se zaostřenými trojlisty. Jižní plocha prvního pasu je provedena ve žlutých tónech a zdobena motivem zaostřených polo-palmet. Okraje pasu jsou lemovány černou konturou, ze které vyrůstá řada černých bobulí na stonku. Tyto bobule jsou vymalovány na úzkém bílém pásu, který je vymezen černou linkou při hranách pasu a červenou linkou, která jej odděluje od modře vymalované plochy klenby. Tento pás zdobený bobulemi na stonku, se nachází po obou stranách všech pasů. Výjimku však tvoří třetí pas, kde se bobule střídají s drobnými zaostřenými trojlisty.⁶⁶⁴ Druhý meziklenební pas je na vnitřní ploše s tmavým pozadím zdoben ornamentem s motivy různě barevných pětilistých růží vyrůstajících ze stvolů, skládaných z okvětních listů s drobnou špicí na koncích listů, u nichž se mění ornamentální prvek tvořící květinový terč. Z vlnovky kromě pětilistých růží dále vyrůstá listoví s členěným okrajem podobné zaostřeným trojlistům z prvního pasu, doplněné stylizovanými květy. Boční plochy tohoto pasu jsou zdobeny malovanými dubovými listy a žaludy na straně jedné a jejich protějšek tvoří dvojice členitých listů představující pravděpodobně vinnou révu včleněných do hladkého či černě mřížkovaného pozadí.⁶⁶⁵ Plochy třetího meziklenebního pasu jsou zdobeny členitými pěticípými dlanitými listy a obdobně členitými trojlisty vyrůstajících ze stvolu. Na stranách pasu pak nalezneme zpeřené trojlisty či protáhlé listy akantu s rozeklanými ostrými okraji listů. Vegetabilní motivy mají na všech meziklenebních pasech černou nebo červenou konturu, která odděluje ornament od šedozeleného pozadí.⁶⁶⁶ Pravděpodobně od stejného malíře, který kolem roku 1320 vyzdobil tyto meziklenební pasy, pochází i obraz kola štěstěny na severní stěně hradního paláce.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

⁶⁶⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

⁶⁶⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129sq.

⁶⁶⁷ STEJSKAL 1993, 159.

Některé výběhy kápí kleneb v kapitulní síni jsou zdobeny stylizovanými, malovanými architektonickými motivy, často ve formě věžiček zakončených cimbuřím.

Pro jednotlivé motivy užití v rámci ornamentální výzdoby najdeme obdoby v malbě knižní, i když je nutno zohlednit, že jejich vztah k vlnovce určující kompoziční rozvržení ornamentu je poněkud unikátní. Analogie k jednotlivým motivům objevujícím se v ornamentální výzdobě meziklenebních pasů nalezneme například v okruhu rukopisů královny Rejčky, kde se však objevují převážně v odlišných kompozičních sestavách.⁶⁶⁸ V antifonáři (Rajhrad, Klášterní knihovna, sign. R 600) a hymnáři (Brno, Moravský zemský archiv, sign. FM 7) královny Rejčky například nalezneme při sestavování ozdobných rozvilin motivy vložených dívčích, mužských i ženských hlaviček.⁶⁶⁹ Ve výzdobě hymnáře (Brno, Moravský zemský archiv, sign. FM 7) je obdobně často užíváno motivu zaostřených trojlístů a pětিলístů, které v rámci výzdoby rukopisu lemují okraje textu či vyplňují iniciály.⁶⁷⁰ Mnoho analogií v ilustracích hymnáře nalezneme i pro variace motivu pětिलisté růže, která je však v rukopisech zobrazovaná se zaoblenými okraji listů.⁶⁷¹ Motiv žaludů a dubových listů se například objevuje v chorální knize královny Rejčky (Viedeň, ÖNB, cod. 1813), která je dnes uložena ve Vídni.⁶⁷² Dále pak v souboru rukopisů královny Rejčky stejně jako ve Strakonicích nalezneme motiv drobného zaostřeného trojlístu, který je připojen k většímu listu, stejně jako motivy složené z květů či listů, k nimž jsou připojovány jejich zdobné variace.⁶⁷³ Celkové podání rostlinných motivů ve Strakonicích je poměrně naturalistické tím, že spojuje členitý obrys a kresbou vnitřní nervatury, což ornament značně oživuje, ale ten přesto působí jako plošný celek, obdobné chápání a utváření rostlinného ornamentu je charakteristické i pro ornamentální výzdobu skupiny rukopisů královny Rejčky.⁶⁷⁴ Jistou podobnost s motivy užitými v rámci ornamentu můžeme sledovat i v rakouských sklomalbách a to především v kompozičním rozvrhu pasů a obrysech motivů, které jsou tvořeny výraznou kresbou, na rozdíl od malby knižní kde

⁶⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 138.

⁶⁶⁹ Antifonář (Rajhrad, Klášterní knihovna, sign. R 600) z roku 1317 a Hymnář (Brno, Moravský zemský archiv, sign. FM 7) z doby kolem roku 1307; KVĚT 1931, tab. IV, obr. 9; tab. VII, obr. 20 a 22.

⁶⁷⁰ (Brno, Moravský zemský archiv, sign. FM 7); KVĚT 1931, tab. IX, obr. 23, tab. IV, obr. 9.

⁶⁷¹ KVĚT 1931, tab. IX, obr. 23, tab. VIII, obr. 22.

⁶⁷² Chorální kniha (Viedeň, ÖNB, cod. 1813) z doby kolem roku 1323; KVĚT 1931, tab. IX, obr. 23, tab. XIV, obr. 34.

⁶⁷³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148.

⁶⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148.

jsou pojaty s větším důrazem na barevnou modelaci.⁶⁷⁵ Příbuznost ornamentální výzdoby ve Strakonících a rukopisů královny Rejčky, které vznikly v českém prostředí, snad naznačuje, že i ornamentální výzdobu ve Strakonících můžeme pravděpodobně odvozovat z českého prostředí.⁶⁷⁶ Souvislost s rakouskou sklomalbou však ukazuje, že podoba těchto ornamentů není záležitostí pouze českého prostředí, ale i širší oblasti Podunají.⁶⁷⁷ Poměrně výjimečně působí umístění malovaných architektonických motivů na patkách kleneb, ale nikoli už samotné architektonické motivy, pro něž existuje v českém prostředí řada analogií v rámci malované architektury na nástěnných malbách první poloviny 14. století.⁶⁷⁸ Jako příklad lze uvést votivní triptych se sv. Mikulášem v Kašperských Horách z roku 1330 a již uvedené analogie k architektonickému rámování tohoto obrazu.

Ve vrcholu druhého východního pole kapitulní síně, levé části spodní části druhého okna západní stěny a pravé i levé části ostění dnes zazděného čtvrtého okna západní stěny jsou dochovány malé fragmenty maleb spadající dobou vzniku do 1. poloviny 14. století, avšak stav zachování těchto malých fragmentů je natolik neuspokojivý, že znemožňuje jejich bližší určení. Zvěstování Panně Marii ve vrcholu severní stěny kapitulní síně a další fragmenty v třetím poli východní stěny, po obou stranách výše popsaného výjevu P. Marie s Anděly, jsou pozdně gotické, pravděpodobně z doby kolem roku 1480.⁶⁷⁹ [75]

4.3.2 Nástěnné malby v ambitu johanitské komendy ve Strakonících

Nástěnné malby dochované na vnitřních i vnějších stěnách ambitu jsou poměrně různorodé jak tematicky tak i kompozičně.⁶⁸⁰ Pravděpodobně nejstarší malbu, spadající před rok 1300, nalezneme ve východní části ostění západního okna jižní vnitřní stěny ambitu. [83] Jedná se o fragment postavy biskupa zachovaný pouze v černé obrysové kresbě. Frontálně pojatá postava biskupa je po obou stranách narušena omítkovými kazy a ve spodní části téměř zcela zničena. Zachovaná horní polovina těla

⁶⁷⁵ KISSLINGER 1928, tab. IV, obr. 2 a 4, tab. VI, obr. 1 a 6. Zobrazení z tab. IV. ukazují motiv bobulí v bordurách a na zobrazení z tab. VI. můžeme vidět mřížkování, které tvoří pozadí ornamentu.

⁶⁷⁶ PEŠINA 1958, 137 a 148. Analogii pro motiv dvou směřících se lebek nachází autorky na mosaice z 13. století dómu v Torcellu. Srovnání viz: BETTINI 1942, 123.

⁶⁷⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148; KISSLINGER 1928.

⁶⁷⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148.

⁶⁷⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126.

⁶⁸⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

biskupa je oděna do kasule zvýrazněné širokým pásem ve tvaru písmene Y zdobeným kruhovými terči. Kasule je řasena lineárně vyznačenými paralelními záhyby. Spodní roucho postavy doplňuje límec rozeznatelný pouze při horním okraji kasule, z něhož vystupuje poměrně silný krk, na který dosedá kulatá hlava s mitrou zdobenou taktéž kruhovými terčiky. Biskupův poměrně široký obličej má dosud dobře zachovanou kresbou štíhlého krátkého nosu, kapkovitých očí posazených poměrně blízko u sebe a výraznými zorničkami, nad nimiž se klene poměrně husté obočí. Tvář je lemována delšími vlnitými vlasy, členěnými lineární kresbou, vystupujícími z pod mitry a krátkou bradkou doplněnou knírem.⁶⁸¹ Frontální pojetí postavy, typ skladby roucha a tváře, lze bez větších obtíží vysledovat v umělecké produkci od konce 12. století.⁶⁸² Jako nejbližší analogie k postavě biskupa ve Strakonících jsou v monografii z roku 1958 uvedené postavy biskupa *Rimbota z Meilenhradu v Liber pontificalis* z roku 1279 a zobrazení hlavy Krista – Soudce *v žaltáři z Unterzellu u Würzburgu*, který pochází z let 1250–1259.⁶⁸³ Jistou podobnost v utváření tváře podle V. Dvořákové a A. Merhautové můžeme vidět i u jedné z postav, která je zobrazena v kompozici *Arbor consanguinitatis* z počátku 14. století, avšak rysy této postavy jsou oproti postavě biskupa ve Strakonících jemnější, z čehož lze usuzovat, že tato miniatura pravděpodobně představuje dílo z mladší vývojové fáze.⁶⁸⁴ V domácím prostředí nalezneme obecnou souvislost s postavou biskupa u hlavy sv. Kryštofa v Bořitově, která byla J. Mašínem datovaná do druhé čtvrtiny 13. století a taktéž s hlavou Madony na triumfálním oblouku děkanského kostela v Písku, pocházející pravděpodobně ze třetí či čtvrté čtvrtiny 13. století.⁶⁸⁵ Biskup ve Strakonících je oproti píseckým malbám poněkud kvalitativně slabší, jeho hlava je zobrazena z přísného en face a vázaná geometrickým schématem čtvercové sítě, jak jej z antické tradice převzal Villard de Honnecourt ve svém náčrtníku, přičemž Biskupův lehký úsměv je pak vzdáleným ohlasem antického motivu, který doznal svého nejčistšího projevu v dobovém klasickém stylu francouzského

⁶⁸¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130.

⁶⁸² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Dataci Pešina vyvozuje ze srovnání hlavy biskupa s hlavou Krista v Polici nad Metují, kterou považuje za mladší a klade ji do doby kolem roku 1300. MAŠÍN 1984, 223.

⁶⁸³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Zobrazení viz.: SWARZENSKI 1936, obr. 125b, tab. 175, obr. 952.

⁶⁸⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Zobrazení viz.: BRUCK 1906, 101, obr. 83.

⁶⁸⁵ MAŠÍN 1984, 123; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Zobrazení viz.: MAŠÍN 1954, obr. 66 a 81; Srovnání viz MAŠÍN 1984, 126sq; Podrobněji viz: STEJSKAL 1957, 117sq; ADÁMEK/SOMMER/VŠETEČKOVÁ 2001, 109sq.

sochařství.⁶⁸⁶ Strakonického biskupa a hlavu Madony v píseckém kostele, lze tedy považovat za pozdní projev české románské malby. Obraz biskupa ve Strakonících je s románským malířstvím propojen především svým celkovým pojetím a umístěním, které je obdobné jako u postavy krále v kostele Panny Marie na Louži. Při srovnání s postavami krále v *kostele Panny Marie na Louži, sv. Kryštofa v Bořitově* i drobnějšími postavami z cyklu legend v *Třebíči*, však má postava strakonického biskupa živější výraz a celkově působí jemněji.⁶⁸⁷ V rámci analogického okruhu k postavě biskupa můžeme zmínit i postavy dvou světic, které se dochovaly v okenní špaletě kostela v *Krtní u Prahy*. Zobrazení biskupa ve Strakonících, ale překonává tyto malby jak v celkově velkorysejším pojetí, tak i stylovou kvalitou malby.⁶⁸⁸ Jak upozornila Zuzana Všečeková, nelze vyloučit, že by se mohlo snad jednat o zpodobnění konkrétní historické osobnosti a to o biskupa Tobiáše z Bechyně.⁶⁸⁹ K tomuto názoru autorku vede novější odkrytí nástěnné malby v presbytáři kostela v Kyjích, na které je zobrazena biskupská postava doplněná nápisem EP(I)SC(OPVS) THOBIAS.⁶⁹⁰ Biskupská postava v Kyjích je provedena obdobně jako ve Strakonících v černé obrysové kresbě a zobrazena z en facu, obdobné je i zachycení jednotlivých charakteristických rysů jako například výrazu očí, znázornění rtů či spirálovitě vlnitých vlasů i vousů. Postava biskupa v *Kyjích* byla oděna pravděpodobně do bílého ornátu a palia, na hlavě má mitru a v levé ruce drží berlu s rodovým znakem. Zuzana Všečeková na základě srovnání postavy biskupa v Kyjích se strakonickým obrazem biskupa obě díla shodně datuje do let 1280 – 1290.⁶⁹¹ Tuto dataci lze podpořit například srovnáním s hlavou Krista v klášterním kostele benediktýnů v *Polici nad Metují*.⁶⁹²

⁶⁸⁶ STEJSKAL 1984, 284.

⁶⁸⁷ MAŠÍN 1984, 123sq; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Zobrazení viz.: MAŠÍN 1954, obr. 69. Podrobněji viz: STEJSKAL 1957, 117sq; ADÁMEK/SOMMER/VŠETEČKOVÁ 2001, 109sqq.

⁶⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136. Autorky uvádí, že postavu biskupa ve Strakonících je možno chápat jako jeden z prvních projevů nastupujícího gotického slohu v malbě na našem území. Informace ke Krtní u Prahy podrobněji viz: VŠETEČKOVÁ 1999.

⁶⁸⁹ VŠETEČKOVÁ 1993, 179. Tobiáš z Bechyně zastával úřad v letech 1278 – 1296.

⁶⁹⁰ PRIX/VŠETEČKOVÁ 1961, 88sqq.

⁶⁹¹ VŠETEČKOVÁ 1993, 179.

⁶⁹² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

4. 3. 2. 1 Christologický cyklus na vnějších stěnách ambitu

Nejvýznamnější památkou nástěnného malířství 1. poloviny 14. století, která se v bývalé johanitské komendě zachovala, je bezesporu rozsáhlý christologický cyklus pocházející pravděpodobně z let 1320 – 1330. V dnešním stavu se christologický cyklus zachoval na jižní, západní a severní vnější obvodové stěně ambitu, přičemž počíná v jihovýchodním rohu výjevem Kristova Kázání zástupcům a končí výjevem ve čtvrtém poli severní obvodové stěny, kdy se Kristus zjevuje svým učedníkům před nanebevstoupením. S ohledem na komplexnost zachovaných částí, lze předpokládat, že malby nepřetržitě pokračovaly i na východní stěně, kde se snad nacházely výjevy z Kristova narození a dětství.⁶⁹³ Cyklus je vymalován na ploše vnějších obvodových stěn rozdělených výběhy žeber klenby na čtyři pole o různé šířce, jejichž šíře je určena rozpětím travé křížových kleneb ambitu. Každé pole je rozděleno do tří horizontálních pásů, vrchol pole je vymezen křivkou štíhlého lomeného oblouku a vyplněn jednou či dvěma scénami. Druhý a třetí pás je pak zaplněn nestejným počtem scén a celé malované pole bylo pravděpodobně ve spodní části lemované obvyklým lambrekýnem.⁶⁹⁴ V rámci jednotlivých pásů jsou scény orientovány zleva doprava. Tento pásový rozvrh společně s cyklickým sepětím všech výjevů, rychlým sledem obrazů a kontinuálním líčením Kristova života je umocňován rytmem raně gotické architektury křížové chodby. Oba tyto prvky jsou pak v naprosté shodě s novými dobovými požadavky vnímání diváka, který postupuje podél stěn a zrakem nepřetržitě sleduje malby. Výjimku v rámci cyklu tvoří pouze druhé pole jižní stěny, kde je christologický cyklus přerušen snad pozdějším výjevem Madony Ochránitelky (1330–1340), který je vkomponován do celého pole této stěny.⁶⁹⁵ Malířská výzdoba obvodových stěn ambitu je charakteristická nejen rozložením maleb do pásů, ale i svou barevnou kompozicí jednotlivých pásů. Pozadí středního pásu je na všech stěnách laděno v modrých tónech a pozadí horního i spodního pásu do tónů červených. I po poslední restauraci se část maleb jeví jako pouhé stíny a nečitelné fragmenty, které do této podoby proměnil čas, čímž je značně ztíženo utvoření představy o původním barevném účinku maleb, avšak i přes to malby dosud náleží svou světlou, poměrně

⁶⁹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130. Autor uvádí, že malíři se při tvorbě cyklu nejvíce opírali o líčení Kristova života popsaného v Lukášově a Janově evangeliu.

⁶⁹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Tato starší literatura datuje cyklus do let 1330 – 1340, zatímco v novější literatuře se setkáváme častěji s posunutím datace do let 1320 – 1330 K námětu viz: ROYT 2006.

⁶⁹⁵ MICHÁLEK 1991, nepag.

ztlumenou barevnou škálou, s místy až akvarelovou průsvitností a střídáním barevných pozadí pásů kontrastujících s přírodní sytou červení cihlových klenebních žeber a klenebních kápí pokrytých sytou modří s malovanými hvězdami, k barevně nejpůsobivějším památkám naší nástěnné malby první poloviny 14. století. Na základě toho si snad lze představit, o co byly malby působivější ve svém barevném vzhledu založeném jistě na nepoměrně sytějších tónových protikladech, které byly až časem proměněné do dnešní tlumené barevnosti. Dosud je z dnešního stavu zachování zřejmé i to, že barevná škála užívaná malíři byla poměrně široká, sestávající z obvyklých tónů červení, modří a zelení, které byly doplněné žlutěmi, bělobami a černí, přičemž všechny tyto malby se uplatňovaly nejen ve svých základních tónech, ale i ve svých derivátech a chladnějších odstínech.⁶⁹⁶ Nutno uvést, že Christologický cyklus je dílem velké dílny vedené minimálně dvěma mistry, povoláné snad z dvorského okruhu.⁶⁹⁷ Tito malíři ve Strakoncích působili pravděpodobně v letech 1320–1340 a pracovali na odlišných částech cyklu i další výzdoby komendy.⁶⁹⁸ Jak lze soudit z dnešního stavu zachování dílo mistra první části cyklu, zahrnující výjevy až do počátku pašijí (1. pole jižní stěny až 3. pole západní stěny), charakterizují poměrně štíhlé vertikálně pojaté figury s malými hlavami, nad jejichž hmotou těla převažuje bohatě řasená draperie, naproti tomu mohutněji působící postavy mistra druhé pašijové části cyklu (4. pole západní stěny až 4. pole severní stěny) vyznačující se kratším tělem, většími hlavami a draperií toliko nezastírající objem těla.⁶⁹⁹ Obdobně můžeme v rámci cyklu vidět i dvojí kompoziční rozvržení scén do jednotlivých pásů. První část cyklu až do začátku pašijových scén je důsledně dělena svislými malovanými příčkami oddělovajícími jednotlivé scény, výjimku tvoří pouze Podobenství o marnotratném synu, ve kterém jsou dvě scény zobrazeny v jednom obrazovém poli. Zatímco druhá pašijová část cyklu se vyznačuje daleko častějším komponováním a řazením scén do celé šířky pásu a dělicích příček je zde užito jen velmi málo.⁷⁰⁰

První pole jižní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

⁶⁹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁶⁹⁷ ROYT 2002, 30.

⁶⁹⁸ STEJSKAL 1984, 298; MICHÁLEK 1991, nepag.

⁶⁹⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139.

⁷⁰⁰ Tento fakt ukazuje na to, že zde pravděpodobně souběžně pracovali dva malíři, kteří se odlišovali jak kompozičním rozvrhem scén tak i v pojetí figury a její úlohy v prostoru obrazu. MICHÁLEK 1991, nepag.

V prvním poli jižní vnější stěny ambitu (1320 – 1330) nalezneme scény Krista učícího zástupy, Krista uzdravujícího chromého, Vyvolení dvanácti apoštolů, Neurčenou scénu, Setkání Krista se Samaritánkou u studny Jákobovy a Uzdravení ochrnutého, které jsou umístěny do nestejně velkých obrazových loch, rozdělených do tří horizontálních pásů. [87] První scéna prvního pole je trojúhelníkové kompozice do jisté míry určenou plochou vrcholu pole vymezeného hranami klenebních kápí. Frontálně pojatá postava sedícího Krista s dlouhými vlnitými vlasy a nimbem je umístěna ve středu skupiny klečících postav pravděpodobně zpodobňující Židy rozdělené na dvě části. Kristův oděv je složen z dlouhého spodního roucha a pláště spadajícího přes ramena, který zakrývá kolena a nohy jeho sedící postavy. Kristus v levé ruce položené na kolenou drží knihu a pravou ruku zalomenou v lokti pozvedá snad v žehnajícím gestu před svá prsa. Po Kristově pravici klečí pravděpodobně mužská postava se špičatou čapkou a knihou v ruce, doplněná postavami dalších klečících prostovlasých žen, oděných pouze do dlouhých spodních rouch. Tento muž se špičatou čapkou má spodní roucho doplněné pláštěm zakončeným širokým límcem, od úrovně paží až dolů členěného rozparkem oddělujícím přední a zadní část pláště. Po Kristově levici v obdobném zobrazení klečí pravděpodobně ženská postava v nízkém klobouku se zahrnutým okrajem, opět doplněná pravděpodobně postavami dalších, do dlouhých spodních rouch oděných, prostovlasých či v rouškách zahalených žen.⁷⁰¹ Všechny klečící postavy tohoto výjevu se pohledem či gesty obracejí ke Kristu sedícímu v jejich středu a jsou dochovány v kolorovaných siluetách s poměrně jasnou obrysovou i vnitřní kresbou a jen částečně zachovanou modelací obličejů, jak můžeme vidět například u postavy Krista. Tento výjev byl v monografii z roku 1958 identifikován jako scéna zobrazující Krista učícího zástupy.⁷⁰² První scéna druhého pásu se věnuje výjevu, Kristus uzdravuje chromého.⁷⁰³ Kompoziční rozložení scény se odvíjí od frontálně pojaté stojící postavy Krista, na pravé straně, držícího v levé ruce knihu a pravici pozvedajícího v gestu, kterým pravděpodobně vyzývá před ním klečící postavu chromého opírajícího se jakousi stoličku, aby vstal. Kristovo roucho je obdobného typu

⁷⁰¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130.

⁷⁰² Autorky uvádí, že scéna bývá považována i za zobrazení Krista v domě Šimonově, avšak není to pravděpodobné vzhledem k absenci zobrazení interiéru jako u ostatních scén christologického cyklu, které se váží i interiérovým scénám i vzhledem k faktu, že scéna Kristus v domě Šimonově se nachází v první scéně druhého pásu třetího pole jižní stěny. [] DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958. K námětu viz: ROYT 2006, 107.

⁷⁰³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131. K námětu viz: ROYT 2006, 117sq.

jako na prvním výjevu, tvořené dlouhým spodním rouchem bohatě řaseným ve spodní části a pláštěm spadajícím přes ramena, který až k lokti zakrývá Kristovu levou ruku. Výjev je doplněn skupinou stojících postav, které se obdobně jako postava chromého ke Kristovi obracejí pohledy a první pravděpodobně mužská postava v nízkém klobouku dokonce gestem. Lépe zachovanou postavou celého výjevu je pouze postava Krista, jehož stav zachování odpovídá figurám z výjevu prvního. Ostatní postavy tohoto výjevu jsou dochovány pouze částečně, jelikož levá partie tohoto obrazu je do jisté míry překryta tmelem a zbylé části postav jsou zachovány pouze v nepřiliš zřetelných kolorovaných siluetách s pouze lokálně dochovanou vnitřní kresbou.⁷⁰⁴ Následující výjev v druhém pásu, pravděpodobně zachycuje scénu Vyvolení dvanácti apoštolů.⁷⁰⁵ Kompoziční uspořádání postav na tomto výjevu je opět pyramidální, přičemž vrchol pyramidy tvoří postava sedícího Krista téměř totožného typu jako v prvním výjevu tohoto pole, k němuž se obracejí postavy apoštolů s knihami v rukou, sedících po jeho pravici i levici, jejichž siluety se částečně překrývají. Kristův oděv je tvořený dlouhým spodním rouchem se širokými rukávy doplněným pláštěm obdobné skladby a řasení do nálevkovitých záhybů jako na prvním výjevu, který spadá z ramenou a zakrývá kolena i nohy.⁷⁰⁶ Jak lze soudit podle obdobného stavu zachování jako na předchozích dvou výjevech, apoštolové se typem odějí shodují s postavou Krista. Trojúhelníkový prostor vymezený postavou Krista ve vrcholu a na diagonálách umístěnými figurami apoštolů vyplňuje jednoduše malovaná plocha představující snad návrší či fungující jako perspektivní prvek navozující iluzi prostorovosti. První scéna třetího pásu je značně poničena a z větší části vyplněna tmelem, což znemožňuje bližší identifikaci výjevu. V zachovaném fragmentu v levé části obrazu se částečně zachovala postava představující pravděpodobně Krista držícího v levé pozdvižené ruce, skryté pod pláštěm, knihu. I přes značné poškození lze předpokládat, že Kristův oděv odpovídá jeho zobrazení na předchozích výjevech.⁷⁰⁷ Druhá scéna třetího pásu zobrazuje Krista se Samaritánkou u studny Jákobovy.⁷⁰⁸ Výjev se omezuje pouze na tyto dvě proti sobě umístěné postavy, které jsou zobrazené pravděpodobně v okamžiku dialogu. Kristus

⁷⁰⁴ Levá část obrazu je značně poničena tmelem.

⁷⁰⁵ Můžeme se setkat i s označením scény jako Povolání apoštolů. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131. Emanuel Poche výjev označoval jako Kázání na Hoře. POCHE 1933, 30sq. K námětu viz: ROYT 2006, 107.

⁷⁰⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131.

⁷⁰⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131.

⁷⁰⁸ ROYT 2006, 263.

sedící pravděpodobně na okraji dnes již nemnoho zřetelné studny je oděn do obvyklého šatu jako na předchozích výjevech, v pravé ruce zahalené do pláště drží knihu a levou rukou gestikuluje směrem k Samaritance stojící proti němu, přičemž toto gesto je ještě zdůrazněno mírným natočením horní poloviny těla. Proti Kristovi stojící Samaritánka s vědrem v ruce, je oděna do dlouhého spodního roucha s výstřihem ve tvaru písmene V a s úzkými rukávy, doplněné pláštěm zakrývajícím ramena a sepnutým na prsou. Samaritánka má dlouhé vlnité vlasy spadající na ramena částečně skryté pod rouškou ovinující hlavu i bradu, která je navrchu překryta nízkou čapkou. Postavy tohoto výjevu jsou opět zachovány poměrně dobře v kolorovaných obrysech s vnitřní kresbou bez modelace obličejů. Třetí a závěrečná scéna tohoto pásu je pravděpodobně věnována výjevu Uzdravení ochrnutého.⁷⁰⁹ Mírně předkloněná postava Krista oděného do obvyklého roucha jako na předchozích je posunuta do levé části výjevu. Kristus opět drží v levé ruce knihu a pravici má pozdviženou v gestu směrem k postavě ležící na nosítkách v pravé části výjevu, která je dnes však značně nezřetelná a z větší části překryta tmelem. Lépe znatelná je pouze spodní část lůžka či nosítek v pravé spodní partii výjevu. Zbývající plocha pravé strany výjevu je vyplněna zástupem mužských a ženských postav, dochovaných pouze v horní polovině těla, které pravděpodobně představují příbuzenstvo nemocného. Stavem zachování tato scéna odpovídá ostatním obrazům v tomto pásu.

Druhé pole jižní vnější stěny ambitu - Madona Ochránitelka (1330 – 1340)

Plochu celého druhého pole jižní stěny vyplňuje mladší obraz Madony Ochránitelky (1330 – 1340).⁷¹⁰ [88] Obraz Madony ochránitelky zcela jistě nebyl součástí původního konceptu malířské výzdoby ambitu.⁷¹¹ Fakt že původní koncept výzdoby ustoupil tomuto velkoryse řešenému obrazu snad lze vysvětlit snahou o

⁷⁰⁹ POCHE 1933, 34sq; WAGNER 1936, 169sq. Poche i Wagner určili scénu, jako Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu. Tomuto zobrazení by pak ale chyběla architektonická kulisa, která by se dala v této scéně předpokládat. Nehledě na to, že scéna Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu se nachází ve třetím pásu prvního pole západní stěny. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131. Autorky označují výjev jako Uzdravení šlakovitého, což odpovídá překladu Bible kralické, která uvádí ochrnutého jako „šlakem poraženého“. K námětu viz: ROYT 2006, 120.

⁷¹⁰ VŠETEČKOVÁ 1993, 180.

⁷¹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 142. Autorky uvádí, že podle restaurátorských zpráv Františka Fišera se při odkrývání obrazu objevily pozůstatky původního rozvržení do tří horizontálních pásů jako v ostatních polích.

aktualizaci výzdoby podle dobového námětového trendu.⁷¹² V této pyramidální kompozici je ústřední postavou na pravou stranu mírně natočená P. Marie v nadživotní velikosti s dítětem na pravé ruce a široce rozevřeným pláštěm, pomocí něhož, je v této pyramidální kompozici je dosaženo dokonalého kompozičního provázání celé plochy obrazu.⁷¹³ Madona je oděna do dlouhého spodního roucha (surcotu s lemy) v pase řaseného do mísovitých záhybů a široce rozevřeného pláště zavěšeného na ramenou a přidržovaného anděly, kterým zaštituje prosebníky rozdělené do dvou skupin po její pravici a levici. Madonina hlava s kulatou tváří, mírně protaženými očima, štíhlým nosem a drobnými ústy je obklopená svatozáří a lemovaná dlouhými vlnitými. K její hlavě slétají dva andělé, kteří jí na hlavu kladou listovou korunu. Madonina tvář je natočena směrem k Ježíškovi, avšak její pohled nesměřuje ani k němu ani k prosebníkům, ale mimo obraz. Spojení mezi P. Marií a zástupy prosebníků je zprostředkováno postavou Ježíška, který se k nim obrací pohledem, přičemž pravou rukou se dotýká Madoniny brady a levou rukou přidržuje okraj pláště. Ježíšek je oděn do bederní roušky, přepásané v podbřišku, členěné do několika zvlněných cípů s ostrým zakončením. Podobné formování roucha můžeme vidět u postav andělů nad Madoninou hlavou a po stranách obrazu. Skupina prosebníků po Madonině pravici zobrazuje klečící kleriky se sepjatými rukama, seskupené do několika řad, povětšinou prostovlasé s tonsurami a v několika případech i s pokrývkou hlavy. Skupina prosebníků po Madonině levici sestává z klečících mužských i ženských postav se sepjatými rukama představující laiky. Některé postavy laiků jsou prostovlasé, jiné mají pokrývky hlav odlišující jejich společenské postavení.⁷¹⁴ Stav zachování tohoto výjevu se víceméně neliší od stavu zachování výjevů v prvním poli christologického cyklu, výjimku tvoří pouze spodní část středu pole, které splývá v nejasných skvrnách. Figury tohoto rozsáhlého výjevu jsou zachovány v kolorovaných siluetách s poměrně dobře čitelnou obrysovou i vnitřní kresbou postav. Modelace obličejů se částečně zachovala pouze u postavy P. Marie a Ježíška, nikoli však u prosebníků.

Třetí pole jižní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

⁷¹² Tento výjev se stal velmi oblíbeným devočním obrazem ve druhé čtvrtině 14. století a jeho umístění v ambitu snad lze podpořit zaměřením johanitů na Mariánský kult. ROYT 2006, 193sq.

⁷¹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

⁷¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

V třetím poli jižní stěny opět pokračuje Christologický cyklus scénami Uzdravení nemocné ženy, Kristus v domě Šimonově, Kristus uzdravuje posedlého mládence, Setkání Krista se sv. Janem Křtitelem ve vězení, Kristus uzdravující slepého mládence, Zázračné rozmnožení ryb a chlebě, Kristus a cizoložná žena a Podobenstvím o marnotratném synu. [90] Vrcholná scéna třetího pole je částečně narušena patkou barokní klenby. Zbylý prostor výjevu je značně poškozen, přesto lze rozpoznat postavu ženy, která pravděpodobně pokleká k nohám Krista doprovázeného apoštoly. Jak je uvedeno v monografii z roku 1958, pravděpodobně se jedná o scénu popsanou v Lukášově evangeliu, v níž žena trpící od mládí nemocí poklekla před Kristem ve víře, že po doteku jeho roucha se uzdraví.⁷¹⁵ V dnešním stavu se scéna jeví značně nežtetelná. První výjev druhého pásu je pravděpodobně věnován scéně Kristus v domě Šimonově.⁷¹⁶ Na pravé straně stojící Kristus s jasně dochovaným křížovým nimbem je oděn obdobně jako na předchozích výjevech, v jedné ruce drží knihu, druhou v gestu pozvedá do úrovně prsou. Kristus se mírným natočením obrací k dvojici postav stojících za stolem překrytým zubovitě zakončenou draperií. První postava z dvojice představuje muže s nízkou čapkou, vztahujícího ruce zalomené v loktech ke Kristu, který je oděn do spodního roucha s úzkými rukávy a dlouhého pláště s rozparkem po stranách, pevně spojeného s límcem, jehož zadní část částečně zakrývá ruce a přední spadá v ostrém řaseném cípu do úrovně pasu. Postava stojící za ním představuje ženu se sepjatýma rukama pozvednutýma před obličej, oděnou do dlouhého spodního roucha s úzkými rukávy a pláště spadajícího přes ramena, který byl pod krkem pravděpodobně sepnutý sponou. Hlava ženy je zahalena rouškou volně spadající na ramena a po stranách obličej je v řasených cípech dosahujících téměř do úrovně prsou.⁷¹⁷ Druhá scéna tohoto pásu je komponována obdobně jako předchozí výjev, avšak postava Krista je přesunuta do levé části scény. Pravděpodobně se jedná o výjev, Kristus uzdravuje posedlého mládence.⁷¹⁸ Kristus oděn do obvykle tvořeného šatu jako na předešlých výjevech a gestem se obrací k trojici postav, představujících ženu s malým chlapcem doprovázenou

⁷¹⁵ Lukáš V/25–34. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131.

⁷¹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131; Emanuel Poche tuto scénu pokládal za zobrazení Krista u Marie a Marty. POCHE 1933, 34sq. K námětu viz: HALL 1991, 260.

⁷¹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131.

⁷¹⁸ Marek VII/22. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131. Můžeme setkat i s označením scény jako výjevu kdy Kristus uzdravuje chromého, ale podobě scény podle autorek lépe odpovídá zpodobnění okamžiku, kdy otec odnáší lůžko, na němž spočíval mládenec posedlý zlým duchem. V této scéně se užití atributu lehátka jeví účelnější, než v případě uzdravení slepého, k jehož chorobě se lehátko příliš nehodí. K námětu viz: ROYT 2006, 117sq.

mužem. Žena držící v pravé ruce lehátko či nosítka zobrazené z profilu, je oděna do spodního roucha se širokými rukávy sahajícího do poloviny lýtek a přepásaného v pase, přičemž levou ruku má položenou na rameni postavy drobnějšího mládence, který stojí v popředí výjevu. Mládenec je oděn taktéž do spodního roucha stejné délky a doplněného pláštěm sepnutým na pravém rameni. Třetí mužská postava stojící v pozadí má obdobný oděv jako mládenec, taktéž doplněný pláštěm a rukou se dotýká ramene ženy stojící před ním.⁷¹⁹ Figury tohoto výjevu stavem zachování odpovídají figurám v předchozích obrazech, jsou tedy dochovány ve sprášených kolorovaných siluetách s poměrně dobře čitelnou obrysovou kresbou a jasněji se jeví ty partie postav, které kontrastují s tmavým pozadím. Třetí výjev druhého pásu je pravděpodobně věnován scéně Setkání Krista se sv. Janem Křtitelem ve vězení.⁷²⁰ V pravé části obrazu sedící postava sv. Jana Křtitele s výraznými vlnitými vlasy a vousy je oděná do dlouhého spodního roucha a umístěná v mělké skalní dutině či jeskyni, která pravděpodobně představuje vězení. Sv. Jan Křtitel má ruce zkřížené na klíně a se obrací směrem k trojici poměrně nezřetelných postav Krista a dvou apoštolů natočených směrem ke Kristu. Jeden z apoštolů se dochoval pouze v nejasné siluetě poprsí a hlavy a druhý pouze ve fragmentu svatozáře.⁷²¹ Obdobně poškozená je v dnešním stavu i stojící postava Krista s knihou v ruce a křížovým nimbem, dochovaná pouze v siluetě s kolorovanou obrysovou kresbou. Podle stavu zachování lze předpokládat, že Kristus v jedné ruce drží knihu a druhou ruku zalomenou v lokti pozvedá před tělem do výše hrudi a je oděn do obdobně řešeného oděvu jako na výjevech předchozích, tedy do dlouhého řaseného spodního roucha se širokými rukávy a pláštěm zavěšeného na ramenou, který částečně překrývá ruku s knihou, přičemž je pod ní členěn do dlouhých vertikálních kaskád zakončených v ostrých cípech. Čtvrtá a pátá scéna druhého pásu se omezuje vždy pouze na dvojici postav představující Krista a mladšího muže. V obou výjevech se snad jedná o zobrazení Krista uzdravujícího slepého mládence. Čtvrtý obraz se pravděpodobně věnuje té části příběhu, kdy Kristus odvádí slepého mládence

⁷¹⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 131.

