

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Disertační práce

Středověká nástěnná malba

v jihozápadních Čechách

(okresy Klatovy, Prachatice, Strakonice)

Ondřej Faktor

studijní obor: Dějiny výtvarného umění

studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE

Faculty of Arts

Institute of Art History

Doctoral Thesis

Ondřej Faktor

Medieval Mural Paintings

in Southwest Bohemia

(Districts Klatovy, Prachatice, Strakonice)

Ondřej Faktor

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. března 2016

Ondřej Faktor

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji zejména prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za cenné rady a vedení práce. Rovněž děkuji PhDr. Zuzaně Vsetečkové, PhDr. Haně Hlaváčkové a Mgr. et Mgr. Janu Dienstbierovi, Ph.D. za cenné podněty, konzultace a překlady latinských textů. Tato práce by nevznikla nebýt podpory a trpělivosti mých pracovních vedoucích PhDr. Kláry Benešové a Mgr. Evy Zíkové a nebýt ochoty pracovníků NPÚ ÚOP v Praze a Plzni, Ústavu dějin umění AV ČR, Biskupství plzeňského a Biskupství českobudějovického, jednotlivých duchovních správců, kostelníků a kastelánů. Můj dík patří též Patrikovi Baloghovi za technickou pomoc při posledních úpravách textu. Největší vděk za dlouholetou podporu a trpělivost při psaní této disertace a při práci v terénu věnuji mým nejbližším – rodičům, Zuzaně a mým dětem Dorotce a Matoušovi.

Tato práce vznikla za podpory Grantové agentury Univerzity Karlovy v Praze, grant č. 57109

ANOTACE

Tématem předkládané disertační práce jsou středověké nástěnné malby dochované ve čtyřiceti pěti objektech v jihozápadních Čechách, tedy v okresech Klatovy, Prachatice a Strakonice. Těžištěm práce je obsáhlý katalog maleb z období od 13. do počátku 16. století. Jeho prostřednictvím dochází k prvnímu ucelenému zpracování této látky dané oblasti. Hlavní náplní disertační práce je popis maleb, jejich uměleckohistorická analýza a komplexní zhodnocení literatury k tématu včetně revize starších názorů. Společně s tím i představení doposud opomíjených, nesprávně interpretovaných či nově objevených maleb na jihozápadě Čech má být přispěním do širší uměleckohistorické diskuse nejen studované oblasti.

Klíčová slova

gotické umění, nástěnná malba, kostel, hrad, kaple, jihozápadní Čechy, Prácheňsko, Pošumaví, donátor, Bavorové ze Strakonice, Švihovští z Rýzmburka, pání z Rožmitálu, Rožmberkové, johanité, johanitská komenda ve Strakonici

ABSTRACT

The thesis focuses on medieval mural paintings preserved in the forty five monuments in the region of southwest Bohemia, i.e. in the three main districts: Klatovy, Prachatice and Strakonice. The core of the thesis is an extensive catalogue of the paintings covering the period from the 13th to the 16th centuries which represents first comprehensive treatment of the matter of the region in question. The main focus of the thesis is description of the paintings, their art historical evaluation and complex reconsideration of the literature to the subject including revision of the older proposals. In addition, an introduction of so far neglected, wrongly interpreted and newly discovered paintings contribute to the wide art-historical discussion.

Keywords

Gothic art, mural paintings, church, castle, chapel, southwest Bohemia, Prácheň region, donor, Bavars of Strakonice, Švihovský of Rýzmburk, Rosenbergs, Knights Hospitallars of St John, Knights of St. John Commendam in Strakonice