⁷²⁰ POCHE 1933. Výjev bývá například E. Pochem označován i jako Vzkříšení Lazara, avšak tento výjev se pravděpodobně nachází v poslední scéně druhého pásu prvního pole západní stěny. PEŠINA 1958, obr. 85. Autor uvádí, že podle typu postavy a nimbu, lze rozpoznat sv. Jana Křtitele, který je běžně zobrazován v jeskyni, na rozdíl od Lazara, který bývá zpodobňován zavinutý do roušek. K námětu viz: ROYT 2006, 307sq.

⁷²¹ Lukáš VII/22. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148.

za město a scéna pátá okamžiku kdy Kristus mládenci navrací zrak.⁷²² Kristus, oděný obdobně jako na předchozích výjevech, je na obou výjevech shodně umístěn v levé části obrazu a má pozvednutou pravou ruku směrem k postavě mládence v gestu, které se rovněž objevuje na předchozích výjevech. V obou scénách se tedy Kristus obrací k drobnější postavě mládence, umístěného do pravé části obrazu, oděného pouze do spodního roucha sahajícího do poloviny lýtek, jehož postava se zachovala jen v patriích od pasů níže. Na postavě Krista ve čtvrtém obraze je poměrně dobře znatelné řasení pláště, které je v oblasti pasu tvořeno mísovitými záhyby, sbíhajícími se v hlavním záhybu v podobě dvou do sebe zasunutých trychtýřovitých tvarů pláště.⁷²³ Obě tyto kompozice jsou ve střední části značně porušeny plochou vyplněnou tmelem a v okrajových partiích malba mizí v rozmytých skvrnách, avšak zbývající fragmenty malby se stavem zachování neliší od předchozích výjevů v tomto pásu. První tři zobrazení ve spodním pásu, poněkud obšírněji líčí jedinou scénu a to pravděpodobně Nasycení pěti tisíc lidí z pěti chlebů a dvou ryb.⁷²⁴ V prvním obraze je Kristus zobrazen sedící na skále či pahorku a gestem dvou zdvižených prstů se obrací k malému chlapci přicházejícího k němu zleva a doprovázeného apoštoly. Chlapec je oděn pouze do spodního roucha sahajícího ke kolenům a přepásaného v pase. V jedné ruce nese tác s dvěma rybami a v druhé koš s pěti chleby. Kristus s knihou v ruce je oděn do obdobného šatu jako v předchozích výjevech řaseného do mísovitých záhybů. Obdobně oděné jsou postavy apoštolů, které jsou v okrajové části obrazu bohužel značně poničeny, avšak i přes to je možné rozpoznat, že jeden z apoštolů v ruce zahalené pláštěm drží knihu a druhý má pravou ruku položenou na rameni chlapce a levou zalomenou v lokti pozvedá do výše hrudi. Figury v tomto výjevu jsou řazeny do diagonální kompozice a v dnešním stavu jsou zachovány jen v obrysové kresbě s lokálně zachovanou značně sedřenou barevnou výplní. Kompozice následujícího výjevu zachycujícího nasycení zástupů je odlišně řešená a figurálně mnohem bohatší. Do obou krajních partií obrazu jsou umístěny početné skupiny sedících postav oděných do dlouhých spodních rouch, které svým řazením vytvářejí směrem ke středu obrazu

⁷²² Poche oba výjevy považuje za zobrazení Krista a bohatého mládence. POCHE 1933, 33sq. Wagner ve svém článku v Životě oba výjevy označuje pouze jako spodobnění žehnajícího Krista. WAGNER 1936, 169sq. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. K námětu viz: ROYT 2006, 119.

⁷²³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷²⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. Autorky uvádí, že Zázračné rozmnožení se v evangeliích objevuje dvakrát, přičemž zde se jedná pravděpodobně o první případ, tedy Nasycení 5000 lidí z pěti chlebů a dvou ryb, které se objevuje shodně u všech evangelistů. K námětu viz: ROYT 2006, 309.

prostor ve tvaru na vrchol postaveného trojúhelníka, mezi jehož rameny jsou umístěny stojící postavy Krista a dvou apoštolů rozdávající zástupům chleby ze stolu stojícího před nimi. Kristus a apoštolové jsou oděni opět shodně s předchozími výjevy a obdobně jako na předchozích výjevech se jejich postavy zachovaly v obrysové kresbě s částečně zachovanou barevnou modelací rouch a částí těl, ze kterých lze bezpečně rozpoznat, že Kristus má ruce zalomené přiložené na břicho a jeho silueta částečně překrývá postavu apoštola po levici, který drží v jedné ruce koš s chleby. Za tímto apoštolem je z větší části skryt třetí apoštol, který je dnes čitelný pouze v partii hlavy a částí rukou. Mužské a ženské postavy doplňující výjev po obou stranách jsou seskupeny těsně k sobě a částečně se překrývají. Nejlépe se z této skupiny zachovaly v popředí postavy sedících žen oděných do dlouhých spodních rouch s mírně nataženými nohama před sebe a rukama položenými na kolenou. Třetí pole patřící k této události, je poměrně úzké a omezuje se pouze na zobrazení dvanácti košů s chleby téměř pravidelně rozmístěných v ploše obrazu. Čtvrtý obraz spodního pásu je věnován zobrazení scény Krista a cizoložné ženy.⁷²⁵ Cizoložná žena je před Krista přiváděna zástupem farizejů se špičatými klobouky, oděných do rouch sahajících do poloviny lýtek. Cizoložnice s obdobnou rouškou jako Samaritánka v prvním poli jižní stěny je oděná do dlouhého roucha sahajícího až na zem s výstřihem ve tvaru písmene V, ruce má zalomené v loktech a svázané v zápěstích. Kristus je opět oděn do obdobného dlouhého spodního roucha a pláště jako na předchozích výjevech. Všechny tyto stojící postavy směřují pohledy k předkloněnému Kristovi s knihou v ruce sedícímu na stoličce v pravé části obrazu, kterého snad vyrušili od psaní, jak lze soudit z pozice figury a pozvednutí hlavy směrem k příchozím.⁷²⁶ Postavy tohoto výjevu jsou v dnešním stavu opět zachovány opět jen v obrysové kresbě s lokálně zachovanou barevností. Pátý obraz zobrazuje scénu Návratu marnotratného syna.⁷²⁷ Tento obraz je složen ze dvou výjevů, které nejsou odděleny příčkou a odehrávají se v rámci jednoho obrazového pole. V první části tohoto složeného obrazu je zachycen okamžik, kdy otec syna zapuzuje. Postava otce v nízkém klobouku se zahrnutou krepou je v obou částech shodně oděna do spodního roucha sahajícího do půle lýtek a pláště s límcem, který odpovídá plášti muže po Kristově pravici naslouchajícího Kristovu učení v prvním výjevu jižní stěny. Marnotratný syn je

⁷²⁵ K námětu viz: ROYT 2006, 126.

⁷²⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷²⁷ K námětu viz: ROYT 2006, 237.

oděn pouze do krátkého spodního roucha, bez výrazného členění, sahajícímu ke kolenům. Obě proti sobě stojící postavy otce a syna mají pozvednutou jednu ruku do výše prsou a navzájem proti sobě gestikulují, přičemž dosud je dobře čitelné především gesto otcovo, charakterizované jedním pozvednutým prstem. Druhá část obrazu je věnována zobrazení scény samotného návratu marnotratného syna, který se navrácí do otcovy náruče a přízně. Objímající se postavy otce a syna doplňují v této části další dvě figury, z nichž jedna pravděpodobně představuje bratra přivádějícího dobytče k oslavě. Druhou postavu vzhledem ke stavu zachování nelze s přesností identifikovat.⁷²⁸ Postavy tohoto výjevu jsou zachovány v nepříliš zřetelných siluetách pouze s částečně zachovanou obrysovou kresbou a barevností, především pravá spodní část obrazu je značně nezřetelná a malby zde splývají pouze do nejasných skvrn.

Čtvrté pole jižní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Plocha čtvrtého pole jižní stěny (1320 – 1330) je věnována scénám snad Krista kráčejíciho po vodě, Proměnění Krista, Krista vyhánějícího zlé duchy z posedlého mládence, Výslechu uzdraveného mládence farizeji, neurčenému výjevu, námět Nechte maličkých přijít ke mně, Uzdravení vodnatelného a scéně Peníz daně. [92] Výjev ve vrcholu čtvrtého pole jižní stěny je dochován jen v malém fragmentu, který je nadto velmi špatně znatelný.⁷²⁹ Podle dochovaných fragmentů lze soudit, že by se mohlo snad jednat o jednu ze scén souvisejících s mořem, avšak bohužel výjev nelze určit s větší přesností.⁷³⁰ Dochovaná část zachycuje skupinu postav sedících v lodi, které mají kolem hlav svatozáře. Před přídílí lodi se pravděpodobně nacházela další postava, zobrazena jako stojící. V prvním obraze druhého pásu čtvrtého pole je znázorněna scéna Proměnění Krista.⁷³¹ Frontálně pojatá stojící postava Krista, zachovaná ve světlé siluetě s fragmentární vnitřní kresbou v oblasti hrudi a tváře, je vmalována do mandorly. Na levé straně výjevu se nachází dvě fragmentárně zachované postavy přiklánějící se směrem k mandorle, které představují Mojžíše a Eliáše, bohužel stav zachování obou postav nedovoluje jejich bližší analýzu. Ve spodní partii obrazu se

⁷²⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷²⁹ K námětu viz: ROYT 2006, 118. Tento výjev vzhledem ke stavu zachování není možné s přesností určit, ale pravděpodobně se jedná o jeden z výjevů souvisejících s mořem. Podle stojící postavy před přídílí lodi je možné soudit, že se snad jedná o scénu Krista kráčejíciho po vlnách. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. Autorky identifikují výjev jako možné zobrazení Bouře na moři či Zázračného rybolovu.

⁷³⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷³¹ K námětu viz: ROYT 2006, 248.

pravděpodobně nacházely postavy apoštolů, avšak z jejich postav se zachoval pouze malý fragment hlavy a části trupu.⁷³² Druhý obraz středního pásu pravděpodobně zobrazuje scénu, kdy Kristus vyhání zlého ducha z posedlého mládence.⁷³³ Stojící postava Krista s knihou v levé ruce je oděna opět do obdobného roucha jako na předchozích výjevech a umístěna do levé části obrazu. Kristus pozvedá pravou paži v žehnajícím gestu směrem k drobnější postavě, oděné pouze do spodního roucha, se sepjatými rukama klečící před ním v pravé části výjevu. Klečící postava je částečně zakryta drobnější ležící figurou oděnou jen do spodního roucha představující pravděpodobně posedlého mládence, z jehož úst vychází téměř neznatelná silueta drobné postavičky ďábla, který představuje zlého ducha vyhnaného Kristem z těla posedlého mládence.⁷³⁴ Třetí úzký výjev zachycuje obvykle oděného Krista s knihou v jedné ruce a druhou rukou se dotýkajícího tváře drobnější mužské postavy, představující pravděpodobně slepého mládence, jemuž Kristus navrátil zrak pomazáním očí blátem.⁷³⁵ Slepý mládenec s kloboukem na hlavě stojící proti Kristovi, je oděn do spodního roucha spadajícího ke kolenům a krátkého pláště. Tento výjev je dochován v nepříliš zřetelné kolorované obrysové kresbě bez výraznější vnitřní kresby či modelace postav. Čtvrtý obraz dějově navazuje na scénu předchozí a pravděpodobně zobrazuje výslech uzdraveného chlapce, stojícího v levé části výjevu, farizei.⁷³⁶ Postavy farizejů, v pravé značně poškozené a nečitelné části, se zachovaly pouze ve fragmentárních obrysech, přesto lze identifikovat jejich oděvy sahající do poloviny lýtek a charakteristické špičaté klobouky. Chlapec je na tomto výjevu oděn do obdobného roucha jako na výjevu předchozím. První scéna spodního pásu je dochována ve velmi špatném stavu a nelze jí s přesností určit.⁷³⁷ V zachovaném fragmentu lze rozpoznat pouze postavu obvykle oděného Krista s knihou v ruce zahalené pláštěm a fragment proti němu stojící postavy, zachované pouze částečně v obrysu svatozáře a fragmentu roucha. Druhý výjev spodního pásu zpodobňuje sedícího Krista, ke kterému apoštolové přinášejí malé dítě. Tato scéna pravděpodobně zachycuje scénu interpretující

⁷³² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷³³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. K námětu viz: ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, str. 120.

⁷³⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷³⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. K námětu viz: ROYT 2006, 119.

⁷³⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷³⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. Autorky uvádí, že by mohla snad zobrazovat výjev Předání klíčů Petrovi, avšak nelze to říci s určitostí.

Kristova slova, nechte maličkých přijít ke mně.⁷³⁸ Zachování tohoto výjevu je fragmentární, sedící postava Krista v levé části obrazu je opět oděna do roucha obvyklého na předchozích výjevech a obrací se směrem k postavám čtyř přicházejících apoštolů, kteří přivádějí malé dítě.⁷³⁹ Apoštolové zde mají taktéž obvyklé dlouhé oděvy, a jak lze z fragmentů soudit v ruce drží knihy. Vnitřní kresba postav je víceméně nečitelná, jen u postavy posledního z apoštolů v pravé části obrazu se částečně dochovala modelace šatů. Třetí a čtvrtá scéna, pravděpodobně zachycují výjev Uzdravení vodnatelného a Peníz daně.⁷⁴⁰ Na obou výjevech je Kristus zobrazen jako stojící postava v levé části obrazu. Ve třetím výjevu je lépe zachovaná pouze postava Krista s knihou v ruce oděného opět do dlouhého roucha a pláště, který drží v ruce knihu. Kristus má mírně skloněnou hlavu a pohledem směřuje k postavě sedící před ním, která je bohužel značně poškozena a splývá s plochou pozadí, přesto však lze rozpoznat, že sedící muž má ruce pravděpodobně opřené o kolena a hlavu obrací ke Kristu. Pravá část čtvrtého výjevu je vyplněna skupinou postav dochovaných pouze v siluetách se špičatými klobouky obracejících se ke Kristu, přičemž muž stojící v čele zástupu drží v ruce pravděpodobně nějaký druh nádoby. Postava Krista je značně poškozena a bohužel nelze určit, jakým gestem se obrací k přicházejícímu zástupu, ze stavu dochování lze rozpoznat snad jen to, že Kristus drží v ruce knihu a je pravděpodobně oděn do roucha obvyklého na předchozích výjevech.

První pole západní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Christologický cyklus dále pokračuje na západní stěně a to v prvním poli (1320 – 1330) obrazy Marie a Marty přicházejícím ke Kristu, Setkání Krista s Marií Magdalénou, Vzkříšení Lazara, blíže neurčeným výjevem, Podobnoství o fíkovém stromu a Vzkříšením mládence z Naimu. [93] Vrcholný výjev prvního pole se nezachoval. Obrazy druhého pásu prvního pole se vztahují pravděpodobně k námětu Lazara, jak lze soudit i přes velmi špatný stav zachování.⁷⁴¹ První obraz pravděpodobně zobrazuje Marii a Martu, přicházející ke Kristu situovanému v pravé části obrazu a

⁷³⁸ K námětu viz: ROYT Jan: ROYT 2006, 126. (Mar. 10. 13-16, Mat. 19,13-15, Luk. 18, 15-17).

⁷³⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷⁴⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. K námětu viz: ROYT 2006, 230.

⁷⁴¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. První a třetí scéna jsou považovány za nezřetelné a uváděny bez určení. POCHE 1933, 34sq. Poche první výjev označuje jako skupinu tří mužů obracejících se ke Kristu.

oděnému obvyklým způsobem jako na předešlých výjevech, který v ruce drží a obrací se Marii a Martě zvěstujících mu Lazarovu nemoc.⁷⁴² Postavy tohoto výjevu jsou dochovány jen ve špatně čitelných fragmentech, přesto lze rozeznat, že se patrně jednalo o dvě postavy, první z nich nelze určit, avšak oděv druhé postavy je obdobný jako oděv Samaritánky, proto lze postavu považovat za ženskou. Druhý obraz tohoto pásu je pravděpodobně věnován zobrazení výjevu Setkání Krista s Máří Magdalénou, která klečí před Kristem a pravděpodobně mu vlasy otírá nohy pomazané masťou.⁷⁴³ Výjev je omezen pouze na postavy Krista a Maří Magdalény, které jsou zachovány pouze fragmentárně v obrysech. Z lépe zachované partie horní poloviny Kristovy figury, snad lze soudit, že Kristus je zde oděn do obvyklého oděvu a v rukou drží knihu, avšak bližší určení není možné. Postava Máří Magdalény se zachovala pouze v nejasné siluetě vystupující z tmavé plochy pozadí. Třetí scéna je figurálně poněkud obsáhlejší a pravděpodobně zpodobňuje Vzkříšení Lazara.⁷⁴⁴ V popředí scény se nachází kamenná tumba představující hrob, za nímž stojí zástup postav. První dvě postavy jsou pravděpodobně ženské, jak lze soudit podle fragmentárně zachovaných roušek na hlavách, ostatní postavy jsou mužské, jak ukazují charakteristické obrysy špičatých klobouků, které vystupují z tmavě modrého pozadí. Postavy této skupiny jsou víceméně zachovány jen v nejasných siluetách, přičemž na několika místech se fragmentárně zachovala i vnitřní kresba a modelace postav, jako například na první ženské figuře ve skupině. V obdobném stavu se zachovala i postava Krista oděného zde obvyklým způsobem a situovaného v levé části výjevu, která bohužel není příliš zřetelná.⁷⁴⁵ První výjev spodního pásu byl poničen tmelem do té míry, že lze rozeznat pouze fragmenty tří postav se svatozářemi, ale nelze jej blíže určit.⁷⁴⁶ Druhý výjev pravděpodobně zobrazuje podobenství o fíkovém stromu.⁷⁴⁷ Suchý fíkový strom v pravé části obrazu je zachován v poměrně dobrém stavu. Strom je tvořen sukovitým kmenem, ze kterého vyrůstají na každé straně dvě velké větve, jež se dále rozvětvují na menší suché větévky. V levé části výjevu se zachoval pouze malý fragment hlav dvou postav se svatozářemi, z nichž

⁷⁴² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷⁴³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132. Pokud převezmeme určení autorek, jedná se tedy o scénu, kdy Marie Magdaléna pomazala librou drahého oleje Ježíšovi nohy při hostině v Betánii v domě Lazarově. K námětu viz: ROYT 2006, 150.

DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 132.

⁷⁴⁵ ROYT 2006, 307sq; HALL 1991, 495.

⁷⁴⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁴⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

jedna pravděpodobně představuje Krista.⁷⁴⁸ Třetí a závěrečný obraz tohoto pásu je také částečně setřen, ale pravděpodobně zobrazuje Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu.⁷⁴⁹ V ploše tohoto obrazu lze rozpoznat siluety dvou postav se svatozářemi, z nichž jednu lze identifikovat podle knihy v ruce a fragmentů oděvu jako Krista, v druhé postavě pak lze předpokládat jednoho z apoštolů, který jej doprovází. Ve středové a pravé části tohoto výjevu je částečně dochován motiv hradby a fragment nejasných siluet před ní stojících několika drobných figur, zachovaných pouze v partii hlav. Hradba je v horní části zubovitě zakončena cimbuřím a je v ní pravděpodobně prolomena brána.⁷⁵⁰ Výjev je poničen především ve střední partii a spodní části, kde se z obrazu téměř nic nezachovalo.

Druhé pole západní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

V následujícím druhém poli západní stěny ambitu (1320 – 1330) se fragmentárně zachovala blíže neurčená scéna, Podobenství o Lazarovi a boháči, Přijetí duše Lazara k Abrahámovi, zobrazení boháče v pekle a Uzdravených žen posluhujících Kristu. [94] Vrchol druhého pole je rozdělen do dvou obrazů, dochovaných jen v malých poměrně nečitelných fragmentech.⁷⁵¹ V první výjevu lze identifikovat Krista oděného zde obvyklým způsobem s knihou v ruce a doprovázeného skupinou postav, představující pravděpodobně apoštoly, jak lze soudit podle nejasných obrysů knih a fragmentů rouch. Z dnešního stavu zachování nelze s jistotou rozpoznat, zda postavy za Kristem klečí či je jejich výška pouze přizpůsobená tvaru obrazového pole. Ve fragmentu malby v druhém obraze ve vrcholu tohoto pole, lze identifikovat pouze na levé straně nejasnou siluetu stojící postavy pravděpodobně Krista, která se mírně sklání směrem do plochy obrazu, jejíž malba se bohužel nedochovala. První scéna druhého pásu je pravděpodobně věnována Podobenství o boháči a Lazarovi, které je vymalované na poměrně prostorově velkoryse řešené ploše.⁷⁵² Karel Stejskal tuto scénu určil jako

⁷⁴⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁴⁹ Jak lze soudit podle níže popsaného architektonického rámce, který se na obraze zachoval. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁵⁰ K námětu viz: ROYT 2006, 118; HALL 1991, 495.

⁷⁵¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. Autorky uvádí, že se pravděpodobně jedná o scénu odehrávající se na moři či v jeho blízkosti, jak lze soudit podle dochovaného fragmentu malby, který snad představuje příď lodi.

⁷⁵² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133; K námětu viz: ROYT 2006, 236; HALL 1991, 81.

Boháčovu hostinu.⁷⁵³ Klečící Lazar je umístěn v pravé části obrazu a jeho postava je poněkud nezřetelná a dochovaná jen v siluetě bez vnitřní kresby, ze které je patrné snad jen to, že vztahuje ruce, pravděpodobně v prosebném gestu, směrem ke skupině figur, z nichž dvě sedí za stolem a ostatní stojí po stranách stolu. Podle částečně dochovaných oděvů, lze identifikovat postavy za stolem jako postavu bohatého muže a jeho ženy.⁷⁵⁴ Figura ženy a střední část výjevu s nejasnými siluetami dalších postav je značně poničena a nelze ji blíže analyzovat. Lépe se zachovala levá část výjevu s jednou postavou za stolem oděnou do spodního roucha s čapkou na hlavě a další postavou přistupující ke stolu, oděnou do dlouhého roucha, sahajícího ke kotníkům, pláště všitého do širokého límce a obutou do modrých střevíců.⁷⁵⁵ V pravé části obrazu, se částečně dochovala architektonická kulisa se třemi kruhovými terči v horní části. Následující scéna je mnohem užší než předcházející obraz a pravděpodobně zobrazuje námět Lazarovi smrti, či Přijetí duše mrtvého Lazara k Abrahámovi.⁷⁵⁶ Horní polovina výjevu je vyplněna téměř půlkruhovým oblakem, ze kterého vystupuje silueta postavy a polopostavy se svatozáří okolo hlavy, avšak stav zachování je natolik fragmentární, že postavy nelze blíže popsat. V dolní polovině obrazu je zachována silueta anděla s výraznými křídly sklánějícího se nad ležící postavou, který v ruce drží malou siluetu postavičky se svatozáří pravděpodobně znázorňující duši umírající postavy vycházející z jejích úst.⁷⁵⁷ Ležící postava je obdobně jako ostatní postavy tohoto výjevu zachovaná pouze v nejasné siluetě, která bohužel znemožňuje bližší určení postavy. Třetí obraz druhého pásu je značně poničen a téměř nedochován. V popředí obrazu se snad nacházely siluety několika drobných postaviček, představující pravděpodobně d'ábly. Autoři monografie z roku 1958 usoudili, že se jedná pravděpodobně o líčení jednoho z Kristových zázraků, kdy uzdravuje posedlého, z něhož vyšel zlý duch v podobě malých d'áblů, kteří vešli do stáda vepřů, jež se poté utopilo v moři.⁷⁵⁸ Karel Stejskal tuto scénu určil jako Boháč v pekle a tedy další rozvedení podobenství o Lazarovi, ke

⁷⁵³ STEJSKAL 1993, 159.

⁷⁵⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁵⁵ Mohlo by se snad jednat o služebníka, který obsluhuje boháče, jak lze vytušit podle nádoby, jež přináší ke stolu.

⁷⁵⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133; STEJSKAL 1993, 159.

⁷⁵⁷ Lukáš VIII/27–33. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. Autorky uvádí, že podoba vlasů postavy Lazara, je pravděpodobně dílem jednoho z restaurátorů.

⁷⁵⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. K námětu viz: ROYT 2006, 120.

kterému se vztahují předchozí výjevy tohoto pásu.⁷⁵⁹ Spodní pás tohoto pole byl pravděpodobně vyplněn pouze jedním obrazem. Výjev se dochoval jen ve fragmentech, představujících částečně dochované hlavy a části postav či zařízení interiéru. Jedná se o fragmenty několika pravděpodobně ženských postav rozložených do skupin po třech, do obou okrajových částí obrazu. Dosti nejasné fragmenty postav se zachovaly i ve středu výjevu. Tyto postavy pravděpodobně stály u či nad stoly, charakterizovanými dosud rozpoznatelnými fragmenty obdélných ploch. Tato scéna by snad mohla zobrazovat okamžik, kdy zázračně uzdravené ženy posluhují Kristu.⁷⁶⁰ V dnešním stavu je scéna natolik fragmentární a nejasná, že ji nelze blíže analyzovat či určit.

Třetí pole západní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Třetí pole západní vnější stěny (1320 – 1330) obsahuje menší počet scén, s ohledem na prolomený portál do kapitulní síně, a stav jejich zachování není příliš uspokojivý. Nalezneme zde dvě blíže neurčené scény, Uzdravení dcery Jairovy, Uzdravení nemocné a motiv Poslední večeře. [96] Z vrcholného výjevu třetího pole se zachovalo pouze několik těžko rozeznatelných fragmentů, které pravděpodobně představují hlavy několika postav. V dnešním stavu zachování lze konstatovat, že se jedná o poměrně početnou skupinu pravděpodobně apoštolů s knihami v rukou a částečně zachovanými svatozářemi, řazených do zástupu v levé části vrcholu pole. Zda se jedná o postavy klečící či pouze výškově přizpůsobené tvaru pole nelze s přesností určit. Celá pravá část výjevu splývá v nejasných skvrnách, které znemožňují bližší určení. Střední a spodní pás tohoto pole je přerušen portálem vedoucím do kapitulní síně. První výjev středního pásu pravděpodobně zpodobňuje výjev Vzkříšení dcery Jairovy.⁷⁶¹ Výjev je zasazen do architektonického rámce, tvořeného fragmentem arkády pravděpodobně domu s arkýřem.⁷⁶² Postava zde obvyklým způsobem oděného Krista je umístěna do levé části obrazu. Kristus má pozvednuté ruce v pohybu, jímž nadzvedl nosítka či lůžko, ze kterého sestoupila ženská postava, představující Jairovu dceru. Tato ženská postava směřuje ke skupině postav dochovaných ve špatně čitelných splývavých siluetách, které vystupují z tmavého pozadí v pravé části obrazu.⁷⁶³ Postavy

⁷⁵⁹ STEJSKAL 1993, 159.

⁷⁶⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁶¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. ROYT 2006, 118; HALL 1991, 494.

⁷⁶² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁶³ Postavy by mohli představovat dívčíny rodiče. HALL 1991, 494.

Krista a Jairovy dcery jsou dochovány opět v siluetách se značně fragmentárním vnitřním členěním. Velikost postav v tomto obrazovém poli byla přizpůsobena velikosti pole, které je částečně omezeno ostěním portálu. Závěrečná scéna tohoto pásu je značně poškozena a malba je téměř sedřena. Nejasně se v ploše obrazu rýsují siluety šesti postav, z nichž pravděpodobně dvě představují, jak lze soudit podle odění, ženy obracející se k postavě stojící před nimi, oděné do dlouhého roucha a pláště. Tato figura má roucho téměř shodné jako Kristus na předchozích výjevech, z čehož lze soudit, že ačkoli postavě chybí svatozář, pravděpodobně vsutku představuje Krista, jehož nimbus byl snad odstraněn při některých restaurátorských pracích.⁷⁶⁴ Zbývající postavy zachované v siluetách s částečným vnitřním členěním šatů, ve střední části značně porušeny tmelem, jsou oděny do rouch různé délky, sahajících ke kolenům, do půle lýtek či ke kotníkům. Mohlo by se snad jednat o výjev Uzdravení nemocné ženy, která je přiváděna před skupinu postav za Kristem.⁷⁶⁵ Ve spodním pásu jsou dochovány fragmenty dvou scén, které jsou odděleny portálem. Ve scéně po levé straně portálu se rýsují siluety tří postav, oděných do rouch odpovídajících rouchům Krista a apoštolů. Jedna z postav pravděpodobně drží v ruce knihu a u jedné z nich se částečně dochovala svatozář, scénu však nelze vzhledem ke stavu zachování blíže určit.⁷⁶⁶ Druhý obraz, nacházející se po pravé straně portálu, je v horní části lemován ornamentálním pásem s malovaným geometrickým vzorem, který pravděpodobně identifikoval interiér, v němž se odehrává scéna.⁷⁶⁷ Postavy toho výjevu jsou dochovány jen v malých fragmentech, pravděpodobně se jednalo o řadu postav, které jsou řazeny vedle sebe, jejichž hlavy se nacházejí v jedné ose. Nejasné siluety postav vystupují z jakési rovné plochy představující snad desku stolu, který by se dal v interiérové scéně předpokládat a nelze tedy vyloučit ani to, že se jednalo o postavy sedící za stolem. Pokud by tomu tak skutečně bylo, jevílo by se jako pravděpodobné, že se mohlo jednat o scénu Poslední večeře, která by kompozičně tomuto výjevu odpovídala a pravděpodobně by nechyběla

⁷⁶⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁶⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁶⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁶⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. Autorky identifikují pás jako řadu trojlístých arkád bez sloupků.

v rámci takto podrobného christologického cyklu.⁷⁶⁸ V dnešním stavu však postavy tohoto obrazu splývají v nejasných siluetách a celá kompozice je značně nezřetelná.

Čtvrté pole západní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Čtvrté pole západní vnější stěny ambitu (1320 – 1330) je již námětově bohatší a představuje divákovi scény Polibku Jidášova, neurčený výjev, Kristovo Zatčení, Utnutí Malchova ucha sv. Petrem, Předvedení Krista před Anaáše, Krista před Anaášem a Políčkování Krista. [98] Vrcholný výjev čtvrtého pole je dochován jen v malém fragmentu a nelze jej přesvědčivě určit.⁷⁶⁹ První scéna druhého pásu pravděpodobně znázorňuje Polibek Jidášův.⁷⁷⁰ Tento výjev je tvořen postavou Krista v mírném natočení k Jidášovi, fragmentem postavy Jidáše nakloněného ke Kristu a siluetou další postavy, které se dochovaly pouze v nejasných siluetách s hrubými figurálními rysy. Horní partie figur jsou značně poničeny a mizí v rozmytých skvrnách, které se rozprostírají ve středu tohoto pásu, v nichž se restaurátorům téměř nepodařilo rekonstruovat siluety či tvary původní scény. Ve spodní části Jidášovi postavy je v nejasném náznaku zachovaný fragment řasení šatu. Postava Krista je zobrazena v mírném natočení k Jidášovi, jak lze soudit ze špatně čitelného obrysu a jen hrubých figurálních rysů. Druhý obraz dějově navazuje na scénu předcházející. Tento výjev pravděpodobně zachycuje okamžik, kdy zbrojnoš klade Kristovi otázku, zdali je syn Boží.⁷⁷¹ Figura Krista je zobrazena ve vzpřímeném postoji v čele zástupu apoštolů stojících proti drobnější postavě zbrojnoše v pravé části obrazu. Zbrojnoš je oděn do roucha sahajícího po kolena při spodním okraji lemovaného snad kožešinou a přepásaného pásem se zavěšeným mečem, na nohou má škorně a na hlavě, kterou pozvedá ke Kristu, má nasazenou helmu. V podpaží drží zbrojnoš halapartnu se srpovitě tvarovanou čepelí a ruce vztahuje před sebe v pohybu, kterým sahá po Kristu. Postavy Krista a apoštolů jsou zachovány pouze v překrývajících se nejasných siluetách, ze kterých je možno vyčíst snad jen to, že Kristus je pravděpodobně oděn do dlouhého

⁷⁶⁸ Pro určení výjevu hovoří i fakt, že v následujícím poli západní stěny, začínají pašijové scény. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133sq. K námětu viz: ROYT 2006, 244sqq.

⁷⁶⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. Autorky uvádí, že podle fragmentu kohouta a malého zbytku postavy by se dalo soudit, že se mohlo jednat snad o scénu, kdy Petr zapírá Krista, avšak tento výjev je identifikován v jiné části cyklu, konkrétně v prvním obraze druhého pásu prvního pole severní stěny. [] Nutno podotknout, že v počátku pašijí by se dal spíše předpokládat výjev Krista na Olivové hoře. K námětu viz: ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, str. 222 – 224.

⁷⁷⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. K námětu viz: ROYT 2006, 97sq.

⁷⁷¹ ROYT 2006, 309.

spodního roucha a pláště sahajícího ke kolenům. Spodní pás tohoto pole obsahuje čtyři výjevy, které jsou řazeny za sebou v rámci celého pásu bez jakýchkoli dělicích příček. V první scéně tohoto složeného výjevu je pravděpodobně zobrazen Petr utínající Malchovi ucho.⁷⁷² Malchus je oděn shodně se zbrojnošem na předchozím výjevu a jednou rukou se dotýká jílce meče, který má za opaskem. I přes nepřilíš dobrý stav zachování lze soudit, že Malchus stojí téměř zády ke sv. Petrovi a je zobrazen právě ve chvíli kdy tasí meč a obrací se proti němu. Postava sv. Petra s mečem směřujícím čepelí k tváři zbrojnoše je zachována jen v nejasném obrysu vystupujícího z červeného pozadí obrazu. Druhá scéna představuje předvedení Krista před Anaášem.⁷⁷³ V levé části stojící postava Krista má pozvednutou pravou ruku a gestem se obrací směrem k proti němu stojící skupině postav oděných do rouch sahajících snad ke kolenům, které pravděpodobně představují Židy, jak lze soudit podle špičatých klobouků. Figury tohoto poměrně úzkého výjevu jsou opět dochovány jen v obrysech, které nedovolují bližší určení a do jisté míry splývají s postavami následujícího obrazu. Následující výjev pravděpodobně zobrazuje scénu Krista před Anaášem, který je zobrazen na výjevu vsedě naproti stojící postavě Krista.⁷⁷⁴ Kristus je před Anaášem přiváděn opět postavami ve špičatých kloboučích, které se rýsují proti pozadí. Anaáš dochovaný v nejasné siluetě pozvedá jednu ruku a gestem se obrací k postavě Krista. Zbylé postavy na tomto výjevu, jsou dochovány v obdobně nejasných siluetách jako postavy na ostatních výjevech tohoto pásu. Všechny postavy posledního obrazu jsou dochovány opět jen v nejasných siluetách, přesto snad lze rozpoznat, že skupina postav se špičatými klobouky se pravděpodobně gesty obracela k postavě Krista, který stál v jejich středu. Mohlo by se tedy snad jednat o scénu Posmívání Kristu či Políčkování Krista.⁷⁷⁵ Všechny obrazy tohoto výjevu jsou dochovány poměrně ve špatném stavu, jen v nejasných siluetách s téměř nezachovanou barevností vystupující z tmavšího pozadí a s pouze lokálně zachovanou vnitřní modelací.

⁷⁷² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. K námětu viz: ROYT ROYT 2006, 309.

⁷⁷³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133.

⁷⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 133. K námětu viz: ROYT ROYT 2006, 131.

⁷⁷⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT ROYT 2006, 117.

První pole severní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Na severní stěně pokračuje cyklus v prvním poli (1320 – 1330) blíže neurčeným výjevem, scénou Petr zapírá Krista, zobrazením velerady s Kaifášem, Krista před Pilátem, Převlékáním Krista, Krista odevzdávajícího se pochopům a snad scénou Kristus před Herodem. [99] Vrcholný výjev prvního pole severní stěny ambitu je značně poškozen a vzhledem k jeho nezřetelnosti jej bohužel nelze určit. V tomto horním obraze se zachovala pouze nezřetelná silueta spodní části postavy v dlouhém oděvu. V druhém pásu se dochovaly pravděpodobně dva výjevy rozvedené bez dělicích příček po celé délce pásu. V Prvním obraze je pravděpodobně znázorněna scéna kdy sv. Petr zapírá Krista.⁷⁷⁶ Sv. Petr stojí před obloukem představujícím pravděpodobně arkádu, ze tří čtvrtin je natočen k dvojici zbrojnošů, přičemž rukou ukazuje směrem k postavě Krista, dochovaného v siluetě se zbytkovou modelací těla ve spodní partii, stojícího v levé části obrazu. V obdobném stavu jako Kristus je zachována i postava sv. Petra a postavy zbrojnošů, za nimiž v pravé části obrazu stojí zástup tvořený nejasnými figurami ve špičatých kloboucích, které se rýsují proti tmavému pozadí. Tyto postavy představující pravděpodobně Židy jsou oděny do rouch sahajících až ke kotníkům. Následující výjev ve druhém pásu pravděpodobně zobrazuje Veleradu s Kaifášem.⁷⁷⁷ Postava Kaifáše je dochována jen ve fragmentu a velmi nejasně, přesto lze předpokládat, že Kaifáš sedí na trůně, který je vyvýšen oproti úrovni podlahy a gestem se obrací k postavám farizejů, stojících proti němu, kteří před něj pravděpodobně přivádí Krista.⁷⁷⁸ Kaifášovo roucho svou skladbou na kolenou a svou kresbou pravděpodobně víceméně odpovídalo rouchům ostatních sedících postav z druhé pašijové části christologického cyklu. Za Kaifášem se zachovala silueta další stojící postavy, taktéž natočené směrem k přicházejícím farizejům. Dnešní stav výjevu je však poměrně nejasný a postavy jsou zachovány jen v obrysech s lokálními náznaky vnitřního členění figur, které znemožňují podrobnější analýzu. Ve spodním pásu se nachází tři výjevy, které jsou opět rozloženy do celé délky pásu bez dělicích příček. První scéna zobrazuje Krista před Pilátem.⁷⁷⁹ V pravé části výjevu sedící Pilát na

⁷⁷⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT ROYT 2006, 230.

⁷⁷⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT ROYT 2006, 131.

⁷⁷⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. Autorky uvádí, že poměrně nejasný obličej farizeje byl pravděpodobně z části dílem restaurátora M. Duchka, avšak po odstranění přemaleb tuto hypotézu již nelze ověřit.

⁷⁷⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT Jan: ROYT ROYT 2006, 131.

vyvýšeném trůně má na hlavě listovou korunu a v ruce drží žezlo. Pilát se obrací ke Kristu stojícímu proti němu v levé části obdobným gestem jako Kaifáš k farizejům v předchozím pásu. Scénu doplňují další dvě poněkud drobnější postavy, z nichž jedna doprovází Krista a druhá stojí za Pilátem. Všechny postavy tohoto výjevu jsou opět zachovány jen ve světlých překrývajících se siluetách bez výrazné modelace, které jsou lépe čitelné v horní části, kde kontrastují s tmavším pozadím a ve spodní části splývají v nejasných skvrnách. Následující scéna zobrazuje stojícího Krista s rozepjatýma rukama odevzdávajícího se pacholkům či zbrojnošům, jejichž drobnější postavy jej obklopují a vztahují k němu ruce.⁷⁸⁰ Karel Stejskal tento výjev identifikoval jako Převlékání Krista.⁷⁸¹ Kristus, zachovaný v dobře čitelné siluetě vystupující z tmavšího pozadí je oděn do roucha s širokými rukávy sahajícího do poloviny lýtek a je umístěn ve středu scény.⁷⁸² Drobnější postavy tří pacholků oděných do obdobných rouch jako Kristus, z nichž dva stojí po jeho levici a jeden po jeho pravici, ve svých siluetách splývají a lépe jsou čitelné pouze v nejhornějších a nejspodnějších partiích rýsujících se proti pozadí. Závěrečná scéna tohoto pásu pravděpodobně zobrazuje scénu Krista před Herodem.⁷⁸³ Herodes, sedící opět na trůně, pozvedá pravou ruku v obdobném gestu jako Pilát či Kaifáš v předchozích výjevech.⁷⁸⁴ Herodes je umístěn v pravé části výjevu proti postavě Krista doprovázeného další postavou oděnou do roucha sahajícího do půle lýtek a špičatého klobouku. Obdobně jako na výjevu Krista před Pilátem je i zde za Herodem pravděpodobně další postava, která je však v dnešním stavu zachování velmi špatně čitelná. Jak lze soudit ze zbývajících fragmentů Herodes pravděpodobně typově odpovídá postavě sedícího Kaifáše a lze tedy předpokládat i obdobnou skladbu jeho oděvu. Všechny postavy tohoto výjevu se obdobně jako v předchozích výjevech zachovaly pouze v siluetách, lépe čitelných v partiích kontrastujících s tmavším plochou pozadí.

Druhé pole severní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

V druhém poli nalezneme výjevy Svlékání z roucha, neurčenou scénu, snad Setkání Krista s Veronikou, Setkání Krista se Šimonem, Nesení kříže, Přibíjení na

⁷⁸⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134.

⁷⁸¹ STEJSKAL 1993, 157.

⁷⁸² K námětu viz: ROYT 2006, 188.

⁷⁸³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT 2006, 131.

⁷⁸⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT 2006, 131.

kříž, či vztyčování kříže a Ukřižování. [100] Do plochy druhého pole severní stěny byla dodatečně vsazena renesanční deska pravděpodobně s malovanými erby, která překryla výjevy ve střední části druhého a třetího pásu tohoto pole.⁷⁸⁵ Levá část vrcholového výjevu druhého pole se nedochovala.⁷⁸⁶ V dnešním stavu zachování v něm lze rozpoznat pouze fragment v obrysech dochované postavy v krátkém rouchu sahajícím po kolena a fragment spodní partie další postavy, avšak bližší určení není možné.⁷⁸⁷ V pravé části se pravděpodobně se nachází scéna Svlékání z roucha.⁷⁸⁸ Kristus s rozepjatýma rukama, dochovaný pouze v kolorované siluetě s hrubými rysy, stojí uprostřed výjevu a je oděn do dlouhého roucha se širokými rukávy sahajícího až na zem. Obdobně jako Kristus jsou zachovány i drobnější postavy pacholků po jeho pravici i levici, z nichž jeden je zobrazen v pokleku na jedné noze a druhý v mírném příkrčení. Pacholci jak lze soudit podle jejich pohybů a pohledů směřujících ke Kristu se chápou jeho roucha, ze kterého se ho chystají svléct. Část druhého pásu po levé straně desky, je značně porušena a její stav taktéž nedovoluje bližší určení scén či scény, které se v této části pásu nacházely.⁷⁸⁹ V části druhého pásu po pravé straně desky se dochovaly dva obrazy představující snad scénu Setkání Krista s Veronikou a Setkání Krista se Šimonem.⁷⁹⁰ Ve výjevu Setkání Krista s Veronikou je postava Krista v pravé části výjevu částečně překryta renesanční deskou a je tedy dochována jen v malém fragmentu, ze kterého lze určit snad jen to, že Kristus je oděn do šatů sahajících až na zem a pohledem směřuje k postavě Veroniky stojící před ním v levé části obrazu. Veronika, má dlouhé vlnité vlasy spadající na ramena a v horní části kryté čapkou či kloboukem. Je oděna do dlouhého oděvu a v rukou drží pravděpodobně roušku, jak lze soudit z nepříliš zřetelných fragmentů, které se zachovaly v ploše kolorované siluety její postavy ve spodní části bohužel nedochované. V obdobném stavu zachování je i drobnější postava oděná ve spodním rouchu pravděpodobně doplněném pláštěm, stojící

⁷⁸⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134.

⁷⁸⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134.

⁷⁸⁷ V tomto místě považuji za nutné uvést, že pokus o přesné určení této scény a dalších neurčených scén vzhledem ke kontextu v rámci výjevů předchozích na následujících scén, bude předmětem dalšího studia navazujícího na tuto práci.

⁷⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134. K námětu viz: ROYT 2006, 223sq.

⁷⁸⁹ Vzhledem k nezřetelnosti tohoto výjevu a bezprostředně následujícího výjevu nelze tento výjev s jistotou určit, avšak s ohledem na předcházející výjev Svlékání z roucha, lze v této části pásu hypoteticky předpokládat jeden z výjevů Korunování trním či Bičování Krista. K námětu pašijí viz: ROYT 2006, 222. Přesné určení tohoto výjevu na základě kompozičního uspořádání a kontextu této části cyklu bude předmětem dalšího studia.

⁷⁹⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 222sq a 302sq.

za Veronikou, která ji částečně svou figurou překrývá. Opět jako na několika předcházejících výjevech jsou lépe zachovány horní partie figur, které vystupují z tmavého pozadí a spodní partie postav splývají v nejasných skvrnách nebo jsou překryté tmelem. V následujícím výjevu Setkání Krista se Šimonem je postava Krista, oděného do dlouhého roucha se širokými rukávy, umístěna v levé části výjevu. Kristus pozvedá pravou ruku nad hlavu před ním klečícího Šimona, který se dotýká Kristova šatu. Za Šimonem se nachází další jedna či dvě postavy, představující pravděpodobně značně poškozené postavy Židů, kteří přivedli Šimona, aby pomohl Kristovi nést kříž.⁷⁹¹ Jedna z těchto postav je oděna do krátkého roucha nad kolena a krátkého pláště, jehož ostrý cíp se poměrně jasně rýsuje oproti tmavému pozadí. Zbylá část tohoto výjevu se v dnešním stavu jeví jako poněkud nejasná.⁷⁹² Ve spodním pásu pokračuje líčení Kristovi cesty na Golgotu.⁷⁹³ První výjev zachycuje Nesení kříže, které je charakterizováno postavou Krista jdoucího v čele zástupu postav s křížem na rameni. Figury v tomto obraze jsou zachovány pouze ve splývajících siluetách, jasnějších opět především v těch partiích, které jsou v přímém kontrastu s tmavším pozadím. Pod tíhou kříže mírně skloněný Kristus je oděn do dlouhého roucha jako na předchozích výjevech. Za Kristem kráčí nejméně tři další postavy oděné do rouch sahajících ke kolenům. Zda byla roucha těchto postav doplněna pláští nelze s přesností určit, jelikož jednotlivé figury v zástupu splývají do jednotného nejasného celku. V následujícím výjevu spodního pásu, který je v této části poměrně neobvykle oddělen od předchozího úzkou lištou, se částečně dochovala scéna Přibíjení na Kříž.⁷⁹⁴ Kristův korpus je již přibit na v ploše obrazu diagonálně umístěném kříži.⁷⁹⁵ Krucifix stejně jako další postavy tohoto výjevu je zachován jen v poměrně nejasných obrysech vystupujících z pozadí, přesto však lze rozpoznat, že Kristus je na kříži oděn jen do bederní roušky a u pravého ramene kříže klečí drobná postava pacholka držícího v rukou pravděpodobně kleště, kterými se dotýká ramene kříže. Obdobná postava se pravděpodobně nacházela i u druhého ramene kříže, ale bohužel tato část je překryta deskou a z této postavy se zachovala pouze část natažených paží, směřujících k rameni kříže. Zbývající část

⁷⁹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 134.

⁷⁹² V tomto místě bych chtěl upozornit, že podrobné ověření a zhodnocení ikonografického určení jednotlivých scén a to především v pašijové části cyklu bude předmětem mé další práce s tímto tématem.

⁷⁹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 177sq.

⁷⁹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 296sq.

⁷⁹⁵ Nelze vyloučit, že by se mohlo jednat i o scénu Vztyčování kříže. Motiv kdy je Kristus přibíjen na polovztyčený či vztyčený kříž je poměrně vzácný.

spodního pásu zobrazovala poměrně velkoryse řešenou scénu Ukřižování.⁷⁹⁶ Výjev je opět z části překryt výše zmíněnou dodatečně vloženou deskou, která překrývá i část postavy Krista na kříži. Kristus, dochovaný v siluetě bez výrazného vnitřního členění, je ke kříži přibit hřeby v dlaních a je oděn pouze do rozměrnější bederní roušky spadající v ostrých cípech až k jeho pokrčeným kolenům. Po jeho levici lze rozpoznat v obdobném stavu zachovanou postavu jedno z lotrů ukřižovaných s Kristem, oděného do roucha sahajícího snad od pasu až ke kolenům, který není na kříži přibit, ale je ke kříži přivázán a to tím způsobem, že horní rameno kříže mu probíhá pod pažemi, které směřují za záda, v loktech se zalamují zpět dopředu k tělu a jsou pravděpodobně svázané k sobě v úrovni břicha. Mezi Kristem a lotrem je umístěna stojící postava snad představující sv. Jana s knihou v ruce, oděného do dlouhého roucha a pláště, jehož figura je zachována v kolorované siluetě s dílčí modelací roucha, která je lépe čitelná snad jen v horní části jeho figury. V levé části výjevu překryté deskou, se pravděpodobně nacházela postava druhého lotra ukřižovaného po Kristově pravici a P. Marii. Ostatní figury na pravé straně pravděpodobně představující přihlížející dav, zachovaly se pouze v obrysech s fragmentární modelací roucha a jednotlivých částí těla, lépe se z této skupiny zachovala jen horní část první postavy v dlouhém oděvu a s čapkou na hlavě.⁷⁹⁷

Třetí pole severní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

V třetím poli severní stěny (1320 – 1330) pokračuje pašijová část Christologického cyklu výjevy Josef z Arimatie žádá Piláta o vydání Kristova těla, Oplakávání Krista, Kladení do hrobu, Kristus sestupující do předpekli, Zmrtvýchvstání, Tři Marie u hrobu Kristova, Kristus zahradník, Noli me tangere, Kristus zjevující se apoštolům a zobrazení Krista s učedníky v Emauzích. [102] Vrchol třetího pole je rozdělen na dvě části a obsahuje tedy dva výjevy. Levý obraz ve vrcholu byl v monografii z roku 1958 označen jako scéna, v níž Šimon žádá Piláta o vydání těla Kristova.⁷⁹⁸ V levé části tohoto výjevu je zobrazena haluze, tvořená sukovitým kmenem rozvětveným do třech podlouhlých zaostřených listů představujících korunu, vedle níž

⁷⁹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 296sq. Mohlo by se také jednat o scénu Vztyčení kříže. Srovnání viz: ROYT 2006, 222.

⁷⁹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135.

⁷⁹⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. Dle mého názoru však bude přesnější identifikovat osobu žádající Piláta o vydání Kristova těla jako Josefa z Arimatie. Srovnání viz: HALL 1991, 204.

stojí pravděpodobně trojice nestejně vysokých mužských postav řazených do zástupu, přičemž odlišnou velikost postav lze přičíst tvaru tohoto obrazového pole. Sv. Josef z Arimatie stojí se sepjatýma rukama v čele této skupiny mužských postav přistupujících k postavě sedící na vyvýšeném trůně, která se k němu obrací opět obdobným gestem, jaké můžeme vidět u předchozích sedících postav v pašijové části cyklu.⁷⁹⁹ Postava Piláta dochovaná pouze v siluetě bez vnitřní modelace pravděpodobně odpovídá typem postavy Herodovi v posledním výjevu spodního pásu prvního pole této stěny, lze tedy předpokládat obdobné řešení i skladbu roucha, která se v dnešním stavu jeví jako poněkud nejasná. Vedle Piláta stojí další drobnější postava s pozvednutýma rukama do výše hrudi, oděná do spodního roucha sahajícího ke kotníkům, která se jeví jako nejlépe čitelná postava výjevu s částečně zachovanou modelací tváře. Josef z Arimatie je dochován v kolorované siluetě s částečně zachovanou vnitřní modelací, oděn je do bohatého šatu tvořeného rouchem, pláštěm a kloboukem či čapkou s pozvednutým okrajem, za ním stojící postavy ve svých siluetách a nejasných obrysech značně splývají, čímž je znemožněno jejich bližší určení. Pravý obraz ve vrcholu pole zachycuje Oplakávání Krista.⁸⁰⁰ Osu obrazu tvoří vztyčený kříž, před nímž je zobrazena sedící postava Panny Marie objímající nahé tělo mrtvého Krista, spočívající v diagonální pozici na jejím klíně, jehož nohy objímá klečící sv. Máří Magdaléna, která jímá Krista za levou ruku a pozvedá ji ke své tváři.⁸⁰¹ Sv. Máří Magdaléna oděná do dlouhého spodního roucha a pláště spadajícího přes ramena má dlouhé světlé vlasy a částečně zachovanou modelaci obličeje, která prozrazuje hluboko posazené podlouhlé úzké oči mandlovitého tvaru. Obdobně leč v menším rozsahu se zachovala i modelace obličeje Panny Marie tisknoucí svou tvář ke Kristově. P. Marie je oděna taktéž do dlouhého spodního roucha a dlouhého pláště doplněného kapucí zakrývající vlasy a část čela. Částečně rozpoznatelná se jeví i modelace obličeje u postavy Krista zachovaného v poměrně dobrém stavu, s výraznou obrysovou kresbou a barevnou modelací trupu, nohou a rukou. V levé části obrazového pole za Pannou Marií výjev doplňuje skupina stojících ženských postav, které pohledem směřují k scéně Oplakávání. Tyto postavy ve svých siluetách do jisté míry splývají, ale přesto je možné dosud v dochovaných fragmentech rozpoznat části dlouhých rouch a roušek, zahalujících ženám hlavy i to, že

⁷⁹⁹ Tato haluze typově odpovídá zobrazením stylizovaných stromů na výjevu Kristus zahradník ve spodním pásu tohoto pole [] či na výjevu Kázání sv. Jana Křtitele v kapitulní síni. []

⁸⁰⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 186sqq.

⁸⁰¹ STEJSKAL 1993, 156.

nejméně jedna z žen v zástupu lomí rukama, sepjatýma nad hlavou. Druhý pás obsahuje čtyři výjevy představující Kladení do hrobu, Krista vstupujícího do předpeklí a Zmrtvýchvstání Krista rozvedené do dvou scén.⁸⁰² Výjev Kladení do hrobu je téměř v celé spodní části vyplněn boční stranou kamenné tumby, nad níž se sklání skupina postav, které do ní ukládají tělo mrtvého Krista.⁸⁰³ Tyto postavy jsou zachovány jen v siluetách, se zbytkovou vnitřní modelací, vystupujících z tmavšího pozadí a vytvářejí nad tumbou ve svých obrysech téměř dokonalý půlkruh. Hrubé rysy se zachovaly pouze u první postavy sklánějící se ke Kristovu tělu, kterou snad lze považovat za ženskou, vzhledem k poměrně nejasným náznakům roušky. Silueta Kristovy figury splývá jak se skupinou postav stojících, tak s červenou tumbou se žlutým lemem při horním okraji, která snad byla zdobena malovaným ornamentem. Před boční plochou tumby se proti tmavějšímu červenému pozadí rýsují dvě nejasné siluety představující snad příkrčené či sedící zbrojnoše, jak lze soudit podle nejasného fragmentu pochvy meče u jedné z předpokládaných postav a snad siluet štítů. V dnešním stavu se výjev jeví jako poněkud nejasný, ale například o vzhledu Kristova hrobu v podobě tumb si lze udělat lepší představu při pohledu na výjev Zmrtvýchvstání v závěru tohoto pásu. Následující výjev Krista v předpeklí zobrazuje Krista nesoucího prapor vzkříšení před pekelnou branou.⁸⁰⁴ Stojící Kristus, dochovaný v siluetě se zbytkovou modelací roucha a v hrubých rysech, je oděn do dlouhého roucha a mírně se sklání směrem k dvěma siluetám postav vycházejících z otevřené brány, které ke Kristu vztahují ruce. Vzhledem k tomu, že postavy jsou pravděpodobně nahé a Kristus se dotýká ruky jedné z nich, je možné tyto postavy identifikovat snad jako Adama a Evu.⁸⁰⁵ Třetí obraz tohoto pásu opět zobrazuje Zmrtvýchvstalého Krista, v dlouhém oděvu, s praporem vzkříšení vystupujícího z kamenné tumby, jejíž čelní stěna imituje povrch mramoru s reliéfem pravděpodobně vzoru vinné révy.⁸⁰⁶ Kristus se opět dochoval jen v siluetě, ze které lze vyčíst, že jeho stojící postava částečně spočívá ještě v tumbě, přičemž jednou nohou skrytou rouchem překračuje její okraj. Za Kristovou hlavou je jasně viditelný prapor vzkříšení rýsující se proti tmavému pozadí. Celá spodní část je vyplněna plochou tumby, před níž jsou pravděpodobně zobrazeny drobnější postavy zbrojnošů zachované jen v malých a

⁸⁰² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135.

⁸⁰³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 108sq.

⁸⁰⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 262sq.

⁸⁰⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 263.

⁸⁰⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 113sq.

značně nejasných fragmentech, obdobně jako na výjevu Kladení do hrobu. Závěrečný výjev tohoto pásu vztahující se také k líčení Vzkříšení je věnován scéně Tři Marie u hrobu. Marie, oděné do dlouhých spodních rouch a plášťů, přicházejí k otevřenému hrobu v podobě tumby s jasně dochovanou malovanou imitací reliéfu v podobě stylizované vinné révy na čelní straně.⁸⁰⁷ Jejich postavy řazené do zástupu se zachovaly v kolorovaných překrývajících se siluetách s částečnou vnitřní kresbou rouch a hrubých rysů, ze které je v dnešním stavu nejlépe čitelná obrysová kresba roušek, které jim volně splývají po stranách obličeje. K Mariím přistupují dvě drobnější postavy andělů oděných do dlouhých rouch a s jasně dochovanými obrysy křídel vystupujících z tmavé plochy pozadí, z nichž jeden v ruku pravděpodobně drží v ruku víko odstraněné z tumby. Postavy andělů jsou zachovány v obdobném stavu jako výše popsané postavy Marií. Třetí pás třetího pole začíná výjevem pravděpodobně představujícím Krista jako zahradníka.⁸⁰⁸ Jedinou zachovanou postavou stojící ve středu obrazu je Kristus s mírně skloněnou hlavou, směrem k nejasné siluetě představující snad další klečící a k zemi skloněnou postavu, přičemž Kristus se levou rukou opírá pravděpodobně o rýč zaražený v zemi. Postava Krista v dlouhém rouchu se zachovala v siluetě vystupující z tmavého pozadí opět jen se zbytkovou vnitřní modelací, ze které vystupuje především kresba levé ruky. Po Kristově pravici i levici rostou stromy se sukovitými kmeny a velikými podlouhlými listy, které tvoří stylizovanou a skromnou korunu. Tyto stromy jsou obdobně pojaté jako výše popsaná haluze na výjevu Josef z Arimatie žádá Piláta o vydání Kristova těla v prvním výjevu tohoto pole.⁸⁰⁹ Druhý obraz není oddělen příčkou a pravděpodobně zobrazuje Krista a Máří Magdalenu, jedná se tedy o výjev *Noli me tangere*.⁸¹⁰ Výjev je redukován pouze na postavu Krista, na pravé straně výjevu, s pozvednutou rukou se dvěma vztyčenými prsty, jimiž žehná nad hlavou před ním klečící Máří Magdalény v levé části obrazu, jejíž figura je značně poničena a nelze jí blíže určit. Stav zachování postavy Krista je obdobný, jedná se pouze o siluetu s poměrně nejasným vnitřním členěním a zbytkovou vnitřní kresbou, lépe čitelnou především v partiích kontrastujících s tmavým pozadím. Třetí obraz v tomto pásu

⁸⁰⁷ K námětu viz: HALL 1991, 499sq.

⁸⁰⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: HALL 1991, 261 a 286.

⁸⁰⁹ Téměř dokonale typově shodný strom, můžeme vidět i na výjevu Kázání sv. Jana Křtitele Židům v kapitulní síni.

⁸¹⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 311.

představuje Krista, zjevujícího se jednomu z učedníků.⁸¹¹ Tento výjev je opět redukován pouze na dvě stojící postavy, z nichž pravá představuje Krista a levá jednoho z učedníků. Obě proti sobě stojící postavy jsou dochovány v siluetách se zbytkovou modelací oděvů a hrubých rysech, apoštol s knihou v ruce je oděn do dlouhého spodního roucha a pláště. Kristus oděný taktéž do dlouhého roucha a pláště spadajícího přes rameno, pravou rukou gestikuluje směrem k učedníkovi. Kristova postava se ve srovnání s postavou apoštola, dochovala v lepším stavu, který dovoluje částečně sledovat členění i skladbu roucha. Ve zbývající ploše pásu jsou vymalovány výjevy, které se pravděpodobně vztahují k Emauzím.⁸¹² První část tohoto složeného obrazu zpodobňuje Krista zjevujícího se dvěma učedníkům při cestě do Emauz. Kristus stojící v pravé části výjevu se opět zachoval jen v siluetě splývající s postavami dvou apoštolů stojících proti němu, kteří jsou zachováni taktéž v siluetách, přičemž první z učedníků se lépe zachoval především v partii hlavy, zatím co u druhého učedníka se zachovala pouze částečná modelace roucha a pláště. Následující výjev víceméně opakuje kompoziční schéma předchozího výjevu a zobrazuje taktéž Krista se dvěma učedníky. Postava Krista je téměř totožná jako na předchozím výjevu, snad jen postavy učedníků, jak lze soudit podle nejasného stavu dochování, jsou zobrazeny stojící těsněji u sebe. U postavy Krista na tomto výjevu se lépe zachovala modelace oděvu, tvořeného spodním rouchem a pláštěm spadajícím přes ramena, naproti tomu postavy apoštolů jsou v dnešním stavu téměř nečitelné. Za postavami apoštolů se poměrně jasně dochovala část architektonické kulisy v podobě brány či dveří, které typově odpovídají bráně na výjevu Kristus v předpekli v druhém obraze středního pásu tohoto pole.⁸¹³ Závěrečný výjev tohoto pole představoval večeři Krista s učedníky v Emauzích, které pravděpodobně charakterizují fragmenty malovaného architektonického rámce.⁸¹⁴ Tento výjev se však zachoval pouze v malém nejasném fragmentu představujícím zbytky siluet tří postav, v nichž snad lze figuru ve středu identifikovat jako Krista. Kristus se dochoval jen v hrubých obrysech v oblasti hlavy a rukou. Podobně nejasně se zachovala

⁸¹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135.

⁸¹² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 312.

⁸¹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958. Autorky se o tomto obraze nezmiňují, ale s ohledem na to, že postavy učedníků jsou zobrazeny blíže u sebe a těsněji přistupují ke Kristovi i na zobrazení dveří, mohlo by se snad jednat o výjev Kristus zjevující se učedníkům za zavřenými dveřmi. Pro tuto domněnku by hovořil fakt, že následující výjev pravděpodobně zachycuje Kristovu večeři s učedníky v Emauzích. K námětu viz: ROYT 2006, 312sq.

⁸¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 312.

i hlava jednoho z učedníků po Kristově levici. Zbylou část výjevu, v dnešním stavu splývající do nejasných skvrn, bohužel nelze blíže analyzovat.

Čtvrté pole severní vnější stěny ambitu (1320 – 1330)

Čtvrté pole severní stěny je zároveň závěrečným polem cyklu a posledním zachovaným na vnějších stěnách ambitu. V tomto poli nalezneme zobrazení Krista zjevujícího se učedníkům. Krista vysílajícího apoštoly hlásat jeho učení, Krista s Nevěřícím Tomášem, Předání klíčů Petrovi - Potestas clavium a Krista s Učedníky před Nanebevstoupením. [104] Čtvrté pole ve svém vrcholu začíná nepříliš zřetelnou kompozicí, v jejímž středu se nachází stojící postava Krista, kterého po stranách obklopují dvě skupiny apoštolů.⁸¹⁵ Kristus se pravděpodobně na tomto výjevu zjevuje apoštolům a ukazuje jim rány po ukřižování rány se slovy: „Pokoj vám“.⁸¹⁶ Postavy tohoto výjevu jsou dochované v nejasných kolorovaných siluetách s obdobně nejasnou vnitřní modelací postav, přesto však lze rozpoznat, že Kristus je oděn do dlouhého roucha sahajícího ke kotníkům a má rozepjaté v loktech zalomené ruce. Po jeho pravici i levici jsou umístěny skupiny postav představující pravděpodobně apoštoly, jejichž postavy se částečně překrývají a splývají v siluetách, lépe zachovaná se jeví skupina apoštolů po Kristově pravici, v níž lze identifikovat, že některé postavy apoštolů jsou zobrazeny v pokleku se sepjatýma rukama, ostatní stojí či jsou pravděpodobně zobrazeny s mírným příkřčením či nakloněním ke Kristu a tak přizpůsobeni tvaru vrcholu pole. Přes poměrně nejasný stav zachování lze předpokládat, že jsou oděni do dlouhých spodních rouch a pláštíků, jejichž řasení je dosud lokálně čitelné. První výjev druhého pásu opět zachycuje jednu ze scén, kdy se Kristus zjevuje svým učedníkům. Postava Krista je posunuta do levé části výjevu a obrací se gestem vztažených rukou k apoštolům stojících před ním v zástupu, kteří vyplňují zbývající plochu obrazu. Kristus je oděn do dlouhého roucha a pláště řaseného do mísovitých záhybů v oblasti pasu, částečně se překrývající postavy apoštolů jsou oděny do dlouhých rouch a pláštíků zakrývajících ramena. Jinošská postava v čele zástupu naklánějící se směrem ke Kristu drží v ruce misku, tuto postavu snad lze identifikovat jako sv. Jana předávající

⁸¹⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135.

⁸¹⁶ Jan XX/19. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. Kristus při tomto zjevení ukázal učedníkům rány na ruce i boku, což je v tomto obraze ztvárněno pravděpodobně gestem rozepjatých rukou.

Kristovi misku s pečenou rybou.⁸¹⁷ Jak lze soudit v dnešním stavu zachování někteří ostatní apoštolové ve skupině drží v ruku zahalenými pod pláští knihy. Tato scéna by snad mohla představovat okamžik, kdy Kristus vysílá své učedníky do světa, aby hlásali jeho učení a zadržovaly hříchy.⁸¹⁸ Druhý obraz středního pásu je věnován výjevu Krista a nevěřícího Tomáše.⁸¹⁹ Plocha tohoto výjevu je bezezbytku vyplněna postavami Krista a apoštolů dochovaných v kolorovaných opět v nejasných kolorovaných siluetách splývajících především ve spodní části do nejasného celku. V této poměrně nejasné skupině je přesto možné identifikovat v levé části příkrčenou postavu pravděpodobně Nevěřícího Tomáše sklánějícího se směrem ke Kristovu boku a vztahujícího ruce k místu, kde mu Kristus ukazuje ránu od Longinova kopí.⁸²⁰ Jak již bylo uvedeno, spodní část tohoto výjevu je značně poničena, stejně jako krajní pravá část obrazu, která je vyplněná tmelem. Lépe čitelné jsou tedy postavy především v horní části výjevu a to v partiích ramen a hlav apoštolů obklopujících Krista a apoštola Tomáše. První výjev spodního pásu je pravděpodobně věnován scéně Předání klíčů Petrovi.⁸²¹ Postavy Krista a sv. Petra jsou umístěny na pravou stranu obrazu v mírném odstupu od skupiny přihlížejících apoštolů, jejichž siluety se opět překrývají a splývají v jeden nejasný celek čitelný pouze v obrysech horních partií. Kristus je oděn do dlouhého spodního roucha a pláště zavěšeného na ramenou, má dlouhé vlnité vlasy sahající až na ramena a částečně dochovanou modelaci obličeje s náznaky obrysové kontury podlouhlých mandlovitých očí. Kristus pozvedá ruce zalomené v loktech směrem ke sv. Petrovi zobrazenému v tříčtvrtečním natočení směrem ke Kristu. Sv. Petr v ruku pravděpodobně drží klíč s hranatým ouškem, jehož hlavice je v dnešním stavu zachování špatně viditelná. Obdobně jako postavy přihlížejících apoštolů jsou i postavy sv. Petra a Krista značně poničeny a to především ve spodní části. Závěrečný výjev tohoto pásu je věnován pravděpodobně okamžiku kdy se Kristus naposledy zjevuje apoštolům před svým

⁸¹⁷ STEJSKAL 1993, 160. Autor uvádí, že ryba byla již v pohřebním umění starého Egypta symbolem znovuzrození a ve starokřesťanském umění byla ryba Kristovým kryptogramem jako symbol zmrtvýchvstání. K námětu viz: ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, str. 122.

⁸¹⁸ Jan XX/23. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 311.

⁸¹⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 179.

⁸²⁰ Tento výjev se ve výtvarném umění uplatňuje od 8. století, například na nástěnné malbě v kostele S. Maria Antiqua v Římě. Pravděpodobně se jedná o typ zobrazení, kdy Nevěřící Tomáš pouze ukazuje směrem ke Kristově ráně na boku, nikoli o typ kdy vkládá prsty přímo do rány, avšak v dnešním stavu zachování to nelze určit s naprostou přesností. Srovnání viz: ROYT 2006, 179.

⁸²¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 229sq a 123.

Nanebevstoupením.⁸²² Plocha tohoto výjevu je opět téměř plně zaplněna figurami dochovanými v překrývajících se kolorovaných siluetách, které splývají v jeden poměrně nejasný celek. Obdobně jako na předchozích výjevech i zde jsou postavy lépe zachovány v horní partii, v níž se místy dochovala kresba hlav a fragmentární modelace tváří. Ve spodní části jsou víceméně překryty tmelem. Jak lze soudit ze zachovaných fragmentů, Kristus je oděn do oděvu obvyklého na předchozích výjevech tvořeného spodním rouchem s pláštěm a stojí ve středu skupiny obestupujících ho apoštolů.⁸²³ Postavy apoštolů v tomto výjevu nejsou příliš zřetelné, snad jen ve svých hrubých obrysech, které však neumožňují přesnější formální popis.

4. 3. 2. 2 Nástin analogického okruhu k malbám Christologického cyklu v ambitu johanitské komendy ve Strakonících (1320 – 1330)

V našem prostředí se strakonický christologický cyklus řadí svým rozsahem na první místo v rámci dochovaného materiálu první poloviny 14. století jak v nástěnné, tak knižní malbě. Jedná se o velmi podrobné líčení Kristova života, které však bohužel není dochováno v celém svém původním rozsahu. Analogie v produkci našeho území nalezneme jen pro jednotlivé výjevy nikoli však pro cyklus jako celek, mimo obecných stylových podobností. Tyto paralely poskytují jak památky z nástěnného malířství tak malby knižní, většinou v rámci pašijových cyklů, přičemž v obou odvětvích se objevují spíše v pozměněných kompozicích. Pro scény zobrazující výjevy mimo pašijový cyklus se na našem území nedochoval rozsahem odpovídající srovnávací materiál a stejně tomu tak je až na výjimky na poli nástěnné malby v produkci jihoevropské či západoevropské z období první poloviny 14. století.⁸²⁴ Zmíněné výjimky tvoří scény jako Vzkříšení Lazara, Kristus v domě Šimonově, Rozmnožení chlebů, Uzdravení slepého či Kristus a Samaritánka u studny Jákobovy, které se objevují nejen v knižní malbě, ale i na malbách nástěnných, na mosaikách a sklomalbách.⁸²⁵ Výše naznačené vztahy mezi produkcí českou a rakouskou opět lze vysvětlit poměrně častými kontakty českých a rakouských klášterů, avšak problém souvislosti strakonického christologického cyklu s dobovými vlivy a evropským uměním nelze bezesbytku vysvětlit jen touto hypotetickou konstrukcí, protože malby ve

⁸²² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135. K námětu viz: ROYT 2006, 164.

⁸²³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 135.

⁸²⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 138.

⁸²⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 148. Například v Mnichovské bibli z doby kolem roku 1300 se objevuje jak scéna Vzkříšení Lazara, tak i Kristus v domě Šimonově. Srovnání viz: CORNELL 1925.