Obsah

Předmluva.....	7
ÚVOD.....	9
Nástin jihozápadních Čech ve středověku: sídla, objednavatelé.....	11
Ikonografie středověkých nástěnných maleb v jihozápadních Čechách.....	16
KATALOG středověkých nástěnných maleb v jihozápadních Čechách.....	21
1 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY V OKRESE KLATOVY.....	22
Albrechtice u Sušice - kostel Panny Marie a sv. Petra a Pavla.....	23
Annín - Mouřenec - kostel sv. Mořice.....	33
Budětice - kostel sv. Petra a Pavla.....	49
Čachrov - kostel sv. Václava.....	51
Dlouhá Ves - kostel sv. Filipa a Jakuba.....	61
Horažďovice - kostel sv. Petra a Pavla.....	65
Hradešice - kostel Proměnění Páně.....	68
Chudenice - kostel sv. Jana Křtitele.....	70
Janovice nad Úhlavou - kostel sv. Jana Křtitele.....	74
Kašperské Hory - kostel sv. Mikuláše.....	80
Klatovy - kostel Narození Panny Marie.....	99
Klatovy - hřbitovní kostel sv. Michala.....	105
Kolinec - kostel sv. Jakuba Většího.....	106
Křištín - kostel sv. Matouše.....	107
Luby - kostel sv. Mikuláše.....	116
Malý Bor - kostel sv. Máří Magdalény.....	125
Myslív - kostel Nanebevzetí Panny Marie.....	127
Nezamyslice - kostel Nanebevzetí Panny Marie.....	130
Petrovice u Sušice - kostel sv. Petra a Pavla.....	131
Rabí - hrad: kostel Nejsv. Trojice.....	133
Štěpánovice - kostel sv. Michaela.....	135
Švihov – hrad: Červená bašta, kaple.....	139
Švihov – bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty.....	151
Velký Bor - kostel sv. Jana Křtitele.....	154
Zbynice - kostel Zvěstování Panny Marie.....	157
2 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY V OKRESE PRACHATICE.....	159
Čkyně - kostel sv. Máří Magdalény.....	160
Lažiště - kostel sv. Mikuláše.....	170
Libínské Sedlo - kostel sv. Anny.....	175
Netolice - kostel sv. Václava.....	180
Prachatice - dům Žďárských (Sittrův dům).....	181
Prachatice - kostel sv. Jakuba Většího.....	183
Staré Prachatice - kostel sv. Petra a Pavla.....	205
Vimperk - kostel Navštívení Panny Marie.....	221
Vimperk - kostel sv. Bartoloměje.....	224
Záblatí - kostel sv. Jana Křtitele.....	237
3 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY V OKRESE STRAKONICE.....	248
Bavorov - kostel Panny Marie.....	249
Blatná - hrad: rytířský sál, komnata ve věži (zelená světnice).....	252
Čestice - kostel sv. Jana Křtitele.....	273

Dobrš - kostel Zvěstování P. Marie	276
Malenice - kostel sv. Jakuba Většího	295
Strakonice - hrad: palác Bavorů ze Strakonic.....	305
Strakonice - hrad: komenda johanitů.....	309
Strakonice - kostel sv. Markéty	354
Volenice - kostel sv. Petra a Pavla.....	356
Volyně - kostel Všech svatých	359
ZÁVĚR.....	361
CONCLUSION	366
Seznam zkratk.....	372
Seznam použitých pramenů.....	374
Seznam použité literatury	376

Předmluva

Výtvarná kultura období středověku v jihozápadních Čechách se těší velkému badatelskému zájmu a oblibě, což v posledních letech dokazuje volba témat bakalářských, diplomových a disertačních prací na českých vysokých školách.¹ Zásadním badatelským počinem ve zpracování památek středověkého výtvarného umění v jihozápadních Čechách se stala příprava a realizace výstavy **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách**,² která se uskutečnila v Západočeské galerii Plzni od listopadu 2013 do března následujícího roku, načež se v redukované podobě přesunula do Národní galerie v Praze, kde bylo možno ji shlédnout od března do července 2014.³ Výstava a její publikace se koncetrovaly výhradně na bývalé panství rodu Švihovských z Rýzmburka, resp. dnešní Klatovsko s minimálními přesahy za tento okres. Podkladem pro zpracování památek nástěnného malířství této oblasti ve zmíněném katalogu se staly dříve publikované studie zejm. Jana Royta a má diplomová práce z roku 2008,⁴ jakož i výsledky mého bádání podpořeného v letech 2009–2012 grantovou agenturou Univerzity Karlovy (grant č. 57109).⁵ Díky této podpoře jsem mohl uskutečnit řadu cest za malbami do terénu, bádání in situ a pořizování fotodokumentace za pomoci kvalitní fotografické techniky, získané díky grantovým prostředkům, a to nejen ve zkoumané oblasti jihozápadních Čech, nýbrž také v dalších částech České republiky, Slovenska, Bavorska a Rakouska, kde též bylo třeba hledat a studovat a ikonografické paralely. Vedle hesel v uvedeném výstavním katalogu jsem výsledky své práce v letech 2009–2015 prezentoval na přednáškách, kolokviích a konferencích a publikoval v časopisech **Umění**, **Průzkumy památek**, **Vlastivědném sborníku Muzea Šumavy**, sborníku **Bohemiae occidentalis historica**