Strakonících, jak uvádí K. Stejskal, nejsou považovány za projev umění klášterního, ale dvorského umění.⁸²⁶ Významným pramenem pro stylové vymezení díla obou mistrů strakonické dílny i kvalitním srovnávacím materiálem jsou, obdobně jako v případě maleb v *Anníně* (kolem 1310), ryté náhrobníky představující vývojové předstupně kresebného stylu rozvíjeného v díle těchto malířů. Pravděpodobně nejbližší strakonickým malbám se jeví *náhrobní deska Guty II.* (Praha, Lapidarium NM, 1297) [133], která byla nalezena roku 1960 v Klášteře bl. Anežky v Praze na Františku.⁸²⁷ K. Stejskal, na základě slohově kritického zkoumání, vznik tohoto náhrobníku klade do posledního desetiletí 13. století.⁸²⁸ Tvůrci této desky označovaného jako mistr Gutina náhrobníku připisoval Karel Stejskal i opakovaný rytý *náhrobník abatyše Kunhuty* z roku 1321. [134] Náhrobník této představené kláštera benediktýnek u sv. Jiří na Pražském hradě je však dnes značně poškozen.⁸²⁹ Tyto náhrobky, tvořící pravděpodobně uzavřenou skupinu, se vyznačují značným světským laděním, zrcadlící snahu o postihnutí dvorské elegance. Touto snahou lze vysvětlit rozpory v zobrazení, jako například v případě Guty její zobrazení v podobě dospívající dívky, ačkoli zemřela ve velmi raném věku či v případě Kunhuty její zobrazení jako elegantní příslušnice panovnické dynastie s korunou na hlavě, přestože byla členkou řádu a abatyší kláštera.⁸³⁰ S těmito a dalšími náhrobníky do Čech pronikl sloh poklasické gotiky, který ve dvorsky elegantních postavách mistra Gutina náhrobníku rozvíjel lineární kresbu, především v oblasti draperie, organicky spojené s tělem a evokující jisté eurytmie založené však na racionálním základu.⁸³¹ Naprosto zřetelné paralely nalezneme především v díle malíře první části christologického cyklu ve Strakonících a dílem Mistra Gutina náhrobníku. Při komparaci lépe zachovaných scén první části cyklu a především o málo mladší Madony Ochránitelky s Gutiným náhrobníkem, jasně vystoupí shody v podání pružných linií kresby, typu hlavy, modelace zvlněných vlasů a utváření i

⁸²⁶ STEJSKAL 1993, 153.

⁸²⁷ POCHITONOV/RADOMĚŘSKÝ 1961, 131. Karel Stejskal k tomuto určení uvádí, že by se mohlo jednat i o další dceru Václava II., téhož jména, při jejímž porodu roku 1297 zemřela manželka Václava II., Guta Habsburská. STEJSKAL 1976, 10.

⁸²⁸ STEJSKAL 1976, 10.

⁸²⁹ STEJSKAL 1976, 10sq. Předstupu tohoto dvorského slohu spatřuje Karel Stejskal ve fragmentu náhrobníku roku 1285 zemřelé Kunhuty Uherské, druhé manželky Přemysla Otakara II. pochované v klášteře bl. Anežky na Františku v Praze, který byl do literatury uveden roku 1903. Viz: VLAČIHA 1903, 66sq

⁸³⁰ STEJSKAL 1976, 11.

⁸³¹ STEJSKAL 1978, 50.

detailech oděvů.⁸³² [88] Dvorský elegantní postava Guty zobrazena z tříčtvrtečního profilu v lehkém pohybu a v mnohém předjímá formální umění prvního mistra christologického cyklu v strakonickém ambitu, v němž se uplatňuje i řada detailů jako mírně skloněné hlavy, plissé – motivy u úzkých pásků, segmentově formované a až k zemi spadající záhyby rouch. Ornamentálně zdobené lemy Gutina surcotu na náhrobní desce jsou obdobně řešené jako okraje surcotu Madony ochránitelky v jižním křídle strakonického ambitu.⁸³³ Naznačené dlouhotrvající působení Mistra Gutina náhrobníku je poněkud překvapující s ohledem na fakt, že například náhrobník abatyše Kunhuty je sice vysoce kvalitním, avšak v době svého vzniku již vývojově překonaným dílem, jak můžeme vidět při srovnání s *náhrobní deskou ostrovského opata Vojslava* zemřelého mezi léty 1313–1316 (Praha, Lapidárium NM).⁸³⁴ Jistě vedená linka tvůrce tohoto náhrobníku je nadále rozvíjena v dílem Druhého mistra strakonického christologického cyklu.⁸³⁵ J. Pečírka spatřoval vzor pro monumentální postavu opata Vojslava v blíže neurčeném gotickém sochařském díle, v němž se projevil vliv francouzského sochařství, kde nebyl motiv obdobně utvářené draperie nijak neobvyklý.⁸³⁶

Vztah strakonických maleb k rakouské malbě nelze pominout, přesto však tyto malby provazují závaznější vztahy s uměním z pražského dvorského okruhu, který byl zároveň místem, odkud byli do Strakonice malíři povoláni.⁸³⁷ Zkoumání těchto vztahů je značně ztíženo nevelkým množstvím zachovaných památek z první poloviny 14. století. Jediný poměrně dobře zachovaný soubor maleb se nachází v přízemí *domu U Zvonu* na Staroměstském náměstí v Praze (1300 – 1310).⁸³⁸ Malbám v přízemní kapli domu U Zvonu se věnoval Stejskal a později Všečeková, jež malby datují do prvního

⁸³² STEJSKAL 1976, 15. Autor uvádí, že formální podobnosti obou děl jsou natolik rozsáhlé, že nelze vyloučit školení malíře první části cyklu v dílně Mistra Gutina náhrobníku, působící na královském dvoře.

⁸³³ STEJSKAL 1993, 155.

⁸³⁴ STEJSKAL 1976, 16. Postava opata je sice vázána tradiční frontalitou, kterou zde však překonává esovitě prohnutí osy figury a utváření draperie, která je u pravé ruky řasena do trychtýřovitých záhybů se zvlněnými okraji. Tradiční frontalita je v zobrazení omezena pouze na partii hlavy, přičemž v partii těla je tato frontalita překonána mírným kontrastem a nepravdělně zvlněným lemováním roucha.

⁸³⁵ STEJSKAL 1993, 156.

⁸³⁶ PEČÍRKA 1931, 192.

⁸³⁷ STEJSKAL 1984, 298sq.

⁸³⁸ STEJSKAL 1993, 154. Nástěnné malby v domě U Zvonu se částečně zachovaly na klenbě, na východní, západní a severní stěně kaple. Malby byly odkryty a restaurovány J. Blažejem a J. Pasálkem v letech 1971–1972 a znovu restaurovány v letech 1986–1987. ⁸³⁸ K průběhu prací podrobně viz: BLAŽEJ J. / PASÁLEK J.: Zpráva o restaurování nástěnných maleb v přízemní kapli domu č. p. 605 v Praze na Staroměstském náměstí v roce 1971–1972; BLAŽEJ J. / PASÁLEK J. / VOTOČKOVÁ E.: Dům U Zvonu č. p. 605, Praha 1, Přízemní kaple, Restaurátorská zpráva, Praha 1987.

desetiletí 14. století.⁸³⁹ Obecné afinity nalezneme například v přísně frontálním zobrazení postav v kapli, výjimku tvoří pouze Bolestný Kristus se skloněnou hlavou na východní stěně kaple, toto frontální pojetí figur není v produkci nástěnného malířství z této doby nijak neobvyklé.⁸⁴⁰ [135] Ve výzdobě tohoto domu se uplatňuje i motiv vkomponování postav do arkád, jež má původ pravděpodobně v malbách západoevropské oblasti z 13. století.⁸⁴¹ Jako příklad je možno uvést zobrazení *biskupa Martina z Trppau* z Tabula dekorum v rukopisu francouzské proveniencie uloženého v Národní galerii v Praze (Praha, sign. XIII F 6, Národní galerie).⁸⁴² Malířská výzdoba v dnešní podobě není úplná, ale přestože představuje pouze část původní výmalby je významným pramenem pro poznání výtvarného prostředí domu pravděpodobně patřícího přímo členům panovnického rodu.⁸⁴³ Současně byl soubor maleb oslavou světce z domácího prostředí tedy sv. Václava, který byl členem a patronem přemyslovské dynastie.⁸⁴⁴ Na severní stěně kaple se dochovaly fragmenty postav dvou korunovaných světic, představujících snad sv. Alžbětu Duryňskou a sv. Anežku Římskou a fragment postavy světce, snad sv. Jakuba [136], jejichž koruny či pokrývky hlavy odpovídají detailům maleb ve *Strakonících* (kolem 1340), *Kašperských Horách* (kolem 1330) a *Anníně* (kolem 1310). U postavy žehnajícího Krista, na východní stěně kaple, je šat řešen velmi obdobně jako u postavy Madony Ochránitelky v druhém poli jižní stěny strakonického ambitu a odpovídá i v detailu trojlísté spony na prsou, pro niž nalezneme paralelu například i v nepříliš časově vzdálených malbách v kostele sv. Mořice v Anníně (kolem 1310) u postavy P. Marie na severní stěně lodi.⁸⁴⁵ Paralely se objevují i při srovnání ornamentálního vegetabilního pásu kolem ostění s výzdobou jižní plochy prvního meziklenebního pasu v kapitulní síni ve *Strakonících*. V produkci českého nástěnného malířství dále můžeme nalézt pro strakonické malby obdoby, jak ikonografické tak formální, například na malbách v *Dalešicích* z první čtvrtiny 14. století, na malbách v *Dolním Městě, Křeči* a ve *Starém Plzenci* (kolem 1350).⁸⁴⁶ [139]

⁸³⁹ STEJSKAL 1983, 499–503; VŠETEČKOVÁ 1990, 378sq.

⁸⁴⁰ Například Police nad Metují, Janovice nad Úhlavou, Jihlava. PEŠINA 1958, 149sqq a 176sqq.

⁸⁴¹ Architektonické rámování figur se objevuje v malbách v kapitulní síni i v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách.

⁸⁴² (Praha, sign. XIII F 6, Národní galerie, fol. 3, 14, 29, 40, 46).

⁸⁴³ VŠETEČKOVÁ 1990, 378. Výzdoba kaple souvisela s dobovým proudem pašijové mystiky, charakterizovaným zobrazením Bolestného Krista a pravděpodobně Krista žehnajícího na východní stěně.

⁸⁴⁴ MAYER 1988, 97sqq. Scény Svatováclavského cyklu na západní stěně.

⁸⁴⁵ VŠETEČKOVÁ 1990, 379.

⁸⁴⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139.

V těchto cyklech se objevuje například námět Jidášova polibku, ale na rozdíl od výjevu ve Strakonících jsou figurálně početnější.⁸⁴⁷ *Pašijový cyklus v Křeči* (kolem 1340) jeví souvislost především s figurami první části strakonického cyklu a to především v obdobné skladbě a řazení rouch, k druhé části strakonického cyklu v uplatnění volného řazení scén bez dělicích příček, které jsou příznačné pro většinu nástěnných maleb z druhé čtvrtiny 14. století v českém prostředí.⁸⁴⁸ Tato obdobná forma komponování scén do plochy obrazu přesto malbám v Křeči nepropůjčuje monumentální pojetí malby charakteristické pro druhou část strakonického cyklu. V Křeči se omezuje jen na jednotlivé výjevy a monumentality je dosahováno spíše pomocí kresby, nikoli barvou jako ve Strakonících.⁸⁴⁹ Na malbách v Křeči je do jisté míry potlačena dramatická scén ve prospěch klidného tempa vyprávění, v němž mohou lépe vyniknout štíhlé figury s klidnými umírněnými gesty.⁸⁵⁰ Na stěnách hlavní lodi *minoritského kostela v Jindřichově Hradci* se dochovaly postavy dvanácti apoštolů a výjev zvěstování na triumfálním oblouku, částečně porušeny dodatečným zazděním při pozdějším sklenutí kostela a přemalbou v 19. století, přesto si však malby dosud zachovaly svůj monumentální účinek.⁸⁵¹ Vertikalita postav je rozvinuta několikapatrovými věžemi s okénky, z nichž vyhlížejí drobné postavíčky.⁸⁵² Námětové období pro strakonické malby především pro scény z pašijové části cyklu jako je Zajetí Kristovo nalezneme například v *kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci*, avšak bez zobrazení scény sv. Petra utínající Malchovi ucho, které pravděpodobně nemá v českém prostředí obdobu.⁸⁵³ V Jindřichově Hradci lze dále pozorovat analogické komponování scén jako ve Strakonících například v obrazech Přibíjení na kříž, Kristus v předpekli a Noli me tangere.⁸⁵⁴ K první části cyklu tyto malby jeví nejbližší souvislost

⁸⁴⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140.

⁸⁴⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140sq.

⁸⁴⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141. Nelze vyloučit, že pašijový cyklus v Křeči (kolem 1340) je dílem jednoho z žáků prvního mistra strakonického cyklu a částečně reflektuje dílo i druhého mistra. Viz: STEJSKAL 1984, 303.

⁸⁵⁰ STEJSKAL 1984, 303. Nelze vyloučit, že dílem tohoto malíře je i přemalbou dotčený obraz s postavami sv. Václava, sv. Vojtěcha, sv. Doroty a neurčeným světcem v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (před 1350).

⁸⁵¹ STEJSKAL 1984, 305.

⁸⁵² STEJSKAL 1984, 305sq.

⁸⁵³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139. Autorky uvádí jistou souvislost i s malbami v Čebíně na Moravě. Pro scény, v rámci strakonického cyklu následující po scéně Zajetí Krista, až do scény Krista před Pilátem na našem území a pravděpodobně ani v oblasti tvorby západní Evropy první poloviny 14. století nenalezneme rozsahem odpovídající srovnávací materiál.

⁸⁵⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141.

figury na jižní stěně kostela a to v úpravě i pojetí rouch. Paralely v pojetí postav a skladebném systému rouch první části strakonického cyklu vykazují i postavy apoštolů v kapli na hradě Houska (kolem 1330).⁸⁵⁵ Řadu afinit, především k dílu druhého mistra strakonického cyklu, nalezneme v kostele sv. Havla v Myšenci (1340 – 1350). Pokročilý a zručný malíř působící v tomto kostele ve své práci navazuje na dílo druhého strakonického mistra, především objemově vyvinutými, bohatě drapovanými postavami, které hustě vyplňují obrazovou plochu a důsledně tak uplatňuje kompoziční principy ze strakonického ambitu.⁸⁵⁶

Pro poněkud obsáhlejší soubor srovnávacího materiálu k malbám ve Strakonících, i dalším malbám souvisejícími s prací dílen zde působících, je nutné obrátit se k produkci dobového knižního malířství. Celou řadu analogií pro pašijové scény z christologického cyklu poskytují iluminace v *Pasionálu abatyše Kunhuty* z let 1313 - 1321 (Praha, NK ČR, sign. XIV A 17) [122-125] a *graduálu královny Rejčky* z doby kolem roku 1317–1320 (Vídeň, ÖNB, cod. 1774).⁸⁵⁷ Kompoziční obdoby scén ze strakonického cyklu dále najdeme například ve *Velislavově bibli* (Praha, NK ČR, XIII C 124) z let 1325 - 1349 či *Liber depictus* (Vídeň, ÖNB, Cod. 370) z doby před rokem 1350.⁸⁵⁸ [126-127] Poměrně rozsáhlé poškození, které christologický cyklus utrpěl, je možné částečně vyvážit bližším srovnáním christologického cyklu a díla kreslíře první části *Liber depictus* (Vídeň, cod. 370, ÖNB), který byl pravděpodobně v mládí vyškolen právě v dílně působící ve Strakonících a udržel si její slohový projev až do poloviny 14. století.⁸⁵⁹ V jeho kresebném díle můžeme vidět charakteristické typy figur, postoje i záhybové motivy v řasení roucha, patrné jak v díle prvního strakonického mistra, tak i v díle mistra Gutina náhrobníku.⁸⁶⁰ [133] *Liber depictus* (Vídeň, cod. 370, ÖNB) je obrázkový kodex zhotovený před rokem 1350 a věnovaný

⁸⁵⁵ STEJSKAL 1984, 302. Christologický cyklus v kapli hradu Houska pánů z Dubé z doby (kolem 1330) expresivností protáhlých postav s malou hlavou připomíná spíše starší díla románská, což je podle K. Stejskala dokladem jisté retrospektivní orientace na románské vzory, která se projevuje v některých dílech nástěnné malby první poloviny 14. století.

⁸⁵⁶ STEJSKAL 1984, 303.

⁸⁵⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141; MATĚJČEK 1922 (fol. 6v, 7v, 8r, 8v, 9r, 14r, 15r, 15v); Nověji viz: URBÁNKOVÁ/STEJSKAL 1975; KVĚT 1931, (cod. 1773, tab. X, obr. 27).

⁸⁵⁸ SCHMIDT 1967, 9 a 31; Příliš pozdní dataci *Liber depictus*, G. Schmidtem do doby kolem roku 1358, právem odmítli roku 1968 J. Krása a roku 1973 J. Pešina. Srovnání viz: KRÁSA 1968, 119; PEŠINA 1973.

⁸⁵⁹ STEJSKAL 1976, 16.

⁸⁶⁰ STEJSKAL 1976, 17. Na základě těchto vztahů Karel Stejskal odmítl příliš pozdní datování *Liber depictu*, kterou uvedl do literatury G. Schmidt a F. Unterkircher v roce 1967. SCHMIDT/UNTERKIRCHER 1967.

nově založenému minoritskému klášteru v Českém Krumlově.⁸⁶¹ Všech jeho 171 folií je po obou stranách pokryto ilustracemi, inspirovanými biblickými příběhy, legendami českých i cizích světců a kazatelskými exempli, které jsou zpravidla rozvržené do tří horizontálních pásů, z nichž každý obsahuje 2 až 3 scény.⁸⁶² První část kodexu je věnována typologickému cyklu bible chudých a je dílem kreslíře vyškoleného pravděpodobně v dílnách mistrů strakonického cyklu, který převzal a udržel kompletní repertoár kompozičních principů, figurálních typů i záhybových motivů svých učitelů.⁸⁶³ Druhý kreslíř, jehož dílem je titulní list a zbývající část kodexu s výjimkou perokreseb na fol. 64r –75r, které jsou dílem odlišného a nepříliš zručného kreslíře podílejícího se na výzdobě kodexu.⁸⁶⁴ Nelze vyloučit, že druhý kreslíř, jehož dílem je okřídlená Madona na půlměsíci se slunečním kotoučem s Bolestným Kristem na fol. 1r, byl žákem kreslíře první části, který však ve své práci opustil monumentální pojetí svého učitele ve prospěch narativního líčení děje.⁸⁶⁵ Přestože *Liber depictus* místem vzniku pravděpodobně spadá do Rožmberského dominia je stále dobře patrný vztah k Pražskému prostředí, zprostředkovaný nepopíratelnou souvislostí s prací strakonické dílny, vzešlé právě z dvorského prostředí stejně jako určité kompoziční souvislosti s prací kanovníka Beneše v *Pasionálu abatyše Kunhuty*.⁸⁶⁶ *Liber depictus* pravděpodobně plnil funkci kodexu, v němž se měly uchovat typologie i náměty, snad sloužící jako exempla pro práce na poli nástěnné malby. Užší spojitost strakonického cyklu s miniaturami kodexu *Liber depictus* tkví v celkovém pojetí díla, obdobném monumentálním vyvinutí postav či zahuštění kompozice figurami v rámci pásu, jako v pašijových scénách strakonického cyklu.⁸⁶⁷ Analogické ztvárnění postav je pak patrné především v proporcích postav, délce rouch, jejich řasení i v celkovém výrazu. Dokonce i pohyblivost postav kodexu a strakonického cyklu si odpovídá do té míry, že postavy užívají i obdobnou gestikulaci. Jisté afinity jsou patrné i v názoru na utváření interiéru,

⁸⁶¹ SCHMIDT 1993, 147.

⁸⁶² STEJSKAL 1984, 302. Obdobně členěné obrazové kodexy nejsou neobvyklé, avšak *Liber depictus* je nejobsáhlejším obrazovým svodem světeckých legend v rámci dochovaného materiálu.

⁸⁶³ STEJSKAL 1984, 303.

⁸⁶⁴ KUTAL 1972, 31.

⁸⁶⁵ STEJSKAL 1984, 302. Narativní líčení legend bylo v jeho práci rozvíjeno typovou a kostýmovou diferenciací figur, živější pohybovostí a sdílnějšími gesty a v neposlední řadě naznačením prostředí, v němž se daný výjev odehrává, přičemž dojmu souvislého ubíhání děje v pásmu je zde docíleno převážně opakováním figur či celých skupin postav bez výraznějších obměn.

⁸⁶⁶ STEJSKAL 1984, 302.

⁸⁶⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141.

zpodobnění brány, stromu či v detailech architektury.⁸⁶⁸ Obecná souvislost strakonických maleb s *Liber depictus* je také v celkové kompoziční stavbě především první části, kde jsou malby členěny do tří horizontálních pásů jako ve Strakonících. [102] Avšak volné včlenění scén do pásu charakteristické pro druhou část strakonického cyklu provází celou výzdobu kodexu.⁸⁶⁹ Slohové kořeny kreseb v *Liber depictus* i nástěnných maleb ve Strakonících je pravděpodobně nutné hledat ve slohovém názoru prosazujícím se kolem roku 1300 především v oblasti anglofrancouzského umění, zprostředkovaným uměleckou produkcí Podunají, který je v obou těchto dílech dále rozvíjen a představen v pokročilejší formě.⁸⁷⁰ Dalším významným dílem poskytujícím řadu analogií pro malby ve Strakonících je *Pasionál abatyše Kunhuty* z let 1313 - 1321 (Praha, sign. XIV A 17, NK).⁸⁷¹ První část tohoto rukopisu významného především pro interpretaci uměleckého principu strakonických maleb byla sepsána a vyzdobena roku 1313.⁸⁷² Karel Stejskal uvádí, že dodatečně vytvořený titulní list s Abatyší Kunhutou korunovanou anděly na fol. 1 pravděpodobně vznikl až po její smrti, z čehož usuzuje, že iluminátor této pompézní apoteózy byl dlouhou dobu spojen s okruhem působícím při klášteře sv. Jiří a ztotožňuje jej s autorem rukopisu kanovníkem Benešem.⁸⁷³ Pro iluminace *Pasionálu* abatyše Kunhuty je charakteristický obdobný důraz kladený na líčení Kristových činů po zmrtvýchvstání, kterým je ve strakonickém cyklu věnováno 13 obrazových polí. Jako příklad je možno uvést jedno z Kristových zjevení se apoštolům ve čtvrtém poli severní stěny, na němž sv. Jan podává Kristovi misku s pečenou rybou a obdobně řešenou iluminaci v *Pasionálu* na fol. 15v [147], na němž Kristus však ryby připravuje pro své učedníky.⁸⁷⁴ Afinity jsou patrné i v detailech, jako jsou typy listových korun, pokrývek hlavy, v gestech rukou, typologii architektury či skladebném systému rouch. Konkrétní ikonografické i formální paralely nalezneme například ve scénách Krista sestupujícího do předpekli a Zmrtvýchvstání v třetím poli severního křídla strakonického ambitu a námětově shodnými miniaturami v *Pasionálu*

⁸⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140. Autorky uvádí, že podle stavu, který dokumentují starší fotografie je pravděpodobné, že podoba a plastická modelace figur je téměř na stejné úrovni jako u některých postav v *Liber depictus*.

⁸⁶⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141.

⁸⁷⁰ STEJSKAL 1976, 16.

⁸⁷¹ URBÁNKOVÁ/STEJSKAL 1975.

⁸⁷² STEJSKAL 1993, 156.

⁸⁷³ Argumenty k tomuto ztotožnění uvedl Karel Stejskal roku 1969 a roku 1991. STEJSKAL 1969, 52; MERHAUTOVÁ/STEJSKAL 1991, 45.

⁸⁷⁴ STEJSKAL 1993, 159.

na fol 9. [148], které jsou téměř shodně komponovány a odpovídá i umístění postav v ploše obrazu.⁸⁷⁵ Velmi nápadná shoda vystoupí i v detailech nakročených postav Krista s praporem vzkříšení a duší vycházejících proti němu vystupujících z pekelné brány, které je v obou dílech provázeno vztažením rukou. Další zmíněnou scénou, jejíž vztah ke strakonickému cyklu přesahuje pouze námětovou souvislost, je obraz Zmrtvýchvstání. Ve Strakonících je scéna redukována pouze na zobrazení Krista a v Pasionálu je Kristus doplněn další postavou korunovanou postavou. Nejnápadnější shody nalezneme například při zobrazování Kristova hrobu, v obou případech tvořeného tumbou s malovaným povrchem, před níž jsou, jak lze soudit, obdobným způsobem umístěny drobné postavičky zbrojnošů strážících hrob. Analogicky podané je i řešení roucha do širokých mísovitých záhybů před tělem a podání spodní partie Kristovy figury, s nohou vykračující z hrobu a přesahující okraj tumby.⁸⁷⁶ Dále například ve scéně Stvoření Evy na fol. 4 [150] se objevuje u figury boha obdobná gestikulace dvou zdvižených prstů, které můžeme mnohokrát pozorovat u postavy Krista ve strakonickém cyklu, na výjevech věnujících se zázrakům. Na základě zmíněných afinit, lze předpokládat u obou soborů maleb předpokládat, i obdobnou typiku tváří, avšak v současném stavu zachování strakonických maleb to nelze plně prokázat.⁸⁷⁷ Pro datování strakonických maleb nejsou bez významu ani figurální schémata uplatňující se v miniaturách hlavního iluminátora *lektionářů královny Elišky Rejčky* (1315 – 1316), jež se objevují i ve Strakonících. Poměrně blízké vazby spojují i naturalistický vegetabilní dekor rukopisů s ornamentální výzdobou meziklenebních pasů kapitulní síně ve Strakonících.⁸⁷⁸ [78-80] Na poli knižní malby se dále typově obdobná, jako postavy v první části strakonického cyklu, jeví například postava na fol. 3 z *Velislavovi bible* (Praha, NKP, XIII C 124, Fol. 3, před 1350).⁸⁷⁹ Tato figura je, celkovým pojetím srovnatelná například s postavou Krista ve výjevu Kristus vyvádí slepého mladíka za

⁸⁷⁵ Pouze v pasionálu je výjev doplněn o postavu anděla stojícího za Kristem.

⁸⁷⁶ URBÁNKOVÁ/STEJSKAL 1975; MATĚJČEK 1922.

⁸⁷⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140. Uvedené paralely spojující monumentální a dramaticky pojaté strakonické pašijové scény s ilustracemi kanovníka Beneše v Pasionálu abatyše Kunhuty, vedou K. Stejskala k domněnce, že oba tito umělci mohli společně pracovat na nějakém dnes nedochovaném díle, pravděpodobně pro Pražský hrad. Viz: STEJSKAL 1984, 300.

⁸⁷⁸ STEJSKAL 1984, 300sq.

⁸⁷⁹ MATĚJČEK 1926; STEJSKAL 1970. Tato obrazová bible vznikla v letech 1325–1349, pravděpodobně z podnětu pražského kanovníka Velislava, a patří k nejrozsáhlejším obrazovým knihám středověku, neboť i po ztrátě několika listů obsahuje 747 ilustrací, které zobrazují biblické knihy Genesis, Exodus, Daniel, Soudců, Judit, cyklus o Antikristovi, christologický cyklus, Apokalypsu, Skutky apoštolské a navíc cyklus o českých patronech svatém Václavovi a svatě Ludmile. Kompletní zobrazení viz: UHLÍŘ 2007.

město ze strakonického cyklu. V detailu roucha jako je například záhyb pod krkem, je postavě na fol. 3 blízká i postava Krista ve výjevu Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu a dalších scénách ve strakonickém cyklu, kde se opakuje shodné podání skladebného systému roucha. Obecnou paralelu nalezneme ve volném řazení scén do pásů i ve figurálním kánonu postav, nikoli však v poměru rukou vůči pažím. Živost a pohyblivost figur ve *Velislavově bibli* je však oproti strakonickému cyklu poněkud redukována, jak lze soudit při pohledu na postavy na fol. 4.⁸⁸⁰ Pro srovnání se strakonickými malbami není bez významu *astronomický rukopis vzniklý roku 1334 pro Karla IV.* (Bernkastel – Kues, špitální knihovna, cod. 207).⁸⁸¹ Astronomický spis je tvořen jemnými perokresbami, které byly roku 1334 připojeny ke staršímu rukopisu Václava II. a představují 48 souhvězdí (fol. 124–fol. 135) vyhotovených pravděpodobně podle nějakého blíže neurčeného arabsko – sicilského vzoru.⁸⁸² Druhý z kreslířů této části spisu si osvojil styl Prvního mistra strakonického cyklu a to jak ve způsobu práce s lineární kresbou, tak i v typice postav a tváří.⁸⁸³ Paralely nalezneme i ve starším rukopise *Cursus Sancte Mariae* (New York, Morganova knihovna, M 739), vzniklým v premonstrátském klášteře Louka u Znojma kolem roku 1215, v němž Karel Stejskal našel mnoho ikonografických obdob ke strakonickému christologickému cyklu.⁸⁸⁴ Tento rukopis obsahuje mimo jiné 41 christologických ilustrací s německými nápisy, které jsou stylisticky spjaté s dobovými malbami bavorské produkce. Konkrétní ikonografické analogie nalezneme například ve výjevu Zázračného rozmnožení chlebů v třetím poli jižní stěny ambitu a odpovídající námětu na fol. 21r. V *Cursus Sancte Mariae* je scéna velmi obdobně řešena a na obou obrazech se objevuje motiv rozložených dvanácti košů s chleby či zbytky jídel.⁸⁸⁵ Z uvedených paralel je patrné, že

⁸⁸⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140. Autorky uvádí, že postavy si pravděpodobně odpovídali i typem řasení rouch jak můžeme vidět v (Praha, NKP, XIII C 124 fol. 4v).

⁸⁸¹ STEJSKAL 1993, 156; URBÁNKOVÁ/STEJSKAL 1975, 117.

⁸⁸² STEJSKAL 1984, 298.

⁸⁸³ STEJSKAL 1993, 156.

⁸⁸⁴ STEJSKAL 1993, 158. Podrobněji viz: HARSÉN 1937.

⁸⁸⁵ STEJSKAL 1993, 159. Na základě této a dalších obdob, které našel Karel Stejskal, při studiu tohoto rukopisu vyslovil hypotézu, že malíři strakonického cyklu mohli *Cursus sancte Mariae* či jeho kopii použít při své práci jako exemplum. Obdobné ikonografické vztahy ke strakonickým malbám je možné sledovat v Rossano Kodexu či Gnesenském evangeliáři, které budou předmětem dalšího studia.

ve strakonických malbách byly pravděpodobně přizpůsobeny starší pohybové formy novému obsahu scén, čím však v žádném případě není snížena jejich hodnota.⁸⁸⁶

Je nutno podotknout, že monumentální pojetí postav s figurálně bohatou kompozicí jakou lze vidět v pašijové části cyklu, můžeme sledovat například i u *Mistra Vyšebrodského*, který v kompozici obrazu *Seslání Ducha* svatého umísťuje figury do dvou řad, podobně jako malíř v posledním výjevu strakonického cyklu ve scéně Kristus se naposled zjevuje apoštolům před nanebevstoupením. Další kompoziční afinity nalezneme při srovnání *Oplakávání Krista* ze strakonického cyklu a od *Mistra Vyšebrodského*.⁸⁸⁷ [X] Pro námětové bohatství těchto výjevů v středoevropském a západoevropském nástěnném malířství první poloviny 14. století podle J. Pešiny nenalezneme významnější analogii, výjimku v tomto ohledu pak tvoří pouze Balkán.⁸⁸⁸ Ikonografické paralely scén první části christologického cyklu a to jak s ohledem na náměty, tak i kompoziční můžeme nalézt v miniaturách i nástěnných malbách z oblasti jihovýchodní Evropy, které čerpají z umění byzantského. Z nástěnného malířství je možno uvést například malby v *Sopočanech*, *Markovu*, *Milešovu*, v *Děčani*, *Staronagoričinu*, *Lesnovu*, *klášteře Dochiariu na hoře Athos a Istanbulu*.⁸⁸⁹ Ikonografické paralely ke strakonickým malbám je možné sledovat již v produkci knižního malířství 6. století, například v *Rossano Kodexu* (Rossano, katedrální poklad, bez signatury) a *Videňské Genesis* (Videň, ÖNB, cod. theol. gr.31) původem z Konstantinopole, ve kterých se objevují obdobně komponované scény.⁸⁹⁰ Obdobný srovnávací materiál poskytují i miniaturní malby v dalších rukopisech z oblasti jihovýchodní Evropy, které jsou součástí depozitářů Národní knihovny v Paříži.⁸⁹¹ Například v *rukopise Řehoře Naziánského* (Paříž, BNF, ms grec 510) se vyskytují ikonografické obdoby ve Strakonících toliko obsáhlého líčení Kristova zázračného uzdravování v podobě scén Uzdravení chromého, Uzdravení nemocné ženy či méně

⁸⁸⁶ STEJSKAL 1993, 159. Obecné paralely ikonografické, nalezneme například i v Hnězdenském evangeliáři. Viz: P. BRODSKÝ: Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách. Studie o rukopisech–Monographia, sv. IX. Praha 2004, č. 3, s. 39–41

⁸⁸⁷ STEJSKAL 1984, 298.

⁸⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140.

⁸⁸⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141. Podrobné zpracování naznačených vztahů bude předmětem dalšího studia.

⁸⁹⁰ <http://www.uky.edu/~havice/AH322/earlymss.htm>, Zobrazení z Rossano Kodexu viz: <http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/CodexPurpureusRossanensis.htm> (vyhledáno 10. 5. 2014)

⁸⁹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139.

obvyklé scény jako je podobenství o fíkovém stromu na fol. 310v, které jsou kompozičně téměř shodné jako scény ve Strakonících, přestože nejsou tak figurálně bohaté.⁸⁹² [X] Obdobné afinity kompozičního uspořádání jeví i další výjevy v témže rukopise na fol. 170 jako je například Uzdravování nemocných, Vzkříšení Lazara a Krista kráčejícího po moři.⁸⁹³ [X] Alespoň do jisté míry kompozičně souvisejí se strakonickým cyklem i miniatury doplňující text evangelia ze stejné proveniencce a dobou vzniku spadající do 14. století, které je uloženo v NBF v Paříži pod signaturou Gr. 54.⁸⁹⁴ [X] Zde například můžeme nalézt na fol. 213 ilustraci se scénou Proměnění Krista, která je obdobně kompozičně komponovaná jako ve Strakonících, avšak s tím rozdílem, že postavy Mojžíše a Eliáše jsou umístěny po jedné na každé straně mandorly, kdežto ve Strakonících stojí na jedné straně.⁸⁹⁵ Na fol. 289 v témže rukopise v miniatuře Kristus a Samaritánka můžeme také vidět velmi nápadné kompoziční shody, avšak v rukopise není scéna redukována pouze na dvě postavy, ale je figurálně bohatší a doplněna širším pozadím v podobě krajiny.⁸⁹⁶ Scéna Nasycení pěti tisíc lidí pěti chleby a dvěma rybami na fol. 55v je podobně jako ve Strakonících lemována zobrazením dvanácti košíků s chleby, avšak tato miniatura se jeví jako poněkud podrobnější přičemž a je řešena v rámci jediného obrazového pole.⁸⁹⁷ Stejně tak je tomu v zobrazení Podobenství o boháči a Lazarovi na fol. 80.⁸⁹⁸ [X] Kompoziční souvislosti, jak je uvedeno v monografii z roku 1958, je možno dále nalézt v rukopisu stejné ze proveniencce jako dva výše uvedené rukopisy, který je uložený v NBF v Paříži pod signaturou Gr. 74 a to ve výjevech Zázračný rybolov na fol. 29v a Uzdravení mládence posedlého zlými duchy na fol. 34, na němž jsou zlé duchové obdobně pojatí jako ve Strakonících a odchází z jeho těla v podobě malých d'áblů.⁸⁹⁹ [X] Dalším snad významným rukopisem je *Speculum humanae salvationis* (Karlsruhe, LB, Cod. H 78), rukopis vzniklý kolem roku 1300 pravděpodobně v dominikánském prostředí. Význam

⁸⁹² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139. (Paříž, BNF, ms grec 510, Fol. 310v).

⁸⁹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139. (Paříž, BNF, ms grec 510, Fol. 170).

⁸⁹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 139.

⁸⁹⁵ (Paříž, BNF, Gr. 54, Fol. 213). Zobrazení viz: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>.

⁸⁹⁶ (Paříž, BNF, Gr. 54, Fol. 289). Zobrazení viz: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>.

⁸⁹⁷ (Paříž, BNF, Gr. 54, Fol. 55v).

⁸⁹⁸ (Paříž, BNF, Gr. 14, Fol. 80).

⁸⁹⁹ (Paříž, BNF, Gr. 74, Fol. 29v a fol. 34); DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 140 a 142. Autorky dále uvádí obecné souvislosti a podobnosti s Biblií chudých z Kostnice (Konstanz, Rosengartenmuseum, ms. 31).

Poznámka autora: Obdobně jako v případě nástěnného malířství v oblasti jihovýchodní Evropy bude i otázka vztahů strakonického cyklu a knižního malířství této proveniencce předmětem dalšího studia.

tohoto rukopisu tkví v souvislosti s malbou Madony Ochránitelky, z pozdější vrstvy výzdoby ambitu (kolem 1340). Nelze vyloučit, že mohl plnit funkci předlohy pro obraz Madony Ochránitelky, přestože je v něm P. Marie zobrazena bez dítěte a doplněna nápisem.⁹⁰⁰ Bez významu v rámci dochovaného srovnávacího materiálu není podle K. Stejskala ani na sklonku 13. století v Paříži vzniklý rukopis *Decretum Gratiani* (Olomouc, CO 39, Olomoucký městský archiv), ve kterém nalezneme několik kompozičních a formálních analogií k malbám strakonického christologického cyklu i obdobné výrazné redukování architektonického rámování a kulís ve prospěch většího rozvinutí gestikulace figur i těsného sepětí a provázání jednotlivých postav v ploše obrazu.⁹⁰¹

4. 3. 2. 3 Malířská výzdoba vnitřních stěn ambitu ve Strakonících (kolem 1340)

Malířská výzdoba vnitřních stěn ambitu pravděpodobně chronologicky následovala nedlouho po výmalbě stěn obvodových a je tedy je možné datovat do doby kolem roku 1340. Tematicky různorodá výzdoba vnitřních stěn ambitu zahrnuje obraz Bolestného Krista s prosebníky [X], fragment postavy řádového světce, výjev smrti P. Marie [X], obraz Oběti Abrahámovi [X], fragmentárně zachovanou ornamentální výzdobu v ostění oken a postavy proroků na jižní, východní a severní vnitřní stěně.⁹⁰² [X] Figury starozákonních proroků v nadživotní velikosti se obdobně jako postavy christologického cyklu vyznačují klidnými schematickými gesty a nejsou příliš pohyblivé. Přesto jejich siluety působí členitě na základě členitého skladebného systému rouch, řasených do širokých mísovitých záhybů s postranními kaskádami rozvinutými do prostoru. Při rytmickém řazení figur v rámci stěny je užito střídání kontrastu doplněného natočením těla proti sobě stojících postav, který je dále podpořen střídáním barev rubových a lícních ploch jejich rouch.⁹⁰³

⁹⁰⁰ Nápis zní: Maria est nostra defensatrix et protectrix. VŠETEČKOVÁ 1993, 180. Jako možnou předlohu autorka dále uvádí i sochařské dílo a to Strakonická Madona z doby kolem roku 1300 [162], na níž se obdobně jako na malbě v ambitu, Ježíšek dotýká tváře Panny Marie.

⁹⁰¹ STEJSKAL 1993, 157.

⁹⁰² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 142. Toto kompoziční a tematické rozmístění starozákonních a novozákonních výjevů na vnitřní a vnější stěny ambitu pravděpodobně parafrázuje kompoziční typologii užívanou v rámci biblí chudých, kde se často objevují starozákonní postavy stojící proti postavám novozákonním jako jejich předobrazy.

⁹⁰³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 142.

V severní části vnitřní západní stěny se dochovala malba Bolestného Krista s donátory (snad kolem 1340).⁹⁰⁴ [X] Polopostava Krista s pažemi zkříženými na prsou se natáčí k dvojici klečících prosebníků po pravici, kteří pravděpodobně představují manželský pár. Oděn je pouze do bederní roušky, zobrazen v mírném prohnutí a náklonu k prosebníkům. Z nepříliš zřetelných fragmentů lze soudit, že Kristova tvář byla lemována dlouhými vlasy, krátkým vousem a obkroužena křížovým nimbem. Klečící muž je oděn do dlouhého podkasaného roucha, přepásaného v pase, ruce pozvedá směrem ke Kristu a drží v nich hůl. Hlava je natočena k divákovi a porostlá krátkými vlasy. Tvář se zachovanou kresbou očí, nosu a rtů je pak lemována krátce střiženým vousem. Ženská postava klečící za mužem je zobrazena se sepjatými a pozdviženými rukama. Oděna je do roucha tvořeného spodním šatem, pláštěm halicím ramena a rouškou kryjící hlavu. Obličejová kresba ženiny kulaté tváře se bohužel nezachovala a celá figura se téměř ztrácí v omítkových kazech. Obě postavy prosebníků jsou označeny jmény „Mathias“ a „Adlieta“. Od hlavy Bolestného Krista se směrem k nim se vine nápisová páska s fragmentárně zachovaným nápisem.⁹⁰⁵ Celý výjev je značně poškozen záseky pro omítku, která jej později překryla a to v takovém rozsahu, že dodnes je zachována pouze částečná původní černá obrysová kontura, bez jakéhokoli barevného koloritu.⁹⁰⁶ Podle značně nejasných stop lze usuzovat, že na jižní části západní stěny pravděpodobně mohly být vymalovány postavy proroků jako na ostatních vnitřních stěnách ambitu.

Po stranách obou oken jižní vnitřní stěny ambitu jsou vymalovány dvojice proroků (kolem 1340), přiklánějících se na obou stranách směrem k oknu.⁹⁰⁷ [X] Postavy proroků jsou dochovány jen v siluetách s téměř neznatelnými záhyby oděvů místy dochovanými jen v obrysové kresbě. Téměř všichni proroci jsou oděni do dlouhých spodních rouch, plášťů řasených mísovitými a lineárními záhyby, doplněnými zvlněnými kaskádami, které vybíhají do ostře zakončených cípů. Všechny nenimbované figury mají pozvednuté, sepjaté ruce, od nichž se odvíjí stáčené nápisové pásy bez zachovaného textu a někteří proroci mají na hlavách nasazeny zašpičatělé čapky, či

⁹⁰⁴ K námětu viz: ROYT 2006, 52sqq.

⁹⁰⁵ Nápis pravděpodobně zní: ASPICE PECCAT SAV AMATOR SIC TE MORTI GRACI MORIENDO VIVI A ...RIOR PRO TE SCIES O ...O ...A ...S PROE...

⁹⁰⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 129.

⁹⁰⁷ K námětu viz: ROYT 2006, 249.

nízké klobouky se zahrnutými lemy. První postava zleva v prvním poli je zobrazena téměř z profilu, obrácena směrem k oknu ve středu pole a oděna do světle okrového spodního roucha, doplněného dlouhým nazelenalým pláštěm. Na hlavě má nasazenu kapuci a čapku. Kresba tváře, snad lemované krátkým vousem se nezachovala, obdobně jako partie rukou. Obdobně oděná následující postava proroka je zachována spíše jen v siluetě, přesto však lze soudit, že byl oděn do světlého roucha, podkasaného pláště a na hlavě porostlé krátkým vousem měl nasazenu nízkou čapku, zpod které vystupovaly krátké vlasy. V pravici snad prorok drží svitek a levicí skrytou pod pláštěm přidržuje nápisovou pásku odvíjející se od mísovitých záhybů pláště v pase. Třetí postava zleva v tomto poli je zachována lépe téměř v celé své výši, s výjimkou hlavy porušené náběhem klenební kápě. Frontálně pojatá mužská postava je oděna do prostého dlouhého spodního roucha modrozelené barvy, přes nějž má oblečenu svrchní tuniku s výrazným výstřihem s lemy, řasenou vertikálními lineárními záhyby.⁹⁰⁸ Na nohou má nazuty černé špičaté střevíce, na hlavě nasazen klobouk a v pravici drží opět svitek. Kresba tváře se nezachovala, ale podlouhlá tvář je lemována kadeřemi delších hnědých vlasů a špičatou bradkou, téměř splývající s pozadím výjevu. Prorok se odvrací od okna a pohledem se obrací ke čtvrté figuře v tomto poli, která je zobrazena téměř v profilovém natočení směrem do středu pole. Čtvrtá postava je oděna do spodního roucha a dlouhého pláště žlutohnědé barvy, který je v partii pasu výrazně řasen mísovitými a klínovými záhyby. Horní část figury je málo zřetelná, přesto lze soudit, že ruce byly sepjaty a pozdviženy před tělem. Od rukou se odvíjela nápisová páska. Hlava je opět kryta nízkou. V současném stavu zachování, nelze s přesností určit, zda se jedná o postavu mužskou, či ženskou. V druhém klenebním poli vnitřní jižní stěny jsou zobrazeny taktéž čtyři prorocké postavy, vždy po dvou po levé i pravé straně okna. Dvojice postav po levé straně okna je značně porušena dochována spíše jen fragmentárně. První postava je natočena do středu a oděna do spodního roucha dlouhého červeného pláště se světlým podšitím, jehož řasení je sedřeno do té míry, že popis není možný. Oválná tvář je lemována krátce střiženými světle hnědými vlasy. Druhá lukovitě prohnutá postava je zachována od partie boků níže. Oděna je do dlouhého červeného spodního roucha řaseného snad nehlubokými lineárními záhyby a

⁹⁰⁸ Obdobnou formu řasení nalezneme u postav v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách.

krátkého pláště, formovaným na bocích do ostrých cípů.⁹⁰⁹ Třetí postava ve druhém poli, zády obrácená k oknu ve středu, je nejlépe zachovanou figurou v rámci celé stěny, především v oblasti hlavy s čapkou. Obličej proroka je podlouhlého tvaru s akcentovaným čelem, pod nímž se nachází poměrně hluboko posazené oči s širokými zornicemi a krátký nos. Dlouhé kadeře hnědých vlasů a dlouhých, zašpičatělých vousů, lemujících sevřené rty, jsou hustě protkány symetricky rozloženými vlnkami, které lze předpokládat i u ostatních mužských postav.⁹¹⁰ Prorok je oděn do zeleného spodního roucha a zahalen do dlouhého červeného pláště spadajícího přes ramena, který je před tělem členěn diagonálním lemem směřujícím od levého ramene k pravému boku a řase klínovými záhyby. Prorok pravou rukou přidržuje prázdnou nápisovou pásku a levou s pozdviženým ukazovákem gestikuluje směrem ke svým ústům. Čtvrtá mírně esovitě prohnutá postava je obrácena opět do středu pole a gestem ruky se vztyčeným ukazovákem ukazuje na předchozí postavu. Partie hlavy je natolik zničena omítkovým kazem, že nelze určit, zda se jedná o muže či ženu, lze pouze konstatovat, že byla kryta nízkou čapkou. Pravou rukou tato postava přidržuje esovitě stáčenou nápisovou pásku, odvíjející se od levého boku. Oděna je snad téměř shodně s třetí postavou do dlouhého spodního roucha červené barvy a zahalena pláštěm halícím ramena a tělo, který je u levého boku nařasen do kaskády klínových záhybů, zakončených ve dvou ostrých cípech. Spodní roucho bylo ve spodní části snad řaseno sérií lineárních záhybů, avšak svrchní barevná vrstva je v současném stavu natolik sprášena, že to nelze říci s přesností. Špalety oken této stěny jsou zdobeny stvolem, ke kterému se pojí motivy zaostřených pětelistů, představujících pravděpodobně vinnou révu. Výzdoba špalet je dochována jen ve velmi špatném stavu, kolorovaných obrysů rostlinného ornamentu se značně sedřenou barevnou vrstvou. Ve spodním pásu této stěny se dochovaly fragmenty malované draperie, jež pravděpodobně mohla vyplňovat spodní pás na všech vnitřních stěnách ambitu. Bohužel zachována je pouze na této stěně.⁹¹¹ Z malované draperie se částečně zachovala jen její horní část zavěšení v podobě pravidelné vlnovky. Jednotlivé cípy draperie tvoří víceméně pravidelné rozestupy. Stav zachování je bohužel natolik

⁹⁰⁹ Ačkoli v literatuře jsou postavy označovány jako „postavy Proroků“ minimálně ve dvou případech je pohlaví postav v současném stavu obtížně určitelné a nelze vyloučit, že by prorocké postavy, mohly být doplněny snad postavami Sybil. Srovnej viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 127.

⁹¹⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130.

⁹¹¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130.

fragmentární, že dovoluje určit pouze červenou barvu látky, nikoli však členění, ani vzezření spodní části draperie.

Fragmenty postav se nacházejí i na západní části severní vnitřní stěny ambitu (kolem 1340).⁹¹² [X] Na severní stěně se jedná v prvním poli o čtyři fragmentárně zachované stojící postavy s nápisovými páskami. V druhém poli o tři lépe zachované postavy doplněné o scénu Obětování Izáka, v levé části klenebního pole. Dvojice figur v pravé části prvního pole je natolik poškozena a barevná modelace natolik sedřena, že je možný pouze hrubý popis. První postava je zobrazena v mírném esovitém prohnutí, obrácena do středu pole a oděna do světlého spodního roucha a dlouhého červeného pláště. Nápisová páska se odvíjí od pravého boku diagonálně k levému rameni a z valné části mizí pod klenebním obloukem. Tvář bez obličejové kresby je lemována kadeřemi nedlouhých světlých vlasů a lze snad tušit jakousi pokrývku hlavy, rýsující se v nejasném obrysu. Následující postava je zachována pouze v nejasné siluetě a bližší popis není možný. V obdobném stavu je zachována i třetí figura na protější straně okna, obrácena do středu pole, lukovitě prohnutá a oděná do světlého spodního roucha a dlouhého pláště zelené barvy. Hlava je zachována jen v obrysu a lépe zřetelná je jen nízká trojúhelná čapka, rýsující se proti modrému pozadí malby. O mnoho lépe není zachována ani poslední mužská postava tohoto pole. Muž je zobrazen v mírném předklonu směrem do středu pole, snad se sepjatýma rukama a oděn do dlouhého zeleného roucha a světlého pláště. Na hlavě má nasazenu čapku s ozdobným lemem a tvář lemovánu hnědými kadeřemi vlasů a krátkým vousem. Druhé klenební pole severní stěny je pojednáno poněkud odlišně. Po pravé straně okna je umístěna jedna korunovaná postava zobrazená z en face, po levé dvě snad prorocké postavy odvrácené od okna a scéna Abrahámovi oběti v levé části pole. První figura tohoto pole je zachována pouze v málo zřetelné siluetě se značně sprášenou svrchní barevnou vrstvou. Oděna je pravděpodobně do spodního roucha a dlouhého pláště členěného vertikálními záhyby. Lépe zachovaná je nápisová páska s částečně zřetelným textem a partie ramen i hlavy. Tvář s fragmentárně zachovanou obličejovou kresbou je lemována delšími světlými vlasy a v horní části trojlistou korunou, z čehož lze soudit,

⁹¹² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130. K námětu viz: ROYT 2006, 249.

že by se mohlo jednat o ženskou, či mladickou postavu.⁹¹³ Dvojice postav po levé straně okna je zobrazena v tříčtvrtečním natočení, zády k oknu a v pozici evokující pohyb, nebo snad chůzi. Tento pohyb je lépe zřetelný u první mužské postavy, zobrazené ve výrazném nakročení přes vrchol portálu proraženého do rajskeho dvora. Muž je oděn do žlutohnědého spodního roucha a světlého pláště spadajícího přes ramena, jehož řasení je v současném stavu poněkud nezřetelné. Tvář se zbytkovou kresbou očí je lemována krátce stříženými hnědými vlasy a zašpičatělým vousem. Na hlavě má muž nasazenou špičatou frygickou čapku zelené barvy se světlým lemem, pravou rukou zahalenou pláštěm přidržuje nápisovou pásku a levou rukou se zdviženým ukazovákem odkazuje snad ke scéně Obětování Izáka, či k před ním kráčející postavě. V současném stavu nelze s přesností říci, zda se v případě druhé postavy jedná o muže či ženu. Jasně je pouze, že je oděna do nazelenalého roucha, černých střevíců a že v rukou drží nápisovou pásku, odvíjející se od oblasti boků obloukovitě vzhůru. Zbývající část severní vnitřní stěny ambitu je věnována výjevu Obětí Abraháмова.⁹¹⁴ Abrahám je zobrazen s napřaženou paží, v níž třímá meč, nad drobnou postavou klečícího Izáka s prosebným gestem a skloněnou hlavou. K Abrahámovi přilétá anděl, který zadržuje rukou meč a tím zabraňuje oběti. Za Abrahámem je umístěno stylizované skalisko, na jehož vrcholu je beránek. Postavy tohoto výjevu jsou dochovány poměrně jasně v obrysech, které vystupují z červeného pozadí, avšak vnitřní modelace a barevné provedení figur je velmi fragmentární a dovoluje jen obecný popis. Abrahám je oděn do světle okrového spodního roucha a světlého pláště. Jeho hlava je obklopená kruhovým nimbem a porostlá kadeřemi hnědých vlasů. Izák je oděn do prosté zelené tuniky a zobrazen se sepjatýma rukama ve výrazném prohnutí. Poměrně dynamicky pojatý anděl vystupující z oblaku, je oděn do světlého roucha s rukávy k loktům a jeho tvář je lemována kadeřemi dlouhých světle hnědých vlasů. Ruce má výrazně vztaženy vpřed a pravicí drží špičku krátkého meče se zlatým zdobením na jílcí.

Výmalba prvního klenebního pole východní stěny (kolem 1340) je opět poněkud nejednotná. Nalezneme zde postavu snad řádového světce, dvě postavy

⁹¹³ Typově analogická koruna se objevuje na malbách v Anníně (kolem 1310) u postavy P. Marie ve scéně Vázení duší, či mladíků ve scéně Setkání 3 živých a 3 mrtvých i v Kašperských Horách na nástěnné malbě P. Marie mezi světci (po roce 1330).

⁹¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130. K námětu viz: ROYT 2006, 12.

Proroků a snad scénu Smrti P. Marie v horní části pole.⁹¹⁵ Frontálně pojatá postava řádového světce je zachována opět jen v kolorované siluetě rýsující se proti modrému pozadí a ve středu výrazně poškozena omítkovým kazem.⁹¹⁶ Světec je oděn do světlého spodního roucha a hábitu či pláště sepnutého na prsou a doplněného pravděpodobně kapucí. V levé ruce zahalené pláštěm drží zavřenou knihu a rukou pravou se opírá o zahnutou hůl, jejíž spodní část opět mizí pod omítkovým kazem. Kulatá světcova hlava s výraznou subtilní tonsurou je obkroužena kruhovým nimbem. Obličejová kresba se bohužel nezachovala. Malby na levé straně okna jsou poškozeny do takové míry, že jejich popis není téměř možný. V této části pole je lépe zřetelný pouze fragment nimbované postavy zachovaný v partii ramen a hlavy, vmalovaný do obdélného pole po straně horní části okna. Vrcholová část tohoto pole okolo vrcholu okna je věnován pravděpodobně námětu Smrti P. Marie, zobrazené na lůžku obklopeném apoštolů, v jejichž středu stojí Kristus, držící v rukou duši Panny Marie v podobě malé postavy.⁹¹⁷ Výjev je dochován ve velmi špatném stavu, jednotlivé postavy jsou jen těžko zřetelné a zachované v pyramidální kompozici pouze v nejasných a splývajících obrysech. Přesto lze konstatovat, že odění i pojetí Krista i apoštolů, víceméně odpovídá scénám Christologického cyklu na vnějších stěnách. Lůžko je prosté a poměrně schematické, po obvodu doplněné nevelkými trojúhelnými závěsy. V následujícím poli východní stěny se opět zachovaly postavy proroků a ornamentální výzdoba špalety okna, stejně jako na jižní stěně, v podobě stvolů s listy vinné révy. Zachování postav je značně fragmentární a barevná vrstva je sedřena do té míry, že pokus o rekonstrukci ikonografie tohoto pole je spíše hypotetické. Po pravé straně okna se nachází dvojice postav, první klečící a druhá stojící, obě v tříčtvrtečním natočení a obráceny směrem do středu pole. Klečící snad mužská postava je prostovlasá, oděna do namodralého roucha, se sepjatýma rukama a mírně pozvednutou hlavou. Od rukou se odvíjí nápisová páska bez zachovaného textu. Druhá postava je taktéž mužská a oděná do okrového spodního roucha, dlouhého pláště a špičaté čapky, totožného typu jako v předchozích polích. Pokud lze z obrysu soudit, tvář byla lemována nedlouhými vlasy a zašpičatělým

⁹¹⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130. K námětu viz: ROYT 2006, 249.

⁹¹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130. Autorky uvádí, že by se snad mohlo jednat o sv. Augustina, ke kterému měli johanité vztah skrze řádové stavy.

⁹¹⁷ Jedná se o ikonografický typ zobrazení tzv. Dormitio Virginis. Obdobný ikonografický typ zobrazení se objevuje například na reliéfu severního portálu v Magdenburku z počátku 14. století. K námětu viz: ROYT 2006, 268.

vousem. Na druhé straně okna je zobrazena třetí postava, která zabírá téměř celou plochu levé části pole. Jedná se o mužskou postavu s plochou čapkou, oděnou do okrového roucha a dlouhého pláště šedomodré barvy. Pravou rukou přidržuje zvlněnou nápisovou pásku, v levé pozdvižené před tělem drží blíže neurčený předmět, který není možné, s ohledem na značné poškození postavy v této oblasti, popsat či přesněji určit. Nejasný je skladebný systém roucha, jehož svrchní vrstva je natolik sprášena, že lze rozeznat pouze dílčí části oděvu, zachované v kolorovaných obrysech.

4. 3. 3 Nástěnné malby na Kruchtě kostela sv. Prokopa (1330 – 1340)

Jednu z nejlépe zachovaných částí malířské výzdoby komendy ve Strakonících (1330 – 1340) nalezneme na západní stěně kruchtly kostela sv. Prokopa. Tato nástěnná malba zobrazuje postavu sv. Jana Křtitele, postavy tři téměř intaktně dochovaných apoštolů a čtvrtou do výše pasu zachovanou postavu, v níž lze také předpokládat apoštolskou postavu.⁹¹⁸ [115] Všechny figury jsou zobrazeny v životní velikosti a iluzivním pohybu, v jakémsi procesí kráčí směrem k severozápadnímu rohu empory.⁹¹⁹ Typově, proporcionálně i oděním jsou jednotlivé postavy téměř shodné, mají poměrně velké hlavy a působí podsaditě. Odlišují se především detaily typizovaných tváří, délkou a barvou vousu, gesty, náklonem a do jisté míry skladbou roucha.⁹²⁰ Oděni jsou shodně do dlouhých spodních rouch se širokými rukávy a pláštíků zavěšeným na ramenou, které jsou barevně odlišeny. V různorodé skladbě energicky řasených rouch se uplatňuje obdobný repertoár motivů, ve kterém na první pohled dominují subtilní mísovitě záhyby akcentující především oblast pasu a mezi ně vložené vertikální kaskády lemů zakončené v dlouhých ostrých cípech. Skladebný systém rouch je jasně vymezen ostrou kresbou a jemně modelován barvou, které je užito promodelování hloubek záhybů.⁹²¹ První postavu zleva lze identifikovat na základě kruhového medailonu s vyobrazením beránka s praporem vítězství, jako sv. Jana Křtitele, jehož figura se zachovala pouze ve fragmentech zahrnujících hlavu, částečně narušenou fragmentem výzdobného pásu z období pozdní gotiky lemující okno v západní stěně kruchtly, ramena

⁹¹⁸ SCHMIDT 1993, 147.

⁹¹⁹ Ze zachovaného fragmentu další postavy a s ohledem na dodatečné úpravy empory, lze předpokládat, že se původně jednalo o početnější zástup apoštolů.

⁹²⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁹²¹ SCHMIDT 1993, 148.

a část ruky zahalené pláštěm s medailonem.⁹²² Zbylá část postavy, oděné do modrého roucha, světlého pláště a snad velbloudí kožešiny přehozené přes předloktí levé ruky, se zachovala pouze v siluetě vystupující z pozadí. Mírně zakloněná hlava sv. Jana Křtitele je obkroužena žlutým kruhovým nimbem, z nějž jasně vystupují kontury dlouhých světle hnědých vlasů a dlouhého zašpičatělého vousu. Částečně je zachována i obličejová kresba pozdvižených očí, usazených blízko ke kořeni subtilního nosu a sevřených rtů. V levé ruce zahalené pláštěm drží sv. Jan Křtitel kruhový medailon s růžovočerveným lemováním, v němž je zobrazen nakročený bílý beránek s obrácenou hlavou, před nímž je vertikálně v ose umístěn dvoucípý prapor.⁹²³ Druhá postava v zástupu představuje apoštola a je poničená především ve spodní části roucha, které se z do velké míry v této partii figury zachovalo pouze v siluetě.⁹²⁴ Apoštol je zobrazen v jemném pohybu vyjádřeném výrazným lukovitým prohnutím postavy a skloněným hlavou. Oděn je do zeleného spodního roucha a dlouhého narůžovělého pláště halícího levé rameno a ruku, v níž drží zavřenou knihu s hnědou vazbou, k jejímuž hřbetu přikládá pravou ruku. Plášť je u pravého boku řasen několika barevně modelovanými mísovitými záhyby, zbylá část skladebného systému roucha se bohužel nezachovala. Hlava je opět obklopena zlatavým kruhovým nimbem a porostlá kadeřemi dlouhých hnědých vlasů. Modelace tváře je do jisté míry sedřena, přesto je dodnes patrná obličejová kresba podlouhlých mandlovitých očí, nosu, rtů a krátkého tmavého vousu. Třetí postava apoštola je zobrazena v malém odstupu zpětném prohnutí postavy evokujícím snad zastavení v chůzi vyjádřené stažením trupu, mírným zakloněním hlavy a rozvedené pohybem vpřed směřující spodní části roucha, přesahujícího přes cíp vlečeného pláště před ním krácejícího apoštola.⁹²⁵ Jedná se o nejlépe zachovanou figuru celé malby, která je i dnes v téměř intaktní podobě. Apoštol je oděn žlutého spodního roucha a zeleného pláště s červeným podšitím, který spadá z pravého ramene a halí část trupu. Spodní roucho je ve spodní části členěno lineárními záhyby a plášť v oblasti pasu mísovitými záhyby a kaskádou klínovitých skladů u pravého boku. V pravé ruce drží

⁹²² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁹²³ Téměř analogicky pojatý prapor nalezneme například na Zmrtvýchvstání v třetím poli severního křídla strakonického ambitu a námětově shodné miniatury v Pasionálu abatyše Kunhuty na fol 9. z let 1313 - 1321 (Praha, sign. XIV A 17, NK).

⁹²⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁹²⁵ Velmi obdobně řešenou figuru nalezneme na fol. 2r v Liber depictus (Vídeň. ÖNB, sign. Cod 370) z doby před rokem 1350, kterou lze snad považovat za jednu z nejbližších analogií k této postavě. Společně s postavou anděla je zřejmě i afinitní kompoziční řešení dvojice postav, jako u druhého a třetího apoštola na kruchtě kostela sv. Prokopa ve Strakonících.

zavřenou knihu, levou ruku zalomenou v lokti pozvedá před svou hrud' v gestu charakterizovaném vytočeným zápěstím a dlaní obrácenou k pozorovateli. Mírně zakloněná hlava s pozvednutým pohledem je obklopena světlým kruhovým nimbem a porostlá dlouhými prameny šedobílých vlasů. Tvář s téměř intaktně zachovanou kresbou hluboko posazených mandlovitých očí s výraznými zornicemi, nosu a rtů, je lemována dlouhým, vpřed směřujícím, zašpičatělým a děleným vousem, který je modelován dvojicemi paralelních vlnovek, vytvářejících téměř ornamentální vzor.⁹²⁶ Energicky zakloněná, čtvrtá kráčející postava apoštola s mírně pozvednutou hlavou je kompozičně spojena s předchozí postavou, již zmíněným překrytím roucha a společně vytvářejí párové zobrazení v podobě písmene U. Apoštol s černou zavřenou knihou v pravé ruce, se s výjimkou levého ramene a ruky, zachoval obdobně jako druhý apoštol v celé postavě. Oproti předchozí postavě je lépe zachovaná jemná barevná modelace roucha. Oděn je do světlého spodního roucha a načervenalého pláště s modrým podšitím, řaseného na obou bocích do hlubokých mísovitých záhybů, ve středu pak do masivní kaskády klínových skladů zakončené ostrým cípem. V apoštolově tváři lemované dlouhými vlnitými vlasy krátkým vousem je dosud jasně viditelná kresba blízko ke kořeni nosu posazených pozvednutých očí s pohledem směřujícím vpřed. Levá ruka se bohužel nezachovala kvůli poškození omítky v tomto místě. Pátá lukovitě prohnutá postava je zachována pouze ve spodní patii roucha a za sebou vlečeného dlouhého pláště, zbylá část postavy se zachovala pouze v nejasné siluetě.⁹²⁷ Jak lze soudit ze zachovaných částí tato postava měla obě ruce před tělem pozvednuté a skryté světlým pláštěm s červeným podšitím, řaseným lineárními záhyby a párem dlouhých vertikálních kaskád zakončeným v ostrých cípech. Hlava apoštola byla opět obkroužena žlutým nimbem. Bližší popis typiky tváře s ohledem na stav zachování není možný. Z šesté postavy zleva se zachoval jen malý fragment roucha, který modelací odpovídá předchozí postavě a nejasná silueta, z níž lze soudit pouze tolik, že se jednalo o nimbovanou postavu oděnou do světlého roucha. V dnešním stavu této nástěnné malby nelze s přesností určit, zda řada figur pokračovala i na ostatních stěnách či co bylo cílem, k němuž toto procesí původně směřovalo.⁹²⁸ Závěrem je nutné dodat, že barevná škála maleb i typologie postav na kruchtě kostela odpovídá malbám ambitu do

⁹²⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 144.

⁹²⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁹²⁸ SCHMIDT 1993, 158, pozn. 8.

té míry, že lze téměř s jistotou soudit, že byly dílem téže maliřské dílny jako malby v ambitu.⁹²⁹

Postavy apoštolů na kruchtě strakonického kostela mají pravděpodobně nejbliže k iluminacím v *Liber depictus*, jak můžeme vidět při srovnání dvou nejzachovalejších postav a scénou Zvěstování z *Liber depictus* na fol 2r.⁹³⁰ [126] Třetí postava v zástupu představující apoštola s mírně skloněnou hlavou a dlouhými vousy, které v pevném útvaru vystupují do popředí, je téměř shodná s postavou proroka Izaiáše na foliu 2r, v němž můžeme vidět také téměř dokonalou analogii jak v typu obličejce, tak v podání vlasů a vousů. Obdobná je i pohybovost obou postav, které jsou v obou případech znázorněny ve chvíli, kdy se zastavují v pohybu vpřed, který je na obou postavách zdůrazněn skladbou pláště, od výše pasu směřujícího směrem dopředu, jakoby se potýkal dopřednou energií svého nositele, přičemž ostrý cíp pláště přesahuje plášť apoštola před ním, setrvávajícího v pohybu a vlečícího plášť za sebou. Siluety dvojic figur, jak v *Liber depictus* v podobě anděla a proroka Izaiáše, tak ve Strakonících v podobě dvou apoštolů, tvoří jednotný kompoziční celek ve tvaru písmene U. Analogické ztvárnění v těchto dvou dílech lze nalézt také v dalších tvarových aspektech i formálních motivech, jako je například proporční zobrazení postav, které působí velmi stabilně a podsaditě, čehož je docíleno pomocí draperie rozšiřující základnu figury. Takto utvářený masivní podstavec z draperie budí dojem stability i přesto, že postavy jsou nakloněny či někdy až nepřirozeně vytočeny. Bohatě řasená roucha viditelně vychází z obdobných motivů či vzorníků variujících tvary velkých mísovitých záhybů především v oblasti pasu a boků, mezi něž jsou vloženy vertikálně směřované lemy.⁹³¹ Ačkoli se skladba draperie v rámci obou děl, objevuje v různých skladebných variacích je tedy patrné, že roucha jsou tvořena podle stejného vzorce záhybů, jak můžeme doložit při srovnání postav apoštolů s postavou Simeóna na výjevu Obětování z *Liber depictus*.⁹³² [127]

⁹²⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 136.

⁹³⁰ (Viedeň, ÖNB, Cod. 370, fol. 2r).

⁹³¹ SCHMIDT 1993, 147sq.

⁹³² (Viedeň, ÖNB, Codex 370, fol. 3v). Otázka vztahu strakonických maleb k dalším obrazovým Biblíím soudobé produkce bude pro svou obsáhlost předmětem následného studia.

5. Stylová východiska sledovaných maleb a kulturně historické možnosti zprostředkování jejich stylu do Prácheňska

Stylová východiska studovaných maleb v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, v hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách a v bývalé johanitské komendě ve Strakonících, lze v nejobecnějším smyslu spatřovat v oblasti anglofrancouzského malířství 2. poloviny 13. století a zejména pak v umění pařížského dvora z počátku 14. století.⁹³³ Přímou možností zprostředkování podnětů z francouzského prostředí byl nákup děl pro potřeby pražského dvora, s nimiž se do Čech dostávaly podněty z francouzského umění. O takovém transferu uměleckých děl se dozvídáme z kronikářských zpráv. Například roku 1292 pořídili opati českých klášterů v Paříži mnoho rukopisů a to na náklady krále Václava II.⁹³⁴ Lze tedy konstatovat, že malířství recipuje vlivy západoevropské a italské, které často pronikají do naší produkce na základě přímého kontaktu s kulturními centry v Paříži, Bologni a Benátkách. Obohacuje se tak nejen ikonografický repertoár, ale nové vlivy jsou transformovány do umění na našem území. Tento přímý transfer pokračuje i v 1. polovině 14. století a nadále se výrazně projevuje především v okruhu pražského dvora, z něhož se rekrutovali malíři působící například po roce 1320 ve Strakonících. I pro toto tvrzení nalezneme oporu nejen v uměleckých památkách (malby v *domě U zvonu* z doby kolem 1310, *Pasionál abatyše Kunhuty* z doby kolem 1320), ale opět i v kronikářských záznamech.⁹³⁵ Kronikář František Pražský uvádí, že roku 1329 dal biskup Jan IV. z Dražic vyhotovit nástěnné malby vysoké kvality v biskupském dvoře na Malé Straně, a že malířům poskytl exempla v podobě iluminovaných rukopisů, které si přivezl ze svého pobytu při papežské kurii v Avignonu.⁹³⁶ Lze se snad důvodně domnívat, že malíři pracující v biskupské rezidenci vyšli z prostředí pražského dvora a to s ohledem na absenci písemné zprávy v podrobném popisu Františka Pražského. Velké možnosti transferu stylových podnětů poskytuje i kolonizační činnost v příhraničních oblastech, které v případě Prácheňska nabývaly na významu s rozvojem hlubinné těžby drahých

⁹³³ Jistou výjimku tvoří pouze pozdější malba Ukřižování (snad 1355 – 1360), v níž se, jak již bylo řečeno, uplatňují spíše vlivy severoitalské malby, a která byla do práce zahrnuta, přestože dobou vzniku nespadá do studovaného období. (kapitola 2.4.)

⁹³⁴ ROYT 2002, 22.

⁹³⁵ K malbám v domě U zvonu viz: VŠETEČKOVÁ 1990, 377-400.

⁹³⁶ PEŠINA 1958, 70.

kovů v 1. polovině 14. století. Zprostředkovatelskou oblastí prvků a znaků nově se formujícího stylu byla bezesporu oblast německého a rakouského Podunají, jejíž úzký vztah k Prácheňskému regionu a prostředí hornický osad byl naznačen popsáním kolonizačních postupů a nástinem rozsahu existujících obchodních tras, které s postupným rozvojem hlubinné těžby zlata v oblasti Šumavy nabývaly na významu.⁹³⁷ Bez významu pro doložení úzkého vztahu Podunají a sledovaného regionu nejsou ani popsané kolonizační snahy a vazby na rakouské a německé kláštery, či šlechtické rody, které disponovaly poměrně silným vlivem, především v jihozápadní části Prácheňského kraje.⁹³⁸

S ohledem na výše zpracovaný materiál je však pravděpodobně nejvýznamnějším dokladem intenzivních uměleckých styků mezi Prácheňskem a Podunajím objev nástěnných maleb v Anníně [15], který významně doplňuje nejen slohově-topografickou mapu střední Evropy, ale vede k výraznému přehodnocení těchto vztahů, o níž starší odborná literatura pochybovala.⁹³⁹ Mezi významné příklady umění pařížského dvora, které výrazně ovlivnilo malířskou produkci prvních desetiletí 14. století, lze závěrem uvést výše zmíněnou tvorbu mistra Honoré, jehož ušlechtilý projev reflektují například ryté náhrobníky *princezny Guty II.* či *opata Vojslava* [133], jejichž tvůrci dlouhodobě působily v dvorském okruhu a právě snad v jejich dílnách se dostalo školení i malířům působícím ve Strakonících.⁹⁴⁰

5.1 Zhodnocení kulturně historických okolností vzniku sledovaných děl v kontextu dobové nástěnné malby v Čechách

Nástěnné malby na severní stěně boční lodi kostela sv. Mořice na Mouřenci u Annína jsou charakteristické především výraznou kaligrafickou linií, která definuje v ploše obrazu základní obrysy postav. [15] Jemným monochromním lavírováním rytmizovaných řasených draperií autor maleb promodelovává hluboké stíny, čímž je docíleno plastického cítění a akcentování mísovitých záhybů rouch. Touto snahou o vyjádření objemu se malby oprošťují od pouhé plošné kresebnosti poklasického slohu a předjímají tendence dominující v malbě od 2. čtvrtiny 14. století, které charakterizuje

⁹³⁷ ROYT 2002, 30.