¹ Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013; 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 na KTF UK v Praze). Praha 2013; Zuzana Hadravová: Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2013; Soňa Nováková: Komenda johanitského řádu ve Strakonících – stavební historie a nástěnné malby (bakalářská práce na JU v Českých Budějovicích). České Budějovice 2013; Radka Králová: Strakonický hrada komenda (bakalářská práce na KTF UK v Praze). Praha 2013; Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015.

² Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy. Plzeň/Řevnice 2013.

³ Jan DIENSTBIER (rec.): Obrazy krásy a spásy. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXIV, 2014, 195–203

⁴ Ondřej FAKTOR: Středověké nástěnné malby v jihozápadních Čechách - Klatovsko (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2008.

⁵ GA UK, grant č. 57109, Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách.

a v **Malenickém zpravodaji**.⁶ Díky podpoře Grantové agentury České republiky,⁷ spojené s mým zaměstnáním v ÚDU AV ČR, jsem mohl pokračovat ve výzkumu, který dojde uplatnění v chystané kolektivní publikaci *Imago, imagines*. Tím jsem podnikl další pracovní cesty za nástěnnými malbami a za dalšími zdroji do knihoven, archivů a fototék. Díky grantu a neskonalé podpoře Kláry Benešové a Zuzany Frantové, jimž patří můj velký dík, mi bylo v listopadu 2014 dopřáno studovat v knihovně Hertziana v Římě kýženou a v ČR nedostupnou zahraniční literaturu, potřebnou též k dopsání této disertace.

⁶ Ondřej FAKTOR: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívi na Klatovsku. In: *Umění LVII*, 2009, 438–452; Ondřej FAKTOR: Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích. In: *Průzkumy památek XVII*, 2010, č. 1, 121–137; Ondřej FAKTOR: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Malenicích. In: *Malenický zpravodaj*, březen – duben 2012, Malenice 2012; Ondřej Faktor: Středověké nástěnné malby v kostele Panny Marie a svatých Petra a Pavla v Albrechticích u Sušice. In: *Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VIII*, Sušice 2014, 11–30; Ondřej FAKTOR: Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově a jeho malířská výzdoba. In: *Bohemiae Occidentalis Historica*, 1, 2015. Plzeň 2015, 55–57.

⁷ GA ČR, č. P409-13-39192S (13-39192S) *Imago, imagines*. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století

ÚVOD

Předkládaná disertační práce se zabývá nástěnnými malbami ze 13. století až počátku 16. století v celkem čtyřiceti pěti objektech ve třiceti devíti lokalitách - městech a především vesnicích ležících v jihozápadních Čechách. Obsahem disertační práce je základní výzkum malířské výzdoby stěn a kleneb několika málo profánních a především sakrálních staveb. Jde o první ucelené zpracování této látky v jihozápadních Čechách, oblasti náležící dílem do Plzeňského kraje a dílem do kraje Jihočeského a zahrnující okresy Klatovy, Prachatice a Strakonice. Tématu se věnuji dlouhodobě; výsledkem dřívějšího výzkumu se v roce 2008 stala má diplomová práce zaměřená na středověké nástěnné malby v okrese Klatovy a má participace na katalogu výstavy **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách**, která se konala v Plzni a Praze v letech 2013–2014. Výstava a její katalog se koncentrovaly na historii a gotickou výtvarnou kulturu na Klatovsku, resp. v dřívější švihovské doméně. Výstavní projekt se dočkal realizace díky několikaletému badatelskému úsilí a spolupráci celé řady historiků umění, historiků a dalších odborníků. Společně s Janem Roytem jsme v katalogu zpracovali hesla ke gotickým nástěnným malbám na Klatovsku. Další výsledky mého bádání se projeví v publikovaných studiích a přednáškách.