⁹³⁸ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256. Podrobněji viz: (kapitola 1.2.)

⁹³⁹ Starší bádání například: PEŠINA 1958, 58sq.

⁹⁴⁰ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255

jistá malebnost a vyvíjející se citění pro modelování plastických tvarů. Obecné východisko stylové orientace malby vystoupí, především při pohledu na čistotu kompozičního rozvrhu, ladnost a vážnost v postojích a klidné gestikulaci, obličejovou typiku, celkové pojetí figur, skladebný systém rouch a vysokou kvalitu formálního projevu. Všechny tyto jmenované znaky, odkazují k malířství pařížského dvorského okruhu z doby kolem roku 1300 s anticipovanými prvky, vycházejícími z produkce východoanglické malířské školy.⁹⁴¹ Pojetím a slohovým východiskem mnohé paralely poutají Annínské malby například k ilustracím *Pasionálu abatyše Kunhuty* (Praha, NK, sig. XIV A 17, 1313 - 1321) a dalším rukopisům, které se výrazně hlásí ke stylovému projevu francouzské dvorské kultury. Z mladších příkladů odeznívajícího stylu západního linearizujícího stylu lze uvést kodex *Liber depictus* [126] (Víděň, ÖNB, cod. 370, kolem 1350), jehož kvalitněji provedené části se obecně genezí stylu přibližují nejen k malbám v Anníně, ale i ve Strakonících, jak bylo uvedeno v (kapitolách 2. a 4.). Zajímavé ikonografické i kulturněhistorické paralely poutají scény Posledního soudu v kostele sv. Mořice především s malbami *v karneru v Broumově* [162] (2. čtvrtina 14. století).⁹⁴² Nejenže zde najdeme snad jedinou obdobu pro scénu Setkání tří živých a tři mrtvých, ale v obou případech se pravděpodobně jedná, ať už přímý či nepřímý mecenát benediktýnského řádu. Stylově nejbližší se přes všechny uvedené paralely zdají být památky Podunajské a to konkrétně z okruhu malířské dílny kláštera augustiniánů kanovníků ve sv. Floriánu.⁹⁴³ Z již zmiňovaných památek v příslušné kapitole, lze uvést iluminace rukopisu *Expositio in Cantica Cantorum* (St. Florian, klášterní knihovna, cod. XI. 80, kolem 1301) [167], jejichž výrazná kresba pevných kaligrafických linií doplněná monochromním lavírováním pro vyjádření plasticity tvarů je v blízkém vztahu k malbám v Anníně. S ohledem na další těsné shody stylové i formální, zdá se být více než odůvodněná hypotéza, že malíř pracující v kostele sv. Mořice byl dílensky seznámen s Podunajskou tvorbou, či vzešel přímo z prostředí kláštera ve sv. Floriánu, který byl jistě v úzkém kontaktu s klášterem v Niederaltaichu, jemuž v době vzniku maleb náleželo právo podací ke kostelu.⁹⁴⁴ Tyto naznačené vztahy, spolu s geografickou sounáležitostí české a německo-rakouské strany Šumavy, jejichž existence byla dříve zpochybňována, lze doložit i ikonografií annínského cyklu, která snad čerpá z tradice

⁹⁴¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 254.

⁹⁴² FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255.

⁹⁴³ SCHMIDT 1962, 116sqq.

⁹⁴⁴ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256.

typologických rukopisů *Biblia pauperum*, hojně rozšířeným a zprostředkovaným právě zmíněnou oblastí Bavorska.

Nejrozsáhlejší část této práce je věnována nástěnným malbám ve strakonické komendě, jež svým rozsahem i obsahem, nemají v západoevropském gotickém malířství mnoho obdob, přesto však vykazují výraznou západoevropskou orientaci.⁹⁴⁵ Fragments maleb znázorňující světecké a prorocké postavy, biblické i legendární výjevy se nacházejí ve všech částech komendy a s výjimkou výše zmíněného fragmentu postavy biskupa z poslední čtvrtiny 13. století svou dobou vzniku spadají mezi léta 1320–1350.⁹⁴⁶ K druhé fázi výmalby komendy přikročili strakoničtí johanité kolem roku 1320, z ní se zachovaly fragmenty postavy sv. Filipa a Jakuba [71], ornamentální výzdoba meziklenných pasů [78], trojdílná archa se světeckými postavami [76] a snad fragment P. Marie s anděly, avšak podle G. Schmidta nelze vyloučit, že fragment malby s P. Marií je o něco mladší.⁹⁴⁷ Lze předpokládat, že do stejné fáze výmalby, předcházející působení rozsáhlé dílny pracující v ambitu, spadají i scény Krista na Olivetské hoře, Bičování a Ukřižování v ostění okna západní stěny kapitulní síně, které byly v období pozdní gotiky dodatečně upraveny a částečně přemalovány.⁹⁴⁸ [77] Zdá se, že v této fázi dosud nebyla výzdoba kapitulní síně zcela souvislá a tematicky jednotná, přičemž objednávky se soustředily snad pouze na jednotlivé a poměrně izolované malby.⁹⁴⁹ Pokud jde o postavy sv. Filipa a Jakuba [71] nelze s jistotou rozhodnout, zda tyto figury měly pokračování v širší řadě či se objednávka vztahovala pouze na tyto postavy z bližší neurčené potřeby objednavatele.⁹⁵⁰ Jisté je pouze to, že v rámci výzdoby kapitulní síně či dokonce v rámci výzdoby celé komendy působí tyto postavy poněkud cizorodě a vymykají se i v kontextu českého dobového uměleckého prostředí, v němž dosud zůstávají na poli nástěnného malířství bez výraznějších

⁹⁴⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255.

⁹⁴⁶ STEJSKAL 1993, 160; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 126. Výzdoba v kapitulní síni byla v době kolem roku 1500 ještě dále doplněna několika pozdně gotickými malbami, které však nejsou předmětem studia v rámci této práce.

⁹⁴⁷ PEŠINA 1958, 69; SCHMIDT 1993, 155.

⁹⁴⁸ PEŠINA 1958, 69. K tomuto přemalování došlo pravděpodobně někdy v druhé polovině 15. století, kdy vznikl zachovaný výjev Zvěstování P. Marii a další fragmentárně zachované malby v kapitulní síni, které chronologicky uzavřely malířskou výzdobu komendy.

⁹⁴⁹ PEŠINA 1958, 70.

⁹⁵⁰ SCHMIDT 1993, 148. Autor uvádí hypotézu, že postavy apoštolů v kapitulní síni byly původně součástí rozsáhlejší řady, přičemž (v pozn. 6) vyslovuje hypotézu, že se mohlo jednat o šestici apoštolů řazených v párech. Srovnání viz: PEŠINA 1958, 69. V této publikaci se naopak objevuje názor, že postavy neměly pokračování v širší řadě maleb.

obdob.⁹⁵¹ Obě figury jsou vzájemně kompozičně provázané natočením poměrně úzkých a tuhých těl, mírným nakloněním hlav a gesty rukou, která je v případě sv. Filipa poněkud neobratně připojena k tělu. Apoštolové se vyznačují archaickým pojetím ve vážnosti vystupování, nehybnosti, strnulosti výrazu velikých neurčitě upřených očí a v přísné sevřenosti obrysu neohebnou konturou.⁹⁵² Naproti těmto archaickým znakům, figurální typ apoštolů, jejich zešikmená ramena a spád rouch poukazují k nově se formujícímu slohovému názoru.⁹⁵³ Z formálního hlediska najdeme na postavách několik rozporů například v utváření hlav, zpracovaných ostrou grafickou štetčovou kresbou se sklonem k ornamentální stylizaci a ve zpracování roucha, které je ve svých záhybech modelováno různými barevnými tóny a širokými tahy štětce.⁹⁵⁴ Zůstává-li tato malba poměrně výjimečnou v českém umění, výjimku tvoří i postavy apoštolů na malbě Posledního soudu v kostele sv. Mořice u Annína (kolem 1310) [15], jeví značnou souvislost s rakouskou sklomalbou a to především z okruhu kláštera v Klosterneuburgu, či s památkami malířské školy ve sv. Floriánu.⁹⁵⁵ Výrazným vymezením tvaru v ploše, leskem chromatiky, charakterem nimbů s nápadným velkým písmem a zvláště pak ostrým vrypem kresby hlav, připomínají tyto strakonické postavy apoštolů, (podle G. Schmidta a dalších) díla z produkce uměleckého řemesla, jako je smalt a zmíněná sklomalba.⁹⁵⁶ Některé z těchto prací jsou uvedeným strakonickým postavám natolik blízké, že nelze vyloučit, že k provedení této malby byl do Strakonice povolán malíř vyškolený snad přímo z okruhu kláštera v Klosterneuburgu, který byl významným centrem umělecké produkce.⁹⁵⁷ Do stejné či velmi blízké časové vrstvy (po 1320) se dobou vzniku pravděpodobně řadí i malířská výzdoba meziklenebních pasů v kapitulní síni, tvořená převážně rostlinnými motivy. Tato ornamentální výzdoba pokrývá vždy všechny tři strany hranolových meziklenebních pasů, které oživuje vlnitým pohybem vegetabilních stvolů, rozmanitě doplňovaných nasazovanými květy, zoomorfními motivy či lidskými hlavami. Zakřivením se úzké ploše těchto architektonických článků ornamentální výzdoba přizpůsobuje kompresí, měřítkem, rytmem pohybu základní vlnovky stvolu i barevností pozadí ornamentu. Celá výzdoba je charakteristická

⁹⁵¹ PEŠINA 1958, 70.

⁹⁵² PEŠINA 1958, 69.

⁹⁵³ PEŠINA 1958, 70.

⁹⁵⁴ PEŠINA 1958, 70sq.

⁹⁵⁵ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 256.

⁹⁵⁶ SCHMIDT 1993, 149; PEŠINA 1958, 70.

⁹⁵⁷ PEŠINA 1958, 71.

dobovou motivickou invencí, dekorativní pohotovostí, kompozičním důvtipem a smyslem pro odhad nosných možností plochy i poslání tektonických článků.⁹⁵⁸ Těmito rysy je výzdoba meziklenných pasů strakonické kapitulní síně v české nástěnné malbě tohoto období poměrně osamocena a je třeba postoupit téměř až k polovině 14. století abychom byli schopni nalézt významnější období ve výzdobě okenních špalet minoritského kostela v *Jindřichově Hradci*.⁹⁵⁹ Malované architektonické prvky se však v obecné rovině jeví obdobné, jako detaily malovaného architektonického rámce trojdílného votivního obrazu na severní stěně presbytáře kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách (1330).⁹⁶⁰ [81][31] Strakonická ornamentální výzdoba se poměrně výrazně váže k dobové malbě knižní, v níž lze bez velkých obtíží dohledat většinu užitých motivů a výzdobných prvků.⁹⁶¹ Největší a nejvýznamnější část maleb celého souboru komendy je dílem malířů povolovaných pravděpodobně z dvorského okruhu již mezi léty 1320 - 1330, kteří počali svou práci na vnějších stěnách ambitu, jež pokryli obrazy christologického cyklu. Poté se snad část této rozsáhlé dílny přemístila do kapitulní síně, jejíž starší výzdobu částečně překryly komplexně řešenou výmalbou, kterou dnes představují dva fragmenty s legendárními výjevy (snad po 1330). [74] Druhá část dílny se pravděpodobně přemístila k práci na výzdobě kostela, kde vytvořili jednu z nejvýznamnějších částí výzdoby komendy v podobě řady apoštolů na kruchtě kostela sv. Prokopa (kolem 1340).⁹⁶² Nedlouho po dokončení těchto maleb, opět v minimálním časovém odstupu, či bezprostředně po jejich dokončení, bylo patrně přistoupeno k výmalbě vnitřních stěn ambitu. Tyto malby byly pravděpodobně dílem malířů vzešlých z dílen mistrů christologického cyklu, či malíři poučenými jejich prací. Snad souběžně došlo k nahrazení části christologického cyklu v druhém jižním poli obrazem Madony Ochránitelky (kolem 1340) [88] snad Prvním mistrem christologického cyklu. Tím byla na čas uzavřena výzdoba ambitu, patřící k nejrozsáhlejším a nejlépe zachovaným malířským celkům první poloviny 14. století v rámci českého i evropského malířství.⁹⁶³ Je naprosto přirozené, že takto rozsáhlý

⁹⁵⁸ PEŠINA 1958, 70.

⁹⁵⁹ PEŠINA 1958, 70.

⁹⁶⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 137.

⁹⁶¹ PEŠINA 1958, 71. Zcela ojedinělý zůstává pouze motiv dvou směřících se lebek, který je však snad možné přičíst pozdějšímu zásahu malíře pracujícího na výzdobě kapitulní síně v druhé polovině 15. století, kdy byly tyto malby pravděpodobně opravovány.

⁹⁶² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 145.

⁹⁶³ K definici Prvního mistra viz: PEŠINA 1958, 84sq.

soubor maleb není formálně zcela jednotným dílem a že se na jeho vzniku podílelo více malířů, kteří se od sebe lišili svým výtvarným cítěním i názorem. Nejjasněji to můžeme vidět při pohledu na christologický cyklus, v němž je možné odlišit práci dvou skupin malířů vedených dvěma mistry, z nichž jedna skupina vytvořila první část cyklu a druhá skupina pašijovou část.⁹⁶⁴ Obdobnou dualitu můžeme vidět i v jiných částech komendy, z čehož lze soudit, že na jejich výzdobě se podíleli titíž malíři pracující na obou částech cyklu, avšak nelze s naprostou jistotou určit, zda obě dílny svou práci navazovaly jedna na druhou či na výzdobě komendy pracovaly současně a pouze na odlišných úkolech v rámci komendy. Celý soubor maleb je tedy vázán jednotným konceptem, avšak malíři obou skupin se ve své práci výrazně liší jak pojetím děje a kompozičním uspořádáním výjevů, tak v typu figury, proporcích i poměru postav k měřítku plochy obrazu a často i ve svých výrazových prostředcích.⁹⁶⁵ Malíři první části cyklu (1. pole jižního křídla až 3. pole západního křídla ambitu) při své práci důsledně uplatňovali dělení scén úzkými lištami, kladli větší důraz na narativnost a akcentovaly tempo vyprávění. Ve figurálních scénách dbali především na to, aby vynikla postava Krista jako nositele děje umístěním jeho postavy do vrcholu pyramidální kompozice, do osy obrazu či posunutím jeho figury do krajních partií obrazové plochy a mírným zvětšením měřítka či větší izolací figury v ploše obrazu. Tím byl izolované postavě Krista dán větší prostor pro vystoupení z tmavé plochy pozadí a pro uplatnění se v celkovém postoji spolu s dějově významným gestem.⁹⁶⁶ K dalším významným formálním znakům malířů této dílny patří, v kontextu produkce české nástěnné malby první poloviny 14. století, neobvykle vyvinutý smysl pro rytmické podání scén, pomocí střídání různých šířek obrazových polí, dělených světlými pásy a rytmickým střídáním siluet. Neméně nápadné je užití různé výškové úrovně hlav jednotlivých postav v ploše obrazu, čímž je navozován dojem stálého zdvihu a poklesu spojující linie probíhající všemi obrazy po celé délce pásu, která svým rytmem oživuje plochu stěn a váže jeden obraz k druhému. [100] Tato vlnovka pak vede divákovu oko po pásích od obrazu k obrazu a od stěny ke stěně a napomáhá kontinuitě vyprávění. Je patrné, že tyto malíři vládli všemi prostředky

⁹⁶⁴ K odlišení skupin 1. a 2. mistra viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 141–144.

⁹⁶⁵ K detailním formálním znakům obou skupin viz: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 145sq.; PEŠINA 1958, 84sq. Také (kapitola 4.)

⁹⁶⁶ Přesto však tento odstup nepůsobí jako proluka, ale spíše jako kompoziční cézura zesilující dějové napětí mezi postavou Krista a ostatními figurami, která nijak neporušuje kompoziční vazbu vyjádřenou mnohoznačným gestem Kristovi ruky.

dobového slohu, dokázali vystavět i kompozičně provázat vícefigurální scénu, udržet tempo vyprávění a uchovat výjevům ilustrační ráz, stejně jako měřítko postav i jejich základní vztah k ploše. Zároveň dokázali plně rozvinout natáčející se štíhlou figuru, jejíž objem je podřízen drapérii, do výrazné siluety s tvarovou konstrukcí podepřenou kresbou, která v obrysech dosahuje ostrosti téměř ryté kresby a v ploše přesně prokresluje řasení rouch.⁹⁶⁷ Malíři druhé pašijové části cyklu, (4. pole západního křídla až 4. pole severního křídla ambitu) ačkoli byli poplatní stejnému slohu jako malíři první části cyklu a tedy podrobni i stejným slohovým zákonitostem se ve své práci od první skupiny v mnohém lišili.⁹⁶⁸ Jednou z nejméně výrazných odlišností v práci těchto malířů je minimální užití dělicích příček a spíše volné řazení často prolínajících se výjevů po celé délce pásu, které je mnohdy tak markantní, že v na první pohled celistvém obraze se nacházejí i dva po sobě jdoucí výjevy. Figurální sestavy v této části cyklu jsou oproti první početnější a sraženější. Nezřídka figury zaplňují obrazovou plochu do té míry, že se téměř neuplatňuje pozadí a dějově nejvýznamnější figura tak není nijak odlišena od ostatních, čímž je značně oslaben rytmický princip důsledně se uplatňující v první části cyklu. Obdobě odlišný se v této části cyklu jeví i názor na utváření figur, které jsou v této části cyklu tělesně plnější a objemové vyvinutí postav není toliko zastíráno rouchem jako v první části cyklu. V díle druhé dílny, jak lze soudit ze stavu zachování, také poněkud ustupuje význam kresby ve prospěch barvy, která přebírá funkci modelujícího činitele. Společně s tímto oslabením významu kresby a úbytkem narativnosti rovnoměrně zesiluje monumentální účinek malby, jak můžeme vidět při pohledu na celkové pojetí výjevů se semknutými skupinami postav s uzavřenějším obrysem a redukovanou gestikulací, která byla snad nahrazována výraznější diferenciací v oblasti tváří, jejichž typika a výrazy pravděpodobně částečně přebíraly funkci dějového činitele.⁹⁶⁹ Ačkoli ani v pašijové části cyklu nechybí analogie k dobové české knižní malbě je přece patrné, že její malíři byli odlišného školení a to pravděpodobně z prostředí do jisté míry dotčeného podněty přicházejícími z malby deskové, z nichž čerpali například tendenci k modelaci barvou.⁹⁷⁰ Obě části cyklu spojuje společný slohový základ linearizujícího stylu, jehož obecné slohové východisko je nutné hledat

⁹⁶⁷ PEŠINA 1958, 84.

⁹⁶⁸ Podrobněji k definici 2. skupiny maleb viz: PEŠINA 1958, 85sq.

⁹⁶⁹ PEŠINA 1958, 84.

⁹⁷⁰ PEŠINA 1958, 85.

v umění pařížského dvora na přelomu 13. a 14. století.⁹⁷¹ Oproti annínskému cyklu se v případě Strakonice jedná o odlišnou vrstvu spřízněné stylové tendence. Význam strakonického cyklu spočívá především v rozsahu dochovaného celku nástěnných maleb, v němž se slučuje pokročilý lineární styl s akcentovanou narativní tendencí a s novými malířskými podměty, které byly plně rozvinuty v druhé polovině 14. století v malbě deskové.⁹⁷² Popsané odlišné pojetí obou částí christologického cyklu pravděpodobně ovlivnilo i povahu zbývajících částí maleb v komendě. Poněkud stranou této úvahy stojí obrazy Bolestného Krista s prosebníky a malby kolem severního okna východní vnitřní stěny ambitu, pravděpodobně pocházející ze stejného období jako christologický cyklus, které jsou dílem snad dílenských pomocníků či malířů slabší úrovně.⁹⁷³ Přestože malba Bolestného Krista prozrazuje ruku méně zkušeného malíře pravděpodobně nesouvisejícího s dílnami pracujícími na cyklu, projev malby ji řadí snad do stejného slohového proudu jako první část christologického cyklu.⁹⁷⁴ Význam této malby tkví, spíše v identifikaci donátorů a činí z ní tedy památku zajímavou v kulturně historickém ohledu. Fragmenty maleb ve starší literatuře označované jako Kázání sv. Jana Křtitele a scéna ze života sv. Ismerie, vzniklé v kapitulní síni zhruba ve stejném období či nedlouho po christologickém cyklu byly pravděpodobně součástí komplexního plánu výzdoby.⁹⁷⁵ Typem postav, mimikou, skladebným systémem rouch i rytmičností kompozice se natolik shodují s malbami v ambitu, že je možné je ve shodě s K. Stejskalem považovat za dílo malířů první části cyklu, snad dílenských pomocníků hlavního mistra.⁹⁷⁶ Řada apoštolů se sv. Janem Křtitelem na kruchtě kostela, jejíž část se nedochovala, patrně představovala rozvinutou řadu postav apoštolů.⁹⁷⁷ Toto starší řadové schéma, obvyklé u starších památek, je zde překonáno jistým kinetickým prvkem, který společně s natočením těl, sklonem hlav, gestikulací a spádem rouch proměňuje obvykle statickou řadu postav v kráčející zástup.⁹⁷⁸ Přestože malby na

⁹⁷¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1994, 255.

⁹⁷² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 146.

⁹⁷³ PEŠINA 1958, 84.

⁹⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

⁹⁷⁵ ROYT 2006, 151; Nelze vyloučit, že by se mohlo jednat o scény tzv. „Provensálské legendy“, zobrazující plavbu Marie Magdalény, biskupa Maximina, Lazara, Marty a jejich společníku na lodi bez kormidla či plachet do vyhnanství a jejich zázračné přistání v Marseille a snad scénu Kázání v Marseille. Viz: VIDMANOVÁ 1998. Jedná se o poměrně typické špitální téma, které je v úzkém vztahu k působení johanitů jako špitálního řádu.

⁹⁷⁶ STEJSKAL 1984, 301.

⁹⁷⁷ PEŠINA 1958, 84.

⁹⁷⁸ PEŠINA 1958, 86.

kruchtě se základními rysy (jako je například kresebnost) podobají první části cyklu, tato apoštolská řada je podle K. Stejskala pravděpodobně dílem malíře druhé části cyklu čerpajícího z předchozích maleb v ambitu, který v malbě na kruchtě překonává své dílo pašijové části cyklu a ve výzdobě kostela dovádí kresebný styl i své umění k dokonalosti.⁹⁷⁹ V malbách na kruchtě malíř zjemnil výrazové prostředky, vytříbil formální kulturu, zesílil monumentalitu svého projevu a rozvinul schopnosti, jimiž postavám v životní velikosti vtiskl pevnost tělesné stavby, proporční vyváženost a výrazné tvarové zhutnění rýsující se pod velkoryse zvrstveným rouchem, jehož řasení nezapře vnitřní logiku a napětí.⁹⁸⁰ Klidná gesta rukou i ostře řezané tváře vyjadřují vážnost a vnitřní život do sebe obrácených světců.⁹⁸¹ Při pohledu na tyto malby je patrné, že vedle základních znaků spojující tyto scény s kresebností první částí cyklu, byla v nich rozvinuta monumentalita a niterný patos pašijové části cyklu, čímž je vytvořena jakási syntéza formálních prvků obou částí cyklu.⁹⁸² Obdobnými formálními i stylovými znaky jako malby na kruchtě kostela se vyznačují i postavy proroků na vnitřních stěnách ambitu a obraz Abrahámovy oběti.⁹⁸³ [110] Tyto malby, jak lze soudit ze stavu zachování, byly na úrovni blízké první části cyklu, avšak současně se v nich uplatňovalo velké měřítko postav, zhuštěnost kresby, obrysová uzavřenost figur, vážnost výrazu i obdobná gestikulace jakou můžeme vidět na postavách z kruchtly kostela. Ačkoli zmíněné malby na vnitřních stěnách ambitu nedosahují úrovně maleb mistrů Christologického cyklu, nelze vyloučit, že jsou dílem některého z jejich žáků či jiného snad samostatného malíře těžícího z dosud provedených maleb v komendě, který ve svém díle obratně spojil formální principy díla mistra první části cyklu, se stylem malby i pojetím figury mistra pašijové části cyklu, vrcholící v postavách apoštolů na kruchtě, v nichž je užito kresby především k formálně dokonalému zvládnutí rozsáhlého celku.⁹⁸⁴ Mužská postava řádového světce doplňující postavy proroků na východní stěně, která by snad mohla představovat sv. Benedikta zobrazeného zde asi s ohledem na řádové reminiscence, barevností odpovídá figurám proroků, ale při bližším srovnání se jeví poněkud statictější.⁹⁸⁵ Posledním významným obrazem, kterým byla dovršena

⁹⁷⁹ PEŠINA 1958, 85.

⁹⁸⁰ PEŠINA 1958, 86.

⁹⁸¹ PEŠINA 1958, 87.

⁹⁸² PEŠINA 1958, 84.

⁹⁸³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 146.

⁹⁸⁴ STEJSKAL 1984, 300sq.

⁹⁸⁵ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 143.

výzdoba ambitu, je obraz Madony Ochránitelky, jímž byly nahrazeny výjevy christologického cyklu v druhém poli jižní obvodové stěny. Tento námět není v české nástěnné malbě ojedinělý, avšak zde je rozprostřen do celé šíře pole v monumentální náročné kompozici toto téma rozvádějící a nově zhodnocující komplikovanou představou vzájemných vztahů zúčastněných postav. Obraz je v celé své výši ovládnán nadživotně velkou postavou Marie s dítětem, jíž je motivem korunovace zároveň dodáno významu jako královny nebes, která pod svým široce rozevřeným pláštěm přidržívaným anděly zaštiťuje množství postav. Vztah těchto postav a P. Marie je zprostředkován Ježíškem, který svou pozornost rozděluje mezi matku a její chráněnce. Z této představy aktivní pomoci vyrostla trojúhelníková kompozice o široké základně vrcholící v Mariině hlavě, poměrně nenásilně vpravená do plochy klenebního pole. Kompozice je i přes hru různosměrných sil probíhající uvnitř obrazu dokonale provázaná a uzavřená. I tato mladší a dobře zachovaná malba snad úzce souvisí s dílem malířů první části cyklu a „je v ní dobře patrný jakýsi první rozhodný krok na dráze vedoucí k znárodnění gotického lineárního slohu“.⁹⁸⁶ Dokončením Madony Ochránitelky tak byla snad na čas uzavřena výzdoba ambitu, patřící spolu s dalšími malbami v komendě k nejrozsáhlejším a nejlépe zachovaným malířským celkům první poloviny 14. století. Pakliže je tento výše uvedený chronologický předpoklad správný, lze malbu dochovanou na kruchtě kostela, společně s Madonou Ochránitelkou považovat za vrchol celé rozsáhlé malířské výzdoby komendy.⁹⁸⁷

Nelze v této části práce opomenout ani význam maleb v Kašperských Horách, které zhodnocují motivický repertoár dobové malby a poměrně vyzrálým způsobem zobrazují neklidně pojaté postavy do plochy obrazu s náznaky vnitřního prostoru, který je vymezen architektonickým rámcem. Byl zde tedy učiněn pokus o uchopení detailů malby typický pro stylovou formu recipující italské podněty zprostředkovávané německo-rakouskou oblastí.⁹⁸⁸ Významnější úloha je zde snad přiznána i barvě, která již nemá jen kolorující charakter, ale snad slouží k postižení objemů barevnou modelací, i když je nutno přiznat, že vymezení úlohy barvy je poněkud ztíženo stavem zachování a častým sprášením svrchních vrstev malby. Neméně složitá je i otázka vyřešení datace a

⁹⁸⁶ PEŠINA 1958, 87.

⁹⁸⁷ PEŠINA 1958, 84.

⁹⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 142.

dílenské příbuznosti zbylých maleb v kostele, které nevznikaly na základě jednotného konceptu, ale aktuálních objednávek donátorů, rekrutujících se z nově se formujícího městského patriciátu horního města. Tento rys, jakéhosi organického a postupného doplňování malířské výzdoby kostela, je příznačný pro městské kostely.⁹⁸⁹ Ikonografický repertoár votivních obrazů v městském prostředí se velmi často opakuje a reflektuje především dobové charakteristiky osobní zbožnosti a touhy po reprezentaci, související s postupnou laicizací umění, vycházející z proměn ve struktuře společnosti.⁹⁹⁰ Snad jen v případě báňských osad a měst (Kašperské Hory, Jihlava) jsou poněkud více akcentovány náměty, zajišťující udělení svátosti i v případě nenadálé smrti, jak již bylo řečeno v příslušné kapitole této práce (kap. 3.). Odhlédneme-li od výtvarné stránky věci, vystoupí význam především malby trojdílného votivního epitafu [31], který je nedocenitelným historickým pramenem a to s ohledem na zachovanou dataci malby (1330) a zobrazených jména donátorů. Lze tedy jen litovat, že poměrně neuspokojivý stav zachování, spolu s mladšími přemalbami, poněkud znejasnil původnost malby a znemožnil tak posouzení míry typizace v zobrazení konkrétní osoby, či rozeznání identifikačních znaků společenského zařazení fundátora, který jistě patřil k nejvýznamnějším představitelům příslušné hornické osady.⁹⁹¹ Přes veškeré naznačené spojitosti s uměním domácí produkce, stylové kořeny nástěnných maleb v Kašperských horách je nutné hledat opět v zahraničí. Výše naznačené vztahy spojující linearizující styl, jako postupem času dominující proud v malířství 1. poloviny 14. století, s malbami v Anníně a Strakonících, jsou bezesporu platné i pro nástěnné malby v Kašperských Horách. Přesto je nutné zdůraznit, že v případě kašperskohorských maleb nelze vyloučit ani přímý vliv Podunajské malby a to na základě geografických vazeb donátorů, právě na oblast svého předpokládaného původu. V prostředí hornické osady v Kašperských Horách lze tedy snad soudit, že nejvýrazněji se projevujícími vlivy při přenosu stylových podnětů bylo právě kolonizační úsilí spojené s rozvojem hlubinné těžby zlata, která byla zajišťována právě kolonizátory z regionu německo-rakouského příhraničí.⁹⁹²

⁹⁸⁹ PLÁTKOVÁ 1980, 104

⁹⁹⁰ DVOŘÁKOVÁ 1958b, 202

⁹⁹¹ PEŠINA 1958, 80.

⁹⁹² DVOŘÁKOVÁ 1958b, 206.

Závěr

Problematika nástěnného malířství 14. století je z dnešního pohledu poměrně složitým tématem a není možné se jím zabývat, bez postižení širších intencí a kořenů, na jejichž základě nové stylové tendence pronikaly do produkce českého území. První část této práce je proto věnována základnímu postižení historických a kulturně historických vztahů, v regionálním i širším kontextu. (kapitola 1) Nelze opomenout, že vláda rodu Přemyslovců a především 13. století přineslo hospodářský rozmach za Přemysla Otakara II. a Václava II., který podnítl a významný styk se západní Evropou, čímž byly vytvořeny příznivé předpoklady pro kulturní rozkvět země. Tyto diplomatické a církevněpolitické vazby přiblížily Čechy anglofrancouzské oblasti, kde se rozvíjel gotický sloh a právě poznání západní dvorské kultury umocnilo v Čechách velkorosý mecenát dvorský i šlechtický, zprvu směřovaný do oblasti architektury. Následně se k panovníkovi i šlechtě přidávají bohatnoucí vrstvy městského patriciátu a nově zakládané či usazené kláštery, které si rozsáhlou donační činností upevňují svou pozici. V případě jednotlivých památek zmiňovaných v této práci je v oblasti kulturně historických okolností vzniku akcentována doba kolem roku 1300, kdy i do českého nástěnného malířství proniká gotický sloh z anglofrancouzské oblasti, zprostředkovaný na Prácheňsko patrně oblastí Podunají.

Hlavní část této práce je zaměřená na památky nástěnného malířství 1. poloviny 14. století, konkrétně na tři z nejvýznamnějších souborů nástěnných maleb lineárního stylu na Prácheňsku. V úvodu této části jsem učinil souhrn literatury zabývající se předmětnými díly (kapitola 1.4), včetně uvedení dosažitelných restaurátorských zpráv, které dokumentují postupné odkrývání maleb a restaurátorské zásahy na nich provedené, včetně zhodnocení jejich vlivu na autentický stav zachování. Následně byly k příslušným památkám v daných kapitolách (kapitola 2.1, 3.1, 4.1) připojeny základní informace o kulturně historických okolnostech vzniku maleb s důrazem na hlavní formující vlivy a orientační stavební vývoj s příslušnou datací staveb, doloženou prameny, či formální analýzou specialistů na užití architektonické články. Poté jsem přistoupil k podrobnému popisu maleb a jejich formální a ikonografické analýze s uvedením relevantních analogií, jak pro dataci maleb, tak pro jejich formální a stylové hodnocení. (kapitola 2.3, 3.3, 4.3) V případě ikonografie jsem nucen konstatovat, že na

základě komparace starších ikonografických určení, obzvláště v případě strakonické komendy (kapitola 4), s novější literaturou a stavem bádání bude nutný podrobnější výzkum a jeho případná revize. Přes původně zamýšlený záměr, jsem byl s ohledem na stávající rozsah a strukturu práce, nucen omezit výčet pouze na nejvýznamnější analogie a afinity z produkce nástěnného a knižního malířství, či příslušné analogické okruhy, jejichž vazby ke studovaným malbám budou předmětem dalšího studia.

V závěrečné části této práce jsem se zaměřil především na stylová východiska nástěnných maleb v Anníně, Kašperských Horách a ve Strakonících a možnosti jejich zprostředkování do regionu Horního a Středního Pootaví (kapitola 5), na základě v této práci postižených regionálních vazeb na oblast Podunají. Neopomenul jsem ani zdůraznit význam dvorského okruhu na vznik maleb především ve Strakonících, kam byli přizváni malíři právě snad z pražského dvora. (kapitola 4) S ohledem na dlouholeté působení těchto malířů při johanitské komendě a hradu pánů erbu střely, nezůstalo jejich monumentální malířské dílo bez širší odezvy, nejen v regionální malířské produkci a proto byl učiněn i pokus o nástin sféry vlivu této strakonické dílny. V samém závěru práce jsem na základě uvedených analogií studované malby zasadil do kontextu dobové nástěnné malby v Čechách a rámcově do produkce Evropské, na jejímž příkladu jsem potvrdil nynější přehodnocení dříve zpochybňované existence vztahů dobové produkce české a německo-rakouské, které jistě sahají dále, než k tvrzení, že: „...srovnání nástěnné malby Rakouska a Čech vede k poznatku, že se tento malířský druh obou zemí vyvíjel celkem nezávisle na sobě a po oddělených cestách“.⁹⁹³

V samém závěru této práce si dovoluji vymezit otázky dalšího studia, které se po zpracování této práce jeví nutné a nebylo je možné již řešit v rámci této práce. V případě problematiky významu jihozápadního Prácheňska a regionálního dobového mecenátu, se jedná především o komplexní zpracování historických pramenů a hlubší poznání subregionálních nuancí, se zaměřením na význam jednotlivých větví existujících stezek pro transfer uměleckých podnětů. Neméně důležité se jeví i zkoumání vztahů německy mluvící vrstvy měšťanstva k zemi svého původu a míra fluktuace jimi zvaných umělců z oblasti Porýní a Podunají.

⁹⁹³ PEŠINA 1958, 60.

V případě maleb samotných je zejména v dílech strakonické komendy, nutné přehodnocení ikonografického určení některých scén, jak bylo nastíněno v textu práce. Dále bude následovat pokus o doplnění ikonografické identifikace dnes neurčených scén, na základě komparace s památkami zachovanými například i na Balkáně, stejně jako po ikonografické stránce bude nutné zhodnocení významu těchto památek pro strakonický cyklus s ohledem na johanitskou vazbu k oblastem východu.

Významnou a zcela nedořešenou otázkou v této práci zůstává i hlubší vzájemná stylová komparace těchto tří malířských souborů a zasazení maleb do širšího kontextu středoevropského a evropského umění, včetně podrobného zmapování vazeb jednotlivých maleb k produkci Podunají a pařížského dvora s doplněním vyčerpávajícího výčtu analogií a konkrétních podrobných komparací.

Nelze opomenout ani otázku významu studovaných děl v problematice vymezení úlohy nástěnné malby na vzniku malířské syntézy před polovinou 14. století, pro níž by nové zhodnocení maleb v regionu s ohledem na objev cyklu v Anníně a širší zkoumání subregionální vztahů, jistě nebylo bez významu.

Těmto otázkám bude i nadále věnována pozornost a budou předmětem dalšího podrobnějšího studia především v širším kontextu.

Resumé

Tato práce se zabývá nástěnným malířstvím 1. poloviny 14. století v regionu Prácheňského kraje, se zaměřením na subregiony Horního a Středního Pootaví. První kapitola postihuje význam Prácheňska a jeho úlohu ve formujících procesech vzniku českého království. Zabývá se základními kulturně historickými okolnostmi, strukturou středověkých cest, rozvojem těžby zlata, okrajově se dotýká struktury společnosti a řeší problematiku dobového mecenátu před polovinou 14. století. Kapitola 1.4. shrnuje literaturu k hlavnímu tématu práce, se zaměřením na studované památky. Hlavní část této práce je zaměřena na vymezení kulturně historických okolností vedoucích ke vzniku jednotlivých maleb, zhodnocení stavu jejich zachování s ohledem na literaturu a faktický stav, formální a ikonografickou analýzu, včetně uvedení analogií, naznačení stylových východisek a naznačení otázek dalšího studia. (kapitola 2. – 4.) Závěrečná část práce se věnuje stylovým východiskům jednotlivých maleb a možnostem jejich zprostředkování do Prácheňska. (kapitola 5.) Jsou přehodnocovány některé závěry české mediavelistiky 2. poloviny 20. století, které neseznávají hlubší vazby mezi nástěnnou malbou v Čechách, Německu a Rakousku, a to se zvláštním zřetelem na novější bádání a objev nástěnných maleb v Anníně.

V závěru práce jsou pak předloženy nejvýznamnější otázky dalšího studia, které v rámci této práce nemohly být podrobně řešeny, ale sehrávají významnou úlohu pro poznání nástěnného malířství na Prácheňsku.

Resume

This diploma thesis deals with medieval murals from the first half of the 14th century in Prachen region, focusing on the regions of Pootavi. The first chapter deals with the role and importance of defined region in the historical national context. It deals with the basic cultural and historical circumstances, the structure of medieval roads, development of gold mining, marginally touches the structure of society and solve the issues of contemporary patronage before the mid-14th century. The following chapter summarizes the literature on the main topic of the thesis. The main part of this thesis defines cultural and historical circumstances that led to the formation of particular paintings, evaluates the conservation status with regard to literature and practical situation, analyses the paintings in detail including the analogies and an outline of questions for further research. In this thesis are also reviewing the former conclusions of the Czech medieval studies from the 2nd half of the 20th century.

Seznam použité literatury a pramenů

Monografie a sborníky

ADÁMEK / SOMMER / VŠETEČKOVÁ 2001 — Jan ADÁMEK / Jan SOMMER / Zuzana

VŠETEČKOVÁ: Středověký kostel Panny Marie v Písku. Písek 2001

ADAMOVÁ / SOUKUP 2004 — Karolína ADAMOVÁ / Ladislav SOUKUP: Prameny k dějinám práva v českých zemích. Plzeň 2004

ATTWATTER 1993 — Donald ATTWATTER: Slovník svatých, Vimperk 1993

BACKMUND 1971 — N. BACKMUND: Windberg. Ein Fuhrer durch Geschichte und Kunst. Windberg / Ottobeuren 1971

BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001

BENEŠOVSKÁ 1998 — Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxembourg (1296-1346) and the art of his era (sborník konference konané roku 1996). Praha 1998

BENEŠOVSKÁ / DRAGOUN / DURDÍK / CHOTĚBOR 2001 — Klára BENEŠOVSKÁ / Zdeněk DRAGOUN / Tomáš DURDÍK / Petr CHOTĚBOR: Architektura románská. Deset století architektury 1 (katalog výstavy). Praha 2001

BETTINI 1942 — S. BETTINI: Frühchristliche Malerei und Frühchristlich-römische Tradition bis ins Hochmittelalter. Wien 1942

BIRNBAUMOVÁ 1933 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Stavební vývoj hradu a města Strakonice. Strakonice 1933

BIRNBAUMOVÁ 1947 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Strakonický hrad. Praha 1947

BLÁHOVÁ / FROLÍK / PROFANTOVÁ 1999 — Marie BLÁHOVÁ / Jan FROLÍK / Nad'a PROFANTOVÁ: Velké dějiny země koruny české I. do roku 1197. Praha 1999

BRODSKÝ 2000 — Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea. Praha 2000

- BRODSKÝ 2004 — Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů českého původu v polských sbírkách. Praha 2004
- BRUCK 1906 — R. BRUCK: Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Berlin 1906
- BRUCHER 2000 — Günter BRUCHER (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik. München 2000
- BUBEN 2002 — Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve. Díl I. Řády rytířské a křížovníci. Praha 2002
- BUCHOWIECKI / BALDAS / MRÁZEK 1962 — W. BUCHOWIECKI / O. von BALDAS / W. MRÁZEK: Romanische Kunst in Österreich. Wien / Hannover / Bern 1962
- BÜTTNER 1983 — Frans BÜTTNER: Imago Pietatis, Berlín 1983
- CRAEMER 1963 — U. CRAEMER: Das Hospital als Bautyp des Mittelalters. Köln 1963
- CORNELL 1925 — H. CORNELL: Biblia pauperum. Stockholm 1925
- DENKSTEIN 1987 — Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Praha 1987
- DENKSTEIN / MATOUŠ 1953 — Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ: Jihočeská gotika. Praha 1953
- DUBY 2002 — Georges DUBY, Věk katedrál. Umění a společnost 980 – 1420. Praha 2002
- DUS 2007 — Jan A. DUS (ed.): Proctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III., Praha 2007
- DVOŘÁKOVÁ / KRÁSA / MERHAUTOVÁ / STEJSKAL 1964 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Anežka MERHAUTOVÁ / Karel STEJSKAL: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia. London / Oxford / New York / Bombay / Melbourne 1964
- ERBEN 1868 — Karel Jaromír ERBEN: Výbor z literatury české II, od počátku XV. až do konce XVI. století. Praha 1868

- FAJT / SRŠEŇ 1993 — Jiří FAJT / Lubomír SRŠEŇ: Lapidárium Národního muzea Praha. Průvodce stálou expozicí českého kamenosochařství 11. – 19. století v pavilonu Lapidária na Výstavišti v Praze. Praha 1993
- FEYFAR 1882 — M. M. FEYFAR: Aus dem Pantheon der Geschichte des Johaniter Ordens. Nikolsburg 1882
- FILIP 1996 — Jan FILIP: Keltská civilizace a její dědictví. Praha 1996
- FRIEDL 1965 — Antonín FRIEDL: Iluminované rukopisy vyšebrodské. České Budějovice 1965
- GANTNER 1947 — J. GANTNER: Kunstgeschichte der Schweiz II. Frauenfeld 1947
- GOETZ 2005 — H. W. GOETZ, Život ve středověku. Praha 2005
- GRÜBER 1871 — B. GRÜBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wien 1871
- GUREVIČ 1978 — A. J. GUREVIČ: Kategorie středověké kultury. Praha 1978
- HAAS 1954 — Antonín HAAS: Privilegia měst nekrálovských IV – 1 (CIM). Praha 1954
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HALADA 1992 — Jan HALADA: Lexikon České šlechty. Praha 1992
- HARSEN 1937 — M. HARSEN: Cursus Sancet Mariae. A Thirteenth Century Manuscript now Pierpont Morgan Library. New York 1937
- HILMERA 1953 — J. HILMERA: Prachatice. Praha 1953
- HLEDÍKOVÁ / JANÁK / DOBEŠ — Zdeňka HLEDÍKOVÁ / Jan JANÁK / Jan DOBEŠ, Dějiny správy v českých zemích od počátků státu po současnost. Praha 2007
- HORPENIAK 1990 — Vladimír HORPENIAK: Kašperské Hory a okolí. Kašperské Hory 1990
- HOSTAŠ / VANĚK 1900 — Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek v království českém v politickém okrese Sušickém. Praha 1900

- HORPENIAK / REBSTÖCK — Vladimír HORPENIAK / Radovan REBSTÖCK: Kulturní památky Šumavy. Sušice 1999
- CHABRADA / KRÁSA 1984 — Rudolf CHABRADA / Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1, 1984
- KADLEC 1949 — J. KADLEC: Dějiny kláštera Svaté Koruny. České Budějovice 1949
- KAUTZSCH 1944 — R. KAUTZSCH: Der romanisme Kirchenbau in Elsass. Freiburg im Breisgau 1944
- KISSLINGER 1928 — F. KISSLINGER: Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450. Wien 1928
- KOFLER-ENGL 1995 — Waltraud KOFLER-ENGL: Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchungen zur 'Linearität' in der Wandmalerei von 1260-1360, Bozen 1995
- KOŘÁN 1955 — J. KOŘÁN: Přehledné dějiny československého hornictví I. Praha 1955
- KOTLÁROVÁ 2004 — Simona KOTLÁROVÁ: Bavorové erbu střely. České Budějovice 2004
- KOTRBA 1956 — V. KOTRBA, Jihočeská pozdní gotika 1450 – 1530. Hluboká nad Vltavou 1965
- KRETZENBACHER 1958 — Leopold KRETZENBACHER: Die Seelenwaage. Klagenfurt 1958
- KUDRNÁČ 1975 — J. KUDRNÁČ: Zlato v Pootaví. Písek 1971
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350-1450. Praha 1962
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972
- KUTHAN 1975 — Jiří KUTHAN: Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II. Praha 1975
- KUTHAN 1977 — Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století. České Budějovice 1977

- KVĚT 1931 — J. KVĚT: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Praha 1931
- LE GOFF 1991 — J. LE GOFF, Kultura středověké Evropy. Praha 1991
- LÍBAL 2002 — Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002
- LIFKA 1993 — B. LIFKA: Radomyšl. Dějiny jihočeského městečka a jeho okolí. Radomyšl 1993
- LUDIKAR 1878 — L. Č. LUDIKAR: O řádu maltézském se zvláštním zřetelem na Čechy. Klatovy 1878
- MARTINDALE 1976 — Andrew MARTINDALE: Gothic art. London 1967
- MARTÍNKOVÁ 2001 — MARTÍNKOVÁ Ludmila (red.): Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění. Kostelní Vydří 2001
- MAŠÍN 1954 — Jiří MAŠÍN: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954
- MATĚJČEK 1922 — Antonín MATĚJČEK: Pasionál abatyše Kunhuty. Praha 1922
- MATĚJČEK 1926 — Antonín MATĚJČEK: Veleslavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické. Praha 1926
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarných umění v Čechách I. Praha 1931
- MATĚJČEK / ŠAMAL / RYBA 1940 — Antonín MATĚJČEK / Jindřich ŠAMAL / Bohumil RYBA: Legendy o českých patronech v obrázkové knize ze XIV. století. Praha 1940
- MATOUŠ 1972 — František MATOUŠ: Třeboň. Praha 1972
- MATOUŠ 1975 — František MATOUŠ: Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei. Prag 1975
- MENCLOVÁ 1972 — Dobroslava MENCLOVÁ: České hrady I. Praha 1972

- MERHAUTOVÁ 1966 — Anežka MERHAUTOVÁ: Bazilika sv. Jiří na Pražském hradě. Praha 1966
- MERHAUTOVÁ 1971 — Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971
- MERHAUTOVÁ/STEJSKAL 1991 — Anežka MERHAUTOVÁ / Karel STEJSKAL: Sankt Georgs Stift. Prag 1991
- MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1983 — Anežka MERHAUTOVÁ / Dušan TŘEŠTÍK: Románské umění v Čechách a na Moravě. Praha 1983
- MICHÁLEK 1991 — Jan MICHÁLEK: Kapitulní síň a ambity komendy strakonického hradu. České Budějovice 1991
- MUK 1991 — Jan MUK: Stavebně historický průzkum kostela sv. Mořice. Praha 1991
- NECHVÁTAL 1999 — B. NECHVÁTAL: Radomyšl. Raně středověké pohřebiště. Praha 1999
- NOVOTNÝ 1928 — Václav NOVOTNÝ: České dějiny I/3. Praha 1928
- NOVÝ 1972 — R. NOVÝ: Přemyslovský stát v 11. a 12. století. Praha 1972
- OERTEL 1948 — R. OERTEL: Francesco Traini, Der Triumph des Todes in Pisa. Berlín 1948
- OHLER 2006 — N. OHLER: Katedrála. Praha 2006
- PALACKÝ 1939 — František PALACKÝ: Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě I. Praha 1939
- PARKOSOVÁ 2002 — Ivana PARKOSOVÁ (ed.): Strakonice. Vlastivědný sborník I. Strakonice 2002
- PATERA 1886 — Adolf PATERA (ed.): Svatovítský rukopis. Praha 1886
- PEŠINA 1958 — Jaroslav PEŠINA (ed.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300 – 1350. Praha 1958

- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350 – 1420. Praha 1970
- PILŇÁČEK 1930 — J. PILŇÁČEK: Staromoravští rodové. Vídeň 1930
- PODLAHA/ŠITTLER 1898 — A. PODLAHA / E. ŠITTLER: Soupis památek historických a uměleckých v království českém 3. Politický okres sedlčanský. Praha 1898
- PODLAHA 1911 — A. PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v království českém 35. Politický okres benešovský. Praha 1911
- POCHE 1977 — Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech I. Praha 1977
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech II. Praha 1978
- POCHE 1980 — Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech III. Praha 1980
- ROTZLER 1961 — Willy ROTZLER: Die Begegnung der Drei lebende und drei Tote. Winterthur 1961
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- SHERMAN LOOMIS 2000 — Roger SHERMAN LOOMIS: Grál. Od keltského mýtu ke křesťanskému symbolu. Praha 2000
- SCHILLER 1968 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gutersloh 1968
- SCHILLER 1968 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gutersloh 1968
- SCHMIDT 1962 — Gerhard SCHMIDT: Die Malerschule von St. Florian. Graz / Köln 1962
- SCHMIDT / UNTERKIRCHER 1967 — G. SCHMIDT / F. UNTERKIRCHER: Der Krumauer Bilderkodex. Graz 1967
- SEDLÁČEK 1925 — August SEDLÁČEK: Českomoravská heraldika II. Praha 1925
- SEDLÁČEK 1926 — August SEDLÁČEK: Děje Prácheňského kraje. Písek 1926

- SEDLÁČEK 1936 — August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království českého XI. Praha 1936
- SEDLÁČEK 2003 — August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečetí české a moravské šlechty III. Praha 2003
- SKŘIVÁNEK 1995 — František SKŘIVÁNEK: Rytíři svatého Jana jeruzalémského u nás. Praha 1995
- STEJSKAL 1969 — Karel STEJSKAL: Le Chanonie Beneš, scribe et enlumineur du Passionaire de l'abbesse Cunégonde. Scriptorium XXIII. 1969
- STEJSKAL 1970 — Karel STEJSKAL (ed.): Velislai Biblia picta. Praha 1970
- STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978
- SWARZENSKI 1936 — H. SWARZENSKI: Die illuminierten Handschriften des XIII. Jahrns. Berlin 1936
- SWOBODA 1969 — K. M. SWOBODA (red): Gothik in Böhmen. München 1969
- TŘÍSKA 1986 — Karel TŘÍSKA (ed.): Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 1986
- TUREK 1963 — R. TUREK: Čechy na úsvitě dějin. Praha 1963
- UHLÍŘ 2007 — Zdeněk UHLÍŘ: Velislavova bible. Velislai biblia picta. Velislaus Bible. Praha 2007
- ULLMANN 1987 — E. ULLMANN, Svět gotické katedrály. Praha 1987
- URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975 — E. URBÁNKOVÁ / K. STEJSKAL: Pasionál Přemyslovny Kunhuty. Praha 1975
- VANÍČEK 2000 — Vratislav VANÍČEK: Velké dějiny zemí koruny české II. 1197 – 1250. Praha 2000
- VANÍČEK 2002 — Vratislav VANÍČEK: Velké dějiny zemí koruny české III. 1250 – 1310. Praha 2000

VIDMANOVÁ / BAHNÍK 1984 — Anežka VIDMANOVÁ / Václav BAHNÍK (překl / ed):
Jakub DE VORAGINE: Legenda aurea. Praha 1984

VIDMANOVÁ / BAHNÍK 1998 — Anežka VIDMANOVÁ / Václav BAHNÍK (překl / ed):
Jacob DE VORAGINE: Legenda aurea. Praha 1998

VLČEK / SOMMER / FOLTÝN 1997 — P. VLČEK / S. SOMMER / D. FOLTÝN: Encyklopedie
českých klášterů. Praha 1997

VŠETEČKOVÁ 1999 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních
Čechách. Praha 1999

ZEHNDER 1990 — Frank Günter ZEHNDER: Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990

ZLATOHLÁVEK 1995 — Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Nevěsta v uzavřené zahradě
„motivy a ikonografie biblické knihy Píseň písní“, 1959

ŽEMLIČKA 2002 — J. ŽEMLIČKA: Počátky Čech královských. Praha 2002

Statě a dílčí části

BENEŠOVSKÁ 2001 — Klára BENEŠOVSKÁ: Kostel sv. Mořice, Mouřenec, In:
BENEŠOVSKÁ / DRAGOUN / DURDÍK / CHOTĚBOR 2001, 158

BENEŠOVSKÁ 2003 — Klára BENEŠOVSKÁ: Abatyše s korunou, In: Příběh pražského
hradu. Publikace k výstavě. Praha 2003, 151-158

CASTELNUOVO 1999 — E. CASTELNUOVO: Umělec, In: J. LE GOFF (ed.), Středověký
člověk a jeho svět. Praha 1999, 187-189

DVOŘÁKOVÁ 1958a — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Hosín – kostel sv. Petra a Pavla. In:
Jaroslav PEŠINA (ed.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha
1958, 251–258.

DVOŘÁKOVÁ 1958b — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Kašperské Hory, In: Jaroslav PEŠINA (ed.):
Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha 1958, 198-206

DVOŘÁKOVÁ 1958c — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Police nad Metují, In: PEŠINA 1958, 149-
151

- DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Anežka MERHAUTOVÁ:
Strakonice - bývalá komenda johanitů s kostelem sv. Prokopa. In: PEŠINA 1958, 126–
149
- FAJT 1997 — Jiří FAJT: Sv. Mořic (In: Katalog deskových obrazů z kaple Sv. Kříže na
Karlštejně), In: Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.
(katalog výstavy). Praha 1997, 144
- FAJT / HORPENIAK / ROYT 2001 — Jiří FAJT / Vladimír HORPENIAK / Jan ROYT:
Wandmalereien in der Kirche St. Maurenzen bei Annatal, In: Jahrbuch für
Sudetendeutsche Museen und Archive 1995-2001, Mnichov 2001, 196-219
- FAJT / SUCKALE 2006 — Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Ukřižování z Vyššího Brodu, In:
Jiří FAJT / Barbara BOEHM (eds.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za
vlády Lucemburků 1310-1437 (vyst. kat.). Praha 2006, 132, kat. č. 36
- FRINGS / HAMBURGER / SUCKALE 2005 — Jutta FRINGS (ed.) / Jeffrey F. HAMBURGER /
Robert SUCKALE et al.: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklostern
(katalog výstavy), München / Heidelberg 2005, kat. č. 460-461
- GREISENERGGER 1968 — Wolfgang GREISENERGGER: Ecclesia und Synagoge, In:
Engelbert KIRSCHBAUM (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 –
Allgemeine Ikonographie [A-E], Rom / Freiburg / Basel / Wien, 1968, 569-578
- GRUBER 1963 — Ivan GRUBER: Průzkum a oprava nástěnných maleb ve hřbitovním
kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, In: Vlastivědné zprávy horního Pootaví
1962, Sušice 1963, 24-28
- HLAVÁČEK 1971 — I. HLAVÁČEK: Boj o Zlatou stezku na počátku 15. století, In:
Jihočeský sborník historický 31, České Budějovice, 1963, 76
- HOMOLKA 1965 – Jaromír HOMOLKA (et. al.): Jihočeská pozdní gotika 1450 – 1530,
(katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 1965, 63
- HOMOLKA 1974 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v
Čechách, In: AUC - Philosophica et Historica. Monographica LV, 1974. Praha 1976, 61

- HOMOLKA 1982 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství doby posledních Přemyslovců, In: Jiří KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců (katalog výstavy), Roztoky 1982, 107
- HORPENIAK 1974 — Vladimír HORPENIAK, Kašperské Hory, Významná památka, Výběr z prací členů historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, 11, 1974, 3, 203
- HORPENIAK 1980 — Vladimír HORPENIAK: Kašperské Hory v době předhusitské, In: Sborník vlastivědných prací o Šumavě, Kašperské Hory 1980, 75-91
- HORPENIAK 1999 — Vladimír HORPENIAK: Die Kirche St. Maurenzen auf dem Maurenzener Berg oberhalb Annathal im Bohmerwald / Kostel sv. Mořice v Mouřenci u Annína a jeho nástěnné malby. Separátní tisk z Deggendorfských historických listů XX, 1999, Sušice / Kašperské Hory / Deggendorf 1999
- CHOC 1965 — P. CHOC: Vývoj cest a dopravy v Čechách do 13. století, In: Sborník československé společnosti zeměpisné 70. Praha 1965, 16-27
- KOFLER-ENGL 1998 — Waltraud KOFLER-ENGL: Die malerische Ausstattung der Burgkapelle von Tirol. Ikonographische Deutung und stilistische Einordnung, In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxembourg (1296 - 1346) and the art of his Era. Praha 1998, 291-303
- KOTLÁROVÁ 2002a — Simona KOTLÁROVÁ: Strakonický hrad – stavebně historický vývoj. In: PARKOSOVÁ 2002, 139–148
- KOTLÁROVÁ 2002b — Simona KOTLÁROVÁ: Sedm set let působení maltézských rytířů v Strakonících. In: PARKOSOVÁ 2002, 49–87
- KRČÁLOVÁ 1958a — Jarmila KRČÁLOVÁ: Jindřichův Hradec, In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha 1958, 267-282
- KRČÁLOVÁ 1958b — Jarmila KRČÁLOVÁ: Veselí nad Lužnicí. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha 1958, 192
- KUPKA 2002 — Jiří KUPKA: Sakrální architektura v Strakonících. In: PARKOSOVÁ 2002, 149–197

LANC 1983 — Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. In: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Bd 1. Wien 1983, obr. 51.

LANC 2002a — Elga LANC: Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich, In: Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich, Weitra 2002, 132-142

LANC 2002b — Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. In: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 2. Wien 2002

LE GOFF 1999 — J. LE GOFF: Středověký člověk, In: J. LE GOFF (ed.), Středověký člověk a jeho svět. Praha 1999, 24-34

MARTÍNEK 1999 — Jiří MARTÍNEK: Sušicko – bylo či nebylo?, In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. Narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85-100

MAŠÍN 1984 — Jiří MAŠÍN: Románská malířství. In: DČUV I/1, 103–128

MERHAUTOVÁ 1958 — Anežka MERHAUTOVÁ: Houska – hradní kaple. In: PEŠINA 1958, 207-214

MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958a — Anežka MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: Krč – kostel sv. Mikuláše. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha 1958, 299

MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958b — Anežka MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: Průhonice. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300-1350. Praha 1958, 182-190

MICHÁLEK 2002 — Jan MICHÁLEK: Město Strakonice a nejbližší okolí v pravěku až raném středověku. In: PARKOSOVÁ 2002, 3–41

MUK 1993 — Jan MUK: Stavební historie, In: Sborník k znovuvysvěcení kostela sv. Mořice na Mouřenci na Šumavě, Kašperské Hory 1993

PEČÍRKA 1931 — J. PEČÍRKA: Plastika. In: Dějepis výtvarného umění v Čechách. Praha 1931

PETZOLD 1976 — Leander PETZOLD: Nicolaus von Myra, In: Engelbert KIRSCHBAUM / Wolfgang BRAUNFELS (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8 – Ikonographie der Heiligen, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1976, 46-58

PLÁTKOVÁ 1980 — Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, In: Sborník vlastivědných prací o Šumavě, Kašperské Hory 1980, 99-108

POCHE 1933 — Emanuel POCHE: Strakonický hrad a jeho malířská výzdoba. In: Ročenka klubu pro pěstování dějin umění za rok 1932–1933, 30–46

POŠTVÁŘ 1964 — B. POŠTVÁŘ: Obchodní cesty v českých zemích, na Slovensku, ve Slezsku a v Polsku do 14. století, In: Slezský sborník 62, Opava 1964, 58

PUJMANOVÁ 1998 — Olga PUJMANOVÁ: Iconographie de la Crucifixion du Missel d'Henri Thessauri, In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxembourg (1296 - 1346) and the art of his Era. Praha 1998, 256-259

ROLAND 2000a — Martin ROLAND: Honorius Augustodunensis, Expositio in Cantica Canticorum, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik), München 2000, 503-504, kat. č. 235

ROLAND 2000b — Martin ROLAND: Lilienfelder Missale; Missale des Andreas-Altars; Sierndorf-Missale, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. II (Gotik), München 2000, 506-507, 509-511, kat. č. 240, 245, 247

ROUBÍK 1971 — F. ROUBÍK: Spory jihočeských měst o směr obchodních cest ve 14. – 17. století, In: Jihočeský sborník historický 40, České Budějovice 1971, 3

ROYT 1998 — Jan ROYT: Wandmalereien in der St. Mauritiuskirche in Maurenzen bei Annatal, In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King John of Luxembourg (1296-1346) and the art of his era (sborník konference konané roku 1996). Praha 1998, 304-312

RŮŽEK 1988 — V. RŮŽEK: Česká znaková galerie na hradě Laufu u Norinberka z roku 1361. In: Sborník archivních prací 1. ročník XXXVIII. Praha 1988, 228-229

SCHMIDT 1958 — Gerhard SCHMIDT: Die gotische Malerschule von Stift St. Florian, In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 1958

SCHMIDT 1962 — Gerhard SCHMIDT: Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert (Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs 7), Graz / Köln (Linz) 1962, 67-68, 81-82

SCHMIDT 1969 — Gerhard SCHMIDT: Malerei bis 1450. In: SWOBODA 1969, 169

SCHMIDT 2000 — Gerhard SCHMIDT: Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2-3, LIV, 2000, 293-307

SCHMIDT 2002 — Gerhard SCHMIDT: Die gotische Buchmalerei in Oberösterreich, In: Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich, Weitra 2002, 329-352

SCHMIDT / UNTERKIRCHER 1967 — Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (hrsg.): Krumauer Bilderkodex, Graz, 1967

SMITH 1990 — M. Q. SMITH: Drei lebende und drei Tote, In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. Rom / Freiburg / Basel / Wien, vydání II., 1990, 550-552

STEJSKAL 1983 — Karel STEJSKAL: Malířství. In: Praha středověká. Praha 1983

STEJSKAL 1984 — Karel STEJSKAL: Počátky gotického malířství, In: DČUV I/1, 284–310

TRATTNER 2000 — Irma TRATTNER: Vier Rückseitentafeln des Verduner Altares, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik). München 2000, 535-537, kat. č. 274

VÍTOVSKÝ 1980 — Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby, In: Příspěvek k dějinám umění III, AUC – Philosophica et Historica 4. Praha 1980, 75-106

VLAČIHA 1903 — K. VLAČIHA: Dva náhrobní kameny z kostela sv. Panny Barbory při klášteře bl. Anežky Přemyslovny v Praze. In: Památky archeologické XX, 1903, 66

- VŠETEČKOVÁ 1994 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Monumentální středověká malba, In: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994, 96-132
- VŠETEČKOVÁ 2000 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Rukopisy vyšebrodského kláštera a nástěnné malby v jižních Čechách, In: Kateřina CHARVÁTOVÁ (ed.): 900 let cisterciáckého řadu. Sborník z konference konané v roce 1998. Praha 2000, 253-262
- VŠETEČKOVÁ 2003a — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Arma Christi – Arma salutis. Úvaha nad jejich zobrazením v umění českého středověku, In: BUKOVINSKÁ / KONEČNÝ, 2003, 53-64
- VŠETEČKOVÁ 2003b — Zuzana VŠETEČKOVÁ: The Murals at the Castle Chapel at Zvíkov as an Echo of High-Medieval Court Chapels - the Question of Its Commissioning and Dating. Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování. In: Jiří FAJT (ed.): Court Chapels of the High and Late middle Ages and their Artistic Decoration. Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba. Praha 2003, 230-241, 450-457
- VŠETEČKOVÁ 2007 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech – nová zjištění po roce 1996, In: Klára BENEŠOVSKÁ / Kateřina KUBÍNOVÁ (ed.): Emauzy. Benediktínský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007, 267-289
- VŠETEČKOVÁ 2010 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Annín (okres Sušice), kostel sv. Mořice, In: Klára Benešovská: Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský - 1310. Praha 2010, 158
- WETTER 2006 — Evelin WETTER: Kasule z Břevnova; in Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (eds.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437 (výst. kat.). Praha 2006, 134-135, kat. č. 37
- WIBIRAL 1980 — Norbert WIBIRAL: Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle – Frauenturm – des Pilgerhospizes Johanniter in Enns, In: Osterreichische Zeitschrift für Kunst und denkmalpflege 34, 1980, 135

Články

BARTLOVÁ 1996 — Milena BARTLOVÁ: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska, In: Umění XLIV, 1996, 167-183

DVOŘÁKOVÁ 1955 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Nové objevy nástěnných maleb ve Strakonících. In: ZPP XV, 1955

DVOŘÁKOVÁ 1956 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955, In: ZPP XVI 1956, 97-103

HLAVÁČKOVÁ 1987 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Ioseph erat decurio, In: Umění XXXV, 1987, 507-514

CHOC 1963 — P. CHOC: O území českých kmenů, In: ČNM 132. Praha 1963, 69

KAIGL / CHALOUPEK 1998 — Jan KAIGL / Petr CHALOUPEK: Vesnické románské kostely s chórovou věží a apsidou, In: ZPP LVIII, 1998, 261-276

KROUPA / KROUPOVÁ 1988 — Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: K ikonografii nástěnných maleb v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku, In: Umění, XXXVI 1988, 558-560

KROUPA / KROUPOVÁ 1997 — Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku, In: Průzkumy památek 2, VI, 1997, 3-18

LANC 1993 — Elga LANC: Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Osterreich, In: Umění XLI, 1993, 168-178

MARTAN 1993a — Alois MARTAN: Restaurování gotických nástěnných maleb kolem r. 1380 v kostele sv. Jana Křtitele v Záblatí, v kostele Zvěstování P. Marie v Dobříši ze 14.-15. století, v kostele sv. Jakuba v Malenicích, v kostele sv. Mikuláše v Boleticích z druhé pol. 14. Století. In: Umění XLI, č. 3-4. Praha 1993, 266-272

MARTAN 1993b — Alois MARTAN: Zpráva o restaurování maleb v kapitulní síni, ambitech z konce 13. století až čtvrté čtvrtiny 15. století a průzkum v kostele sv. Prokopa ve Strakonících. In: Umění XLI, 1993, 262-266

- MAYER 1988 — J. MAYER: Dům U bílého zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. In: Umění XXXVI, 1988, 97–126
- MENCL 1958 — Václav MENCL: Počátky gotické architektury v jihozápadních Čechách, In: ZPP XVIII, 1958, 136
- MENCL 1960a — Václav MENCL: Vývoj okna v architektuře českého středověku. In: ZPP XX, 1960
- MENCL 1960b — Václav MENCL: Vývoj středověkého portálu v českých zemích. In: ZPP XX, 1960
- MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1955 — Anežka MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: Nástěnné malby v Krtni u Prahy, In: Umění III, 1955, 205-210
- PAVELEC 1995 – Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, In: ZPP LV, 1995, 288-298
- PAVELEC 1996 – Petr PAVELEC: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování P. Marie v Českých Budějovicích, In: ZPP LVI, 1996, 296-305
- PAVELEC 1997 – Petr PAVELEC: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českobudějovicku, In: ZPP LVII, 1997, 183-193
- PEŠINA 1971 — Jaroslav PEŠINA: Rakouské středověké nástěnné malířství, In: Umění XIX, 1971, 315-317
- PEŠINA 1973 — Jaroslav PEŠINA: K nové syntéze dějin českého gotického umění. In: Umění XXI, 1973, 240–247
- PLACHÁ-GOLLEROVÁ 1937 — J. PLACHÁ-GOLLEROVÁ: České nástěnné malířství 1. poloviny 14. století. In: Památky archeologické XXXX, 1937, 27–36
- POCHITONOV / RADOMĚŘSKÝ 1961 — E. POCHITONOV / P. RADOMĚŘSKÝ: Neznámý přemyslovský náhrobek v Praze. In: Časopis Národního muzea CXXX. Praha 1961, 131
- PRIX / VŠETEČKOVÁ 1961 — Dalibor PRIX / Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9 – Kyjích do počátku husitských válek. In: Umění XLI, 1993, 87–117

- ROYT 1985 — Jan ROYT: Příspěvek k ikonografii Alegorie sv. Kříže v Roudnici nad Labem, In: Umění XXXIII, 1985, 492-507
- ROYT 1993 — Jan ROYT: Nástěnné malby v kostele sv. Mouřice u Annina, In: ZPP LIII, 1993, 359
- ROYT 1995a — Jan ROYT: Fresky v kostele sv. Mauricia na Mouřenci, In: Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy 3. Sušice 1995.
- ROYT 1995b — Jan ROYT: Příspěvek k ikonografii archy z kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských Horách, In: Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy. Kašperské Hory 1995, 33-55
- SCHMIDT 1993 — Gerhard SCHMIDT: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildercodex. In: Umění XLI, 1993, 145–152
- SLÁMA 1971 — J. SLÁMA: K počátkům slovanského osídlení západních Čech. In: AR 23. Praha 1971, 730
- SLÁMA BOJENICKÝ 1837 — František Josef SLÁMA BOJENICKÝ: Zlatá stezka, In: ČČM XI, 1837, 152
- STEJSKAL 1957 — Karel STEJSKAL: Nástěnné malby v kostele Narození P. Marie v Písku In: Umění V, 1957, 177
- STEJSKAL 1976 — Karel STEJSKAL: Mistr Gutina náhrobníku a jeho dílo. In: ČNM, H-145 CXLV. Praha 1976, 10-18
- STEJSKAL 1993 — Karel STEJSKAL: Die Wandmalereien in Strakonice und ihre Beziehung zur höfischen Kunst Böhmens In: Umění XLI, 1993, 153–160
- STEJSKAL 2001 — Karel STEJSKAL: Sibylly v písemnictví a malířství českého středověku, In: Umění XLIX, 2001, 107-123
- ŠIMÁK 1937 — Josef Vítězslav ŠIMÁK: Dvě knihy o osídlení Šumavy, In: ČČH XLIII, 1937, 105
- ŠIMÁK 1938 — Josef Vítězslav ŠIMÁK: Drobné příspěvky k historii jak byly osídleny nejnižnější Čechy, In: ČSPSČ XLVI. Praha 1938.