Můj výzkum navazuje na předchozí bádání jiných odborníků, případně se mu dle potřeby vymezuje, a stejně tak reaguje na recentní objevy nástěnných maleb učiněné v posledních letech např. v kostelech v Buděticích, Štěpánovicích, ve hřbitovním kostelíku v Klatovech a v děkanském chrámu v Prachaticích. Zahrnuje také dosud opomíjené nebo těžko přístupné malby na půdách kostelů nad mladšími klenbami. Text práce zohledňuje nejnovější názory a objevy na poli historického bádání, nové a přesnější čtení dochovaných středověkých nápisů v kostelech a nové interpretace středověkých výtvarných děl. V širším kontextu a v rámci hledání paralel reaguji na další známé nebo nově objevené malby i mimo zkoumanou oblast jihozápadu Čech.

Po stručném přehledu bádání a nástinu historického vývoje jihozápadních Čech ve středověku (tj. geografickém, kulturním a historickém vymezení studované oblasti) přichází těžiště této disertační práce. Jím je obsáhlý katalog složený ze tří oddílů podle tří okresů zpracovávané oblasti. Oddíly se skládají ze širěji koncipovaných hesel řazených abecedně dle názvu lokality. V každém hesle stručně nastiňuji historii lokality a architektury objektu, jenž je zdooben zkoumanými nástěnnými

malbami. Ty následně detailně popisují, interpretují a nakonec slohově a ikonograficky zhodnocují. Rozsah každého hesla závisí na množství zachovaných nástěnných maleb v objektu, resp. lokalitě, na jejich uměleckohistorické kvalitě a významu a stavu dochování. Z toho důvodu nejobsáhlejší hesla jsou věnována malbám v bývalé komendě johanitů ve Strakonících, v kostele sv. Jakuba Většího v Prachaticích, v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách a v kostele Zvěstování Panně Marii v Dobrušce. Prostřednictvím mé disertační práce dochází u některých maleb, a to nejen těch recentně objevených, k vůbec jejich prvnímu uměleckohistorickému zpracování. Odkazy a citace příslušných pramenů a literatury k danému tématu jsou řazeny v poznámkách pod čarou. Seznam použitých pramenů a literatury se nalézá v samotném závěru textu disertační práce. Součástí práce je obrazová dokumentace zkoumaných maleb.

Strukturou a formou zpracování textu navazuji na výzkumy předchozích badatelů a jejich publikované výsledky. Držím se struktury nastolené Pešinovým korpusem (**Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350**. Praha 1958) a rozvinuté publikacemi Zuzany Vsetečkové (zejm. **Středověká nástěnná malba ve středních Čechách**. Praha, 1999, 2011), Tomáše Knoflíčka (**Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě**. Olomouc 2009), a také struktury uplatněné v disertační práci Petra Pavelce (**Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012**. Olomouc 2013). Těmto pracem je společné chronologické (dle doby vzniku) nebo abecední (dle názvu lokality) řazení obsáhlých katalogových hesel, pojatých jako jednotlivé kapitoly. Svou disertační prací také navazuji, případně se vymezuji vůči studiím o nástěnných malbách nedávno publikovaných ve výstavních katalozích **Královský sňatek** (Praha 2010) a **Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami** (České Budějovice). Na základě nových objevů a přehodnocení jsem učinil dílčí vymezení také vůči některým svým dříve publikovaným názorům a závěrům, což v textu práce uvádím.

Nástin jihozápadních Čech ve středověku: sídla, objednavatelé

Geografická oblast jihozápadních Čech odpovídá části území historického Prácheňského kraje a Klatovska, které příslušelo ve středověku i dnes k Plzeňskému kraji. Jihozápadní Čechy představují území Klatovska, Prachaticka a Strakonicka, sevřené z jihu šumavským podhůřím (Pošumaví), šumavským horským masivem a zemskou hranicí s německým Dolním Bavorskem a Horním Rakouskem. Hranici mezi Prácheňskem a Klatovskem, resp. Plzeňským krajem tvoří rozvodí mezi Úhlavou a Otavou.⁸

Krajinu a společnost zdejšího kraje utvářela blízkost zemských hranic a sítě obchodních cest (zejm. Zlatá stezka). Ty zajišťovaly čilý obchod a podněcovaly přeshraniční kulturní výměnu z bavorského a rakouského Podunají. Odtud vedly přes horské šumavské průsmyky obchodní trasy na Nýrsko, Kašperské Hory, Sušici, Volary a dál do Klatov, Horažďovic, Strakonice, Prachatic, Netolic a z těchto měst do vnitrozemí Čech. O někdejší husté osídlení Šumavy a Pošumaví svědčí nejen řada románských a gotických kostelů, ale i archeologické nálezy ze staršího (pravěkého a laténského) období. Horní a střední Pootaví bylo již od pradávných dob spojeno s rýžováním zlata. S výnosnější hlubinnou těžbou drahého kovu ve velkém se začalo koncem 13. století v Kašperských Horách. Samotné Kašperské Hory se svým okolím byly v předhusitské době nejvýznamnějším zlatonosným revírem v Českém království a ze zdejších dolů proudilo do královské pokladny značné bohatství.⁹

Zkoumaná oblast byla ve středověku jasně definovaná majetkovou držbou církve, panovníka a aristokratických rodů. Kolonizace šumavského pomezí se ujímaly za podpory českých panovníků kláštery domácí i dolnobavorské. Ve 12. století se církev stala hned po českém vládcovi největším feudálním vlastníkem půdy v Pošumaví a středním Pootaví. Svá práva tu uplatňovali od 11. století břevnovští benediktini (s centrem v Nezamyslicích) a od 12. století klášter v Doksanech (zbynický újezd) a také premonstráti z dolnobavorského Windbergu (albrechtický újezd). Král Vladislav I. daroval kostel v Albrechticích u Sušice s dalšími vesnicemi snad už po roce 1142 či po roce 1158 windberským premonstrátům, kteří do Albrechtic dosazo-

⁸ K tomu Jan LHOTÁK: Jihozápadní Čechy jako historický prostor. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): *Obrázky krásy a spásy*, výst. katalog. Plzeň/Řevnice 2013, 13–14; Jan LHOTÁK / Michal TEJČEK: *Sídlení a historický obraz jihozápadních Čech*. In: JINDRA / Michaela OTTOVÁ, 15–29.

⁹ Vladimír HROPENIAK: *Města v jihozápadních Čechách*. In: JINDRA/OTTOVÁ, 50–55; Vladimír HROPENIAK: *Kašperské Hory*. In: JINDRA/OTTOVÁ, 58–61, kat. č. 2

vali své kněze až do počátku 19. století, než byl klášter zrušen.¹⁰ Na stěnách a klenbě albrechtického kostela se dochovaly malby ze 14. a 15. století. Windbeg založili ve 12. století bavorská hrabata z Bogenu.¹¹ Ti nejpozději v roce 1233 vlastnili farní kostel v Sušici. Chybí zprávy, jakým způsobem se Sušice do majetku Bogenů dostala a jak velké území ovládali. Po jejich vymření ovládali Sušicko jejich příbuzní Wittelsbachové. Sušicko navrátil zpět až Přemysl Otakar II. roku 1273. Poté skončily nároky windbergských premonstrátů na sušický kostel, jehož farní beneficium připsal panovnk vyšehradské kapitule.¹² V Anníně-Mouřenci vybíral letech 1244–1246 desátky benediktinský klášter v Niederaltaichu nad Dunajem.¹³ Od toho vznikla hypotéza, že tento klášter dal před polovinou 13. století podnět ke stavbě kostela annínského sv. Mořice a později ve 14. století i k jeho mimořádně kvalitní malířské výzdobě, jež po právu patří k nejpozoruhodnějším památkám vyniklým ve 14. století mimo dvorský okruh.¹⁴

Ve druhé polovině 13. století zlatokorunští cisterciáci založili město Netolice pod přemyslovským správním hradištěm s tržní osadou.¹⁵ V netolickém kostele sv. Václava se dochovaly bohužel jen skromné zbytky původně jistě větší výzdoby. Jde o geometrický a rostlinný dekor ostění oken v presbytáři, který je charakteristický pro 13. století, a stejně tak pro první polovinu století následujícího, jak ukazuje vedle jiných příkladů dekor uplatněný před rokem 1350 v presbytáři kostela sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Ve Starých Prachaticích na Zlaté stezce vybírala od

¹⁰ RBM. IV, č. 2077, 809; CDB I, č. 209, 269 Josef Vítězslav ŠIMÁK, Dvě knihy o osídlení Šumavy. In: ČČH XLIII, 1937, 107; Jiří MARTÍNEK: Sušicko – bylo či nebylo? In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85–100.

¹