VÍTOVSKÝ 1976 — Jakub VÍTOVSKÝ: Gotické nástěnné malby v Kozohlodech, In: Památky a Příroda I, 1976, 456-460

VÍTOVSKÝ 1983 — Jakub VÍTOVSKÝ: Gotické nástěnné malby ze Židovic a v Bedřichově Světci na Mostecku, In: Památky a příroda VIII, 1983, 530-535

VŠETEČKOVÁ 1990 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v přízemní kapli domu U Zvonu. In: Umění XXXVII. Praha 1990, 377–398

VŠETEČKOVÁ 1992 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Ikonographische Aspekte zu Moraldarstellungen der Wandmalereien in der Kirche in Zdětín, In: Umění XL, 1992, 290-300

VŠETEČKOVÁ 1993 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: Umění XLI, 1993, 179–188

WAGNER 1936 — V. WAGNER: Fresky kláštera ve Strakoně. In: Život XV, 1936, 168–173

Restaurátorské zprávy

BARTOŠ 1986 — František BARTOŠ: Restaurátorská zpráva – Severní křídlo kvadratury v bývalé komendě johanitů – Pokračování restaurátorské akce na plastické výzdobě architektonických prvků ambítů a restaurování kamenného ostění románského okna na venkovní fasádě kapitulní síně. Praha 1986

ČECH/KADERA/MARTAN 1985 — Jiří ČECH / Jaroslav KADERA / Alois MARTAN: Zpráva o restaurování středověkých nástěnných maleb a nástropních maleb v ambitu bývalé komendy johanitů Strakonického hradu. Praha 1985

ČECH 1986 — Jiří ČECH: Zpráva o restaurování gotických nástěnných maleb II. pole severního křídla ambitu. Strakonice 1986

ČECH 1988 — Jiří ČECH: Zpráva o restaurování gotických nástěnných maleb II. pole jižního křídla ambitu. Strakonice 1988

ČECH 1989 — Jiří ČECH: Zpráva o restaurování gotických nástěnných maleb I. pole severního křídla a IV. pole západního křídla ambitu. Strakonice 1989

DVOŘÁKOVÁ 1956 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955, In: ZPP XVI, 1956, 99

MARTAN 1967 — Alois MARTAN: Zpráva o restaurování středověkých nástěnných maleb v bývalé komendě a ambitu Strakonického hradu. Praha 1967

MARTAN 1983 — Alois MARTAN: Zpráva k první etapě restaurátorských prací týkajících se preventivního zajištění nástěnných maleb v ambitu bývalé komendy johanitů ve Strakonících. Praha 1983

MARTAN/KADERA 1983 — Alois MARTAN / Jaroslav KADERA: Zpráva k restaurování maleb ve čtvrtém klenebním poli u vchodu do kapitulní síně. Praha 1983

MARTAN 1986a — Alois MARTAN: Zpráva k restaurátorským pracím na středověkých nástěnných malbách v ambitu bývalé komendy johanitů Strakonického hradu. Praha 1986

MARTAN 1986b — Alois MARTAN: Zpráva o restaurování středověkých nástěnných maleb v bývalé komendě a ambitu Strakonického hradu v IV. pole jižního křídla ambitu a IV. východního pole kapitulní síně. Praha 1986

MARTAN 2001 — Alois MARTAN: Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby ve III. a IV. poli jižního křídla ambitu v areálu Strakonického hradu. Praha 2001

Josef BRANIŠ: Legenda o 10.000 rytířích, In: PA, XVII, 1896-97, 361-363

Edice pramenů

CDB I — Gustav FRIEDRICH (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane I. Pragae 1904–1907

CDB II — Gustav FRIEDRICH (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane II. Pragae 1912

CDB III/1 — Gustav FRIEDRICH (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane III/1. Pragae 1942

CDB III/2 — G. FRIEDRICH / Z. KRISTEN (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane III/2. Pragae 1962

CDB IV/1 — J. ŠEBÁNEK / S. DOUŠKOVÁ (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane IV/1. Pragae 1962

CDB IV/2 — J. ŠEBÁNEK / S. DOUŠKOVÁ (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane IV/2. Pragae 1965

CDB V/1 — J. ŠEBÁNEK / S. DOUŠKOVÁ (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane V/1. Pragae 1974

CDB V/2 — J. ŠEBÁNEK / S. DOUŠKOVÁ (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane V/2. Pragae 1981

MV I — L. KLICMAN (ed.): Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia I. Pragae 1903

MV II — J. B. NOVÁK (ed.): Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia II. Pragae 1907

MV III — B. JENŠOVSKÝ (ed.): Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia III. Pragae 1944

RBM I — Karel Jaromír ERBEN (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae I. Pragae 1855

RBM II — Josef EMLER (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae II. Pragae 1882

RGM III — Josef EMLER (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae III. Pragae 1890

RBM IV — Josef EMLER (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae IV. Pragae 1892

SEZNAM POUŽITÝCH ZKTATEK

AR.....	Archeologické rozhledy
AUC.....	Acta Universitatis Carolina
CDB.....	Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiane
ČČH.....	Český časopis historický
ČČM.....	Časopis českého muzea
ČNM.....	Časopis národního muzea
ČSPSČ.....	Časopis společnosti přátel starožitností českých
BNF	<i>Bibliothèque nationale de France</i>
DČUV.....	Dějiny českého výtvarného umění
LB.....	<i>Landesbibliothek</i>
MV.....	Monumenta Vaticana res gestas Bohemias illustrantia
ML.....	Morgan library
MZA.....	Moravský zemský archiv
NK ČR.....	Národní knihovna České republiky
ÖNB.....	Österreichische Nationalbibliothek
PA.....	Památky archeologické
RBM.....	Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae
SOA.....	Státní okresní archiv
ZPP.....	Zprávy památkové péče

Seznam obrazových příloh

1. **Mapa Prácheňska**, orientační plánec osídlení podle A. Sedláčka z roku 1926.
Reprodukce z: <http://www.tradicednes.cz/prachensko.html>, vyhledáno 9. 4. 2014
2. **Zlatá stezka**, orientační plánec tras. Reprodukce z:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Zlat%C3%A1_stezka, vyhledáno 20. 4. 2014
3. **Hrad Kašperk**, perspektivní hmotová rekonstrukce hradu dle D. Menclové.
Reprodukce z: <http://www.castles.cz/hrad-kasperk/galerie-obrazky-nakresy-historie.html>, vyhledáno 20. 4. 2014
4. **Sít' hlavních dopravních cest v Čechách a na Moravě ve 13. století**, orientační situační mapa dle P. Choce, 1967. Reprodukce z: <http://curiavitkov.cz/prace101.html>, vyhledáno 9. 4. 2014
5. **Hora Prácheň**, situační mapka osídlení dle K. Němce a J. Úlovce. Reprodukce z:
<http://www.castles.cz/hrad-prachen/galerie-obrazky-nakresy-historie.html>, vyhledáno 9. 4. 2014
6. **Hrad Prácheň**, perspektivní hmotová rekonstrukce podle L. Wettengla. Reprodukce z: <http://www.hrady-zriceniny.cz/>, vyhledáno 20. 4. 2014
7. **České knížectví v 11. a 12. století**, orientační mapa geografického vymezení.
Reprodukce z:
http://aba.wz.cz/mapy/Dejiny_zemi_koruny_ceske_1/05_ceske_knizectvi_11_a_12_stoleti.jpg, vyhledáno 20. 4. 2014
8. **Čechy a Morava ve 13. století**, orientační mapa geografického vymezení.
Reprodukce z:
http://aba.wz.cz/mapy/Dejiny_zemi_koruny_ceske_1/07_cechy_a_morava_13_stoleti.jpg, vyhledáno 9. 4. 2014

9. Panství krále Přemysla Otakara II., orientační mapa geografického vymezení.

Reprodukce z:

http://aba.wz.cz/mapy/Dejiny_zemi_koruny_ceske_1/06_panstvi_krale_premysla_2_otakara.jpg, vyhledáno 9. 4. 2014

10. Državy posledních Přemyslovců kolem roku 1303, orientační mapa geografického vymezení. Reprodukce z:

http://aba.wz.cz/mapy/Dejiny_zemi_koruny_ceske_1/08_drzavy_poslednich_premyslovcu_1303.jpg, vyhledáno 9. 4. 2014

11. Země Koruny české za vlády Karla IV., orientační mapa geografického vymezení. Reprodukce z:

http://aba.wz.cz/mapy/Dejiny_zemi_koruny_ceske_1/09_zeme_koruny_ceske_karel_4.jpg, vyhledáno 9. 4. 2014

12. Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, 1. polovina 13. století, pohled od severovýchodu. Reprodukce z: <http://www.novinky.cz/vase-zpravy/plzensky-kraj/klatovy/124-9430-tajemna-a-zahadna-mista-sumavy-mourenec.html>, vyhledáno 20.

4. 2014

13. Kašperské Hory, hřbitovní kostel sv. Mikuláše, před 1330, pohled od jihovýchodu.

Foto: Autor

14. Strakonice, hradní areál, 13. století, letecký pohled. Reprodukce z: TRÍSKA 1986, 182

15. Cyklus Posledního soudu, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor

16. Kristus Soudce, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor

17. Neurčený výjev, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor

18. Psychostasis, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor

- 19. Setkání tří živých a tří mrtvých**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 20. Korunované světice s anděly troubícími na trouby**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 21. Svatí rytíři – milites Christi**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 22. Horní pás výmalby**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 23. Zvěstování pastýřům**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 24. Obětování Krista v chrámu**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 25. Neurčená scéna (snad Klanění tří králů)**, kolem 1310, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna lodi kostela. Foto: Autor
- 26. Ukřižování**, 1350 – 1360, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, apsida. Foto: Autor
- 27. Ukřižování**, 1350 – 1360, nástěnná malba, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, apsida, detail. Foto: Autor
- 28. Malby 3. časové vrstvy**, kolem 1500, Mouřenec u Annína, kostel sv. Mořice, severní stěna chóru. Foto: Autor
- 29. Kašperské Hory**, hřbitovní kostel sv. Mikuláše, před 1330, pohled od severovýchodu. Foto: Autor
- 30. Kašperské Hory**, hřbitovní kostel sv. Mikuláše, před 1330, pohled do presbytáře z hlavní lodi. Foto: Autor
- 31. Trojdílný votivní obraz**, 1330, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, severní stěna. Foto: Autor

- 32. Dedikační medailon**, 1330, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, severní stěna. Foto: Autor
- 33. Dvoudílný votivní obraz s P. Marií mezi světci a Ukřižování**, snad před 1334, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, severní stěna. Foto: Autor
- 34. Dvoudílný votivní obraz s P. Marií mezi světci**, kolem 1330, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, severní stěna. Foto: Autor
- 35. Ukřižování**, 1334, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, severní stěna. Foto: Autor
- 36. Bolestný Kristus pod baldachýnem s donátory a nástroji umučení**, 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, jižní stěna. Foto: Autor
- 37. Umučení 10 000 rytířů a Ukřižování s P. Marií, sv. Janem a dalším světce**, 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, jižní stěna. Foto: Autor
- 38. Ukřižování s P. Marií, sv. Janem a dalším světce**, snad 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, jižní stěna. Foto: Autor
- 39. Umučení 10 000 rytířů**, snad 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, presbytář, jižní stěna. Foto: Autor
- 40. Kašperské Hory**, hřbitovní kostel sv. Mikuláše, před 1330, pohled do hlavní lodi z presbytáře. Foto: Autor
- 41. Kašperské Hory**, hřbitovní kostel sv. Mikuláše, před 1330, severní arkáda boční lodi. Foto: Autor
- 42. Dva kruhové medailony**, snad 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, arkáda severní boční lodi, třetí pilíř. Foto: Autor

- 43. Velké kánonové Ukřižování s dvojicí donátorů**, snad 1330 – 1350, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, arkáda severní boční lodi, druhý pilíř.
Foto: Autor
- 44. Misericordia Domini – Bolestný Kristus s Arma Christi a dvojicí donátorů**, snad 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, arkáda severní boční lodi, druhý pilíř. Foto: Autor
- 45. Malé kánonové Ukřižování s prosebníky a trojicí světeckých postav**, snad 2. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, arkáda severní boční lodi, první pilíř. Foto: Autor
- 46. Malby na severní stěně hlavní lodi**, 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, severní stěna hlavní lodi, pohled z lodi. Foto: Autor
- 47. Obraz se čtyřmi světeckými postavami**, 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, severní stěna hlavní lodi, cvikl třetího pilíře. Foto: Autor
- 48. Veraikon nesený anděly**, 2. třetina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, severní stěna hlavní lodi, cvikl druhého pilíře. Foto: Autor
- 49. Konsekrační kříže**, 1. polovina 14. století, nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, severní stěna boční lodi. Foto: Autor
- 50. Nápis na západní stěně lodi**, snad 14. století nástěnná malba, Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, západní stěna hlavní lodi. Foto: Autor
- 51. Strakonice**, hradní areál, půdorys přízemí. Reprodukce z: POCHE 1980, 431
- 52. Strakonice**, hrad, půdorys a rekonstrukce kamenné sakrální stavby pod podlahou kapitulní síně, snad z doby mezi lety 1169–1225. Reprodukce z: MICHÁLEK 2002, 38, obr. 29
- 53. Strakonice**, půdorys komendy, doložená kostrová pohřebiště. Reprodukce z: MICHÁLEK 2002, 38, obr. 30

- 54. Strakonice**, kruhové okno kapitulní síně, 1220–1230. Foto: Autor
- 55. Strakonice**, portál kapitulní síně, 1225–1230. Reprodukce z: POCHE 1980, 432.
- 56. Strakonice**, patky sloupků v ostění portálu kapitulní síně, 1225–1230. Foto: Autor
- 57. Strakonice**, hlavice sloupků v ostění portálu kapitulní síně, 1225–1230. Foto: Autor
- 58. Strakonice**, terakotové hlavice svazkových přípor ambitu, kolem roku 1280. Foto: Autor
- 59. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, první polovina 13. století, pohled ze severu. Reprodukce z: KUTHAN 1977, 86
- 60. Strakonice**, portál na tribunu, 1240–1250, první patro konventu. Foto: Autor
- 61. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, první polovina 13. století, pohled z jihovýchodu a severu. Foto: Autor
- 62. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, první polovina 13. století, pohled z východu a severu. Foto: Autor
- 63. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, detail nápisu nad klenbou, pohled z půdy. Foto: Autor
- 64. Strakonice**, hradní palác, 13. století, pohled od jihovýchodu přes nádvoří. Foto: Autor
- 65. Strakonice**, hrad, 13. století, pohled od jihozápadu přes příkop. Reprodukce z: KOTLÁROVÁ 2004
- 66. Strakonice**, hrad, budova bývalého purkrabství. Foto: Autor
- 67. Strakonice**, hrad, nejmladší část středověkého hradu, počátek 16. století. Foto: Autor
- 68. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, restaurátorské sondy, západní stěna kruchty. Foto: Autor

- 69. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, fragmenty maleb na klenbou, západní stěna nad kruchtou. Foto: Autor
- 70. Strakonice**, kostel sv. Prokopa, restaurátorské sondy, jižní stěna hlavní lodi. Foto: Autor
- 71. Apoštolové sv. Jakub menší a sv. Filip**, kolem roku 1320, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 72. Kázání sv. Jana Křtitele (Provensálská legenda?)**, kolem 1330, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 73. Fragment roucha**, kolem 1330, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 74. Výjev z legendy o sv. Ismerii (Provensálská legenda?)**, kolem 1330, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 75. P. Maria s anděly (Assumpta)**, 1320–1330, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 76. Trojdílná archa s postavami světců**, 1320–1330, Strakonice, kapitulní síň, východní stěna. Foto: Autor
- 77. Kristus na hoře Olivetské, Bičování Krista a Ukřižování**, 1320–1330, Strakonice, kapitulní síň, ostění severního okna západní stěny. Foto: Autor
- 78. Ornamentální výzdoba meziklenných pasů**, 1320–1330 v průběhu 15. století upraveny, Strakonice, kapitulní síň. Foto: Autor
- 79. Ornamentální výzdoba prvního meziklenního pasu**, 1320–1330 v průběhu 15. století upraven, Strakonice, kapitulní síň. Foto: Autor
- 80. Ornamentální výzdoba meziklenních pasů**, 1320–1330 v průběhu 15. století upraveny, Strakonice, kapitulní síň, detail. Foto: Autor
- 81. Detail výzdoby výběhu klenby a kolo štěstěny**, snad 1320–1330, Strakonice, kapitulní síň a palác. Foto: Autor

- 82. Zvěstování P. Marii a další fragmenty maleb**, kolem roku 1480, Strakonice, kapitulní síň, severní stěna. Foto: Autor
- 83. Postava biskupa**, před rokem 1300, Strakonice, ambit, ostění západního okna jižní vnitřní stěny. Foto: Autor
- 10. Christologický cyklus**, 1320–1330, Strakonice, ambit tamní komendy, jižní, západní a severní obvodová stěna. Reprodukce z: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130, obr. II, III, IV
- 85. Madona ochránitelka**, 1330–1340, Strakonice, ambit tamní komendy, 2. pole jižní obvodové stěny. Reprodukce z: DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ 1958, 130, obr. II
- 86. Strakonice**, ambit, 1320–1330, orientační pohled na celkovou výmalbu. Foto: Autor
- 87. Christologický cyklus - Kristus učí zástupy, Kristus uzdravuje chromého, Vyvolení dvanácti apoštolů, Fragment neurčené scény, Setkání Krista se Samaritánkou u studny Jákovovy a Uzdravení ochrnutého**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 1. pole jižní stěny. Foto: Autor
- 88. Madona ochránitelka**, 1330–1340, Strakonice, ambit, 2. pole jižní obvodové stěny. Foto: Autor
- 89. Klerici a laici pod Madoniným pláštěm**, 1330–1340, Strakonice, ambit, 2. pole jižní obvodové stěny. Foto: Autor
- 90. Christologický cyklus - Uzdravení nemocné ženy, Kristus v domě Šimonově, Kristus uzdravující posedlého mládence, Setkání se sv. Janem Křtitelem ve vězení, Kristus uzdravující slepého mládence, Zázračné rozmnožení ryb a chlebů, Kristus a cizoložná žena a Podobenství o marnotratném synu**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole jižní stěny. Foto: Autor
- 91. Zázračné rozmnožení ryb a chlebů**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole jižní stěny. Foto: Autor

92. Christologický cyklus - Kristus kráčející po vlnách, Proměnění Krista, Kristus vyhánějící zlého ducha z posedlého mládence, Kristus uzdravující slepého mládence, Výslech uzdraveného mládence farizeji, Neurčený výjev, Kristus a děti, Uzdravení vodnatelného a Peníz daně, 1320–1330, Strakonice, ambit, 4. pole jižní stěny. Foto: Autor

93. Christologický cyklus - Neurčený výjev, Marie a Marta přicházející ke Kristu, Setkání Krista s Máří Magdalénou, Vzkříšení Lazara, Neurčená scéna, Podobenství o fíkovém stromu a Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu, 1320–1330, Strakonice, ambit, 1. pole západní stěny. Foto: Autor

94. Christologický cyklus - Neurčené výjevy ve vrcholu pole, Podobenství boháči a Lazarovi, Přijetí Lazarovi duše k Abrahámovi, Boháč v pekle, 1320–1330, Strakonice, ambit, 2. pole západní stěny. Foto: Autor

95. Neurčené výjevy ve vrcholu pole, Podobenství boháči a Lazarovi, Přijetí Lazarovi duše k Abrahámovi, Boháč v pekle, Uzdravené ženy posluhující Kristu, 1320–1330, Strakonice, ambit, 2. pole západní stěny. Foto: Autor

96. Christologický cyklus - Neurčený výjev, Uzdravení dcery Jairovy, Neurčený výjev, Neurčený výjev a Poslední večeře, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole západní stěny. Foto: Autor

97. Poslední večeře, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole západní stěny. Foto: Autor

98. Christologický cyklus - Neurčený výjev, Polibek Jidášův, Zatčení Kristovo, sv. Petr utínající ucho Malchovi, Předvedení Krista před Anaáše, Kristus před Anaášem a Políčkování Krista, 1320–1330, Strakonice, ambit, 4. pole západní stěny. Foto: Autor

99. Christologický cyklus - Neurčený výjev, sv. Petr zapírá Krista, Velerada s Kaifášem, Kristus před pilátem, Převlékání Krista a Kristus před Herodem, 1320–1330, Strakonice, ambit, 1. pole severní stěny. Foto: Autor

100. Christologický cyklus - Svlékání roucha, Neurčený výjev, Setkání Krista s Veronikou, Setkání Krista se Šimonem, Nesení kříže, Přibíjení na kříž a Ukřížování, 1320–1330, Strakonice, ambit, 2. pole severní stěny. Foto: Autor

- 101. Nesení kříže, Přibíjení na kříž a Ukřižování**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 2. pole severní stěny. Foto: Autor
- 102. Christologický cyklus - Josef z Arimatie žádající Piláta o vydání Kristova těla, Oplakávání Krista, Kladení do hrobu, Kristus v předpekli, Zmrtvýchvstání, Tři Marie u hrobu, Kristus zahradník, Noli ne tangere, Kristus zjevující se učedníkům a Kristus s učedníky v Emauzích**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole severní stěny. Foto: Autor
- 103. Střední pás christologického cyklus - Kladení do hrobu, Kristus v předpekli, Zmrtvýchvstání, Tři Marie u hrobu**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 3. pole severní stěny. Foto: Autor
- 104. Christologický cyklus - Kristus mezi učedníky, Kristus vysílá učedníky, aby hlásali jeho učení a Kristus, Nevěřící Tomáš, Potestas clavium a Kristus zjevující se učedníkům před Nanebevstoupením**, 1320–1330, Strakonice, ambit, 4. pole severní stěny. Foto: Autor
- 105. Bolestný Kristus a prosebníky**, kolem roku 1330, Strakonice, ambit, vnitřní západní stěna. Foto: Autor
- 106. Starozákonní proroci**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, jižní vnitřní stěna. Reprodukce z: DVOŘÁKOVÁ / MERHAUTOVÁ 1958, 146, obr. VI
- 107. Starozákonní proroci**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, jižní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 108. Starozákonní proroci**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, jižní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 109. Starozákonní proroci**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, severní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 110. Oběť Abraháмова**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, severní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 111. Řádový světec**, po roce 1330, Strakonice, ambit, východní vnitřní stěna. Foto: Autor

- 112. Smrt P. Marie**, po roce 1330, Strakonice, ambit, východní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 113. Starozákonní proroci**, kolem roku 1340, Strakonice, ambit, východní vnitřní stěna. Foto: Autor
- 114. Ornamentální výzdoba a fragment malované draperie**, Strakonice, ambit, špalety oken na jižní a východní stěny. Foto: Autor
- 115. Apoštolové se sv. Janem Křtitelem**, kolem 1340, Strakonice, kruchta kostela sv. Prokopa, západní stěna. Foto: Autor
- 116. Dva apoštolové**, kolem 1340, Strakonice, kruchta kostela sv. Prokopa, západní stěna, detail. Foto: Autor
- 117. Trůnící Madona s Ježíškem, korunovaná dvěma anděly**, kolem roku 1270, Písek, kostel Narození P. Marie, triumfální oblouk. Foto: Autor
- 118. Hlava Krista**, kolem 1300, Police nad Metují, klášterní kostel benediktýnů. Foto: Autor
- 119. Mladý král**, před polovinou 13. století, z domu u kostela P. Marie Na louži, dnes muzeum hlavního města Prahy. Foto: Autor
- 120. Výjevy z legendy o sv. Janu Evangelistovi**, po polovině 13. století, Třebíč, kostel sv. Prokopa, sakristie. Foto: Autor
- 121. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 5r, Zvěstování, 1313–1321, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975, obr. 5b
- 122. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 5r, Narození Krista 1313–1321, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975, obr. 5b
- 123. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 8v, Ukřižování, Snímaní z kříže a Kladení do hrobu, 1313–1321, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975, obr. 8a
- 124. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 8r, Ukřižování, 1313–1321, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975, obr. 8b

- 125. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 10r, Bolestný Kristus a Arma Christi, 1313–1321, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: URBÁNKOVÁ / STEJSKAL 1975, obr. 10a
- 126. Liber depictus**, fol. 2r, Zvěstování, před 1350, Vídeň, , ÖNB, sign. Cod 370. Reprodukce z: SCHMIDT 1993, 148, obr. 3
- 127. Liber depictus**, fol. 3v, Obětování, před 1350, Vídeň, ÖNB, sign. Cod 370. Reprodukce z: SCHMIDT 1993, 149, obr. 4
- 128. Ornamentální výzdoba**, kolem 1350, Jindřichův Hradec, klášterní kostel minoritů, kolem oken. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 219 a 224
- 129. Antifonář královny Rejčky**, 1v, motiv hlaviček, 1317, Rajhrad, klášterní knihovna, sign. R 600. Reprodukce z:
http://www.manuscriptorium.com/Site/CZE/volne_dostupne_dokumenty.asp,
vyhledáno 20. 4. 2014
- 130. Antifonář královny Rejčky**, 1v, motiv hlaviček, 1317, Rajhrad, klášterní knihovna, sign. R 600. Reprodukce z:
http://www.manuscriptorium.com/Site/CZE/volne_dostupne_dokumenty.asp,
vyhledáno 20. 4. 2014
- 131. Bolestný Kristus mezi P. Marií a sv. Jakubem**, kolem roku 1330, Písek, kostel Narození P. Marie, druhý pilíř boční lodi. Reprodukce z: ADÁMEK / SOMMER / VŠETEČKOVÁ 2001, 118, obr. 139
- 132. Postavy apoštolů a sv. Barbory**, první čtvrtina 14. století, Janovice nad Úhlavou, kostel sv. Jana Křtitele, presbytář. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 41
- 133. Náhrobník Guty, dcery Václava II**, 1297, z kláštera na Františku, dnes lapidárium NM. Reprodukce z: STEJSKAL 1976
- 134. Náhrobník abatyše Kunhuty**, 1321, Praha, klášter sv. Jiří, detail. Reprodukce z: DČUV I/1, 286, obr. 231
- 135. Bolestný Kristus a Žehnající Kristus**, 1300–1310, Praha, Dům U zvonu, kaple v přízemí, východní stěna. Reprodukce z:
<http://koho.rajece.idnes.cz/ukrizovani?order=create&src=0>, vyhledáno 16. 4. 2014

- 136. Hlava světice a svěťce**, 1300–1310, Praha, Dům U zvonu, kaple v přízemí, severní stěna. Reprodukce z: VŠETEČKOVÁ 1990, 380sq, obr. 4 a 6
- 137. Apoštolové**, druhá čtvrtina 14. století, Dolní Město, kostel sv. Martina. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 132 a 133
- 138. Pašijový cyklus**, kolem roku 1340, Křeč, kostel sv. Jakuba Většího. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 140 a 141
- 139. Christologický cyklus**, kolem 1350, Starý Plzenec, kostel Narození P. Marie, severní stěna presbytáře. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 206
- 140. Sv. Václav, sv. Vojtěch, sv. Dorota a neznámý svěťec**, 1440–1450, Jindřichův Hradec, klášterní kostel minoritů. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 154
- 141. Archanděl Gabriel a P. Marie s donátory**, kolem poloviny 14. století, Jindřichův Hradec, klášterní kostel minoritů. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 214 a 215
- 142. Apoštolové**, kolem roku 1330, Houska, hradní kaple. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 64
- 143. Jižní stěna presbytáře**, 1340–1350, Myšelec, kostel sv. Havla, jižní stěna. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 158
- 144. Výjevy z legendy o sv. Kateřině**, 1340–1350, Myšelec, kostel sv. Havla. Reprodukce z: PEŠINA 1958, obr. 159
- 145. Liber depictus**, fol. 1r, Zvěstování, před 1350, Vídeň, ÖNB, sign. Cod 370. Reprodukce z: DČUV I/1, 301, obr. 246
- 146. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 1r, Adorace abatyše Kunhuty, kolem 1313, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: MATĚJČEK 1922, fol. 1r
- 147. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 15v, Kristus s učedníky v Emauzích, kolem 1313, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: MATĚJČEK 1922, fol. 15v
- 148. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 9v, Kristus v předpekli, kolem 1313, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: MATĚJČEK 1922, fol. 9v

- 149. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 9v, Zmrtvýchvstání, kolem 1313, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: MATĚJČEK 1922, fol. 9v
- 150. Pasionál abatyše Kunhuty**, fol. 4v, Stvoření Evy, kolem 1313, NK ČR, sign. XIV A 17. Reprodukce z: MATĚJČEK 1922, fol. 4v
- 151. Mistr Vyšebrodský: Oplakávání**, kolem 1350, dubové a javorové dřevo, plátno, 99, 5 x 92 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: KUTAL 1972, 85, obr. 65
- 152. Podobenství o fiku**, fol. 310v, Paříž, BNF, ms grec 510. Reprodukce z: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 153. Vzkříšení Lazara a Kristus kráčející po moři Podobenství o fiku**, fol. 170v, Paříž, BNF, ms grec 510. Reprodukce z: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 154. Zázračné rozmnožení ryb a chlebů**, fol. 55v, Paříž, BNF, Gr. 54. Reprodukce z: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 155. Vážení duší**, kolem 1350, Vídeň, kostel sv. Michala. Reprodukce z: <http://www.michaelerkerche.at/>, vyhledáno 16. 4. 2014
- 156. Vážení duší**, kolem 1350, Slapton. Reprodukce z: <http://www.paintedchurch.org>, vyhledáno 16. 4. 2014
- 157. Vážení duší**, kolem 1350, Catherington. Reprodukce z: <http://www.paintedchurch.org/cathermi.htm>, vyhledáno 16. 4. 2014
- 158. Vážení duší**, 15. století, South Leigh. Reprodukce z: <http://www.paintedchurch.org>, vyhledáno 16. 4. 2014
- 159. Vážení duší**, po 1300, Pretzien, kostel sv. Tomáše. Reprodukce z: http://mhoefert.de/r4_woerlitz.htm, vyhledáno 16. 4. 2014

- 160. Žaltář Roberta de Lisle**, Tři živí a tři mrtví, kol. 1310, Londýn, British Library, Ms. Arundel 83 II. Reprodukce z: http://www.brfaksimile.de/Verlagsprogramm_09.pdf, vyhledáno 20. 4. 2014
- 161. Tři živí a tři mrtví**, 1300 - 1310, Sempach, kostel sv. Martina. Reprodukce z: <http://www.sempach.ch/>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 162. Tři živí a tři mrtví**, 1. polovina 14. století, Broumov, bývalá hradební kaple. Foto: Autor
- 163. Tři živí a tři mrtví**, 2. polovina 13. století, Mont St-Michel. Reprodukce z: http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_France.htm, vyhledáno 20. 4. 2014
- 164. Tři živí a tři mrtví**, kolem 1270, Melfi, kostel St. Margherita, kaple. Reprodukce z: http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_Italie.htm#melfi, vyhledáno 20. 4. 2014
- 165. Malé hodinky vévody z Berry**, fol. 282v, Tři živí a tři mrtví, kol. 1390, Paříž, BNF, ms. lat. 18014. Reprodukce z: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 166. Žaltář Bonny Lucemburské**, f.321v-322r, Tři živí a tři mrtví, mezi 1332-49, New York, Cloisters Museum, ms. 1969. Reprodukce z: http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_ms1969.jpg, vyhledáno 20. 4. 2014
- 167. Expositio in Cantica canticorum**, fol. 30r, Mandragora jako nevěsta Kristova, 1301, St. Florian, Klášterní knihovna, cod. XI, 80. Reprodukce z: BRUCHER 2000
- 168. Sběrka básní Baudoina de Condé**, fol. 311v, Tři živí a tři mrtví, snad kolem 1285, Paříž, BNF, ms. 3142. Reprodukce z: <http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v.htm>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 169. Přebohaté hodinky vévody z Berry**, fol. 86v, Setkání tří živých a tří mrtvých, po 1485, Chantilly, museum Condé, ms. 65. Reprodukce z: <http://www.epublishing.cz/ziva-historie-special-leto-2014>, vyhledáno 20. 4. 2014
- 170. Poslední soud**, mezi 1310-20, nástěnná malba, farní kostel, Kronstorf u Lince. . Reprodukce z: SCHMIDT 2000, obr. 325

- 171. Ukřižování Krista Ctnostmi**, 1. polovina 14. století, desková malba, Bad Doberan, oltář v klášterním dómu. Reprodukce z: http://www.muenster-doهران.de/index.php?id=171&L=1&tx_chgallery_pi1%5Bsingle%5D=1&cHash=d2f23f0a5f6ce1fcbe0ea79afc62c243#c493, vyhledáno 9. 4. 2014
- 172. Lekcionář z kláštera Sv. Kříže v Řezně**, fol. 7r, Ukřižování Krista Ctnostmi, 1270-76, Oxford, Keble College, Ms. 49. Reprodukce z: <http://www.keble.ox.ac.uk/about/library/Keble%20MSS%2049%20Fol%207%20.jpg/vi>, vyhledáno 9. 4. 2014
- 173. Žaltář z Bonmontu**, fol. 12r, Ukřižování, kolem 1260, Besacon, Bibliotheke Municipale, MS. 54. Reprodukce z: <http://www.godecookery.com/mtales/mtales11.htm>, vyhledáno 9. 4. 2014
- 174. Štrasburský žaltář**, Ukřižování, 3. čtvrtina 13. stol, Donaueschingen, Hofbibliothek. Reprodukce z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cod_St_Peter_perg_139_Scherenberg-Psalter_8r.jpg, vyhledáno 9. 4. 2014
- 175. Ukřižování**, 1. polovina 15. století, nástěnná malba, Chojna (Konigsberg), kostel P. Marie. Reprodukce z: http://www.marienkirche-chojna.de/marienkirche_geschichte.html, vyhledáno 9. 4. 2014
- 176. Ukřižování**, snad kolem 1350, nástěnná malba, Dolní Bukovsko, kostel narození P. Marie. Reprodukce z: <http://koho.rajce.idnes.cz/ukrizovani?order=create&src=0>, vyhledáno 9. 4. 2014
- 177. Krucifix z dominikánského kláštera v Ústí nad Labem**, 1360 – 1370, Praha, NG. Reprodukce z: www.usti-nl.cz, vyhledáno 9. 4. 2014
- 178. Misál ze St. Pölten**, fol. 167v, Ukřižování, kol. 1360, St. Pölten, Diözesanbibliothek, Cod. 51. Reprodukce z: BRUCHER 2000
- 179. Anděl**, 1330 – 1340, nástěnná malba, Ševětín, kostel sv. Mikuláše. Reprodukce z: <http://www.sevetin.bcb.cz/sfarn.html>, vyhledáno 16. 4. 2014

- 180. Triptych se sv. Jakubem, Leonardem a Řehořem**, 1330-40, nástěnná malba, Murau. Reprodukce z: LANC 2002, obr. 360
- 181. Kněz sloužící mši**, 1. čtvrtina 14. Století, nástěnná malba, Vídeň, kostel sv. Michala. Reprodukce z: LANC 1983, obr. 55
- 182. Mše svatá**, kolem 1330, nástěnná malba, Dross, hradní kaple. Reprodukce z: LANC 1983, obr. 112
- 183. Klanění tří králů**, snad 1335-45, nástěnná malba, hrad Tyrol, hradní kaple. Reprodukce z: BENEŠOVSKÁ 1998
- 184. Chórová přepážka**, 1330 – 1340, Kolín nad Rýnem, dóm sv. Petra. Reprodukce z: http://iereus.wz.cz/pamatky/koeln_dom.html, vyhledáno 16. 4. 2014
- 185. Misál vratislavské univerzitní knihovny**, fol. 438, Ukřižování, kolem 1330, Vratislav, Univerzitní knihovna, sign. M III 48. Reprodukce z: DVOŘÁKOVÁ / KRÁSA / MERHAUTOVÁ / STEJSKAL 1964
- 186. Misál Jindřicha Thesauri**, fol. 42v, Ukřižování, 1330-40, Praha, KNM, sign. A III 21. Reprodukce z: BENEŠOVSKÁ 1998
- 187. Ukřižování**, kolem 1335, nástěnná malba, Brixen, baptisterium sv. Jana. Reprodukce z: KOFLER-ENGL 1995
- 188. Misál Friedricha Toblera**, kánonový list, Ukřižování, 1325 – 1330, St. Florian, klášterní knihovna, Cod. XI/391. Reprodukce z: SCHMIDT 2002
- 189. Ukřižování**, 1325 – 1330, Kolín nad Rýnem, Wallraf Richartz Museum. Reprodukce z: ZEHNDER 1990
- 190. Verdunský oltář**, Ukřižování, kolem 1330 Klosterneuburg, klášterní muzeum. Reprodukce z: <http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/37a%20goticka%20malba%201310-1550-1.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2014

191. Pašijový oltář, snad 1335 – 1340, Klosterneuburg, klášterní muzeum. Reprodukce z:

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/37a%20goticka%20malba%201310-1550-1.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2014

192. Kaufmannovo ukřižování, kolem 1340, Berlín, Gemäldegalerie. Reprodukce z:

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/37a%20goticka%20malba%201310-1550-1.pdf>, vyhledáno 16. 4. 2014

193. Ukřižování z Emauzského kláštera, kolem 1365, Praha, NG. Reprodukce z:

<http://www.rodon.cz/umeni/Ceske-sakralni-umeni/Ukrizovani-emauzske-1365--368>, vyhledáno 16. 4. 2014

194. Mistr Vyšebrodského oltáře, Ukřižování, 1346-1347, Vyšebrodský oltář, Praha, NG, 1346-1347. Reprodukce z:

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/37a%20goticka%20malba%201310-1550-1.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2014

195. Ukřižování z Vyššího Brodu, po 1380, Praha, NG. Reprodukce z:

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/37a%20goticka%20malba%201310-1550-1.pdf>, vyhledáno 20. 4. 2014

196. Paramentum z Narbonne, kolem 1380, Paříž, Louvre. Reprodukce z:

http://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_the_Parement, vyhledáno 19. 4. 2014

197. Mater verborum, fol. 169v, Ukřižování, po 1230, Praha, Knihovna Národního muzea, sign. X A 11. Reprodukce z:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kristus_Mater.jpg

198. Umučení 10 000 rytířů, přelom 13. a 14. století, Alsheim. Reprodukce z:

www.wormser-zeitung.de, vyhledáno 16. 4. 2014

199. Umučení 10 000 rytířů, 2. polovina 13. století, Lobenfeld, klášterní kostel.

Reprodukce z: <http://brigittestolle.de/?x=entry:entry140421-193336>, vyhledáno 16. 4. 2014

200. Frauenturm-Kapelle, nástěnné malby, 1320 – 1360, Enns. Reprodukce z:

<http://www.tse-enns.at/enns.php?lang=de&kat=9&page=39>, vyhledáno 19. 4. 2014

201. Zvěstování pastýřům, 1305 – 1310, nástěnná malba, Stein, Göttweigerhofkapelle.

Reprodukce z: http://fotos.uebl.at/main.php?g2_itemId=3713, vyhledáno 19. 4. 2014

202. Postava mnicha a diákona, 1305 – 1310, nástěnná malba, Stein,

Göttweigerhofkapelle. Reprodukce z: http://fotos.uebl.at/main.php?g2_itemId=3713,
vyhledáno 16. 4. 2014

203. Smrt P. Marie, 1305 – 1310, nástěnná malba, Stein, Göttweigerhofkapelle.

Reprodukce z: http://fotos.uebl.at/main.php?g2_itemId=3713, vyhledáno 20. 4. 2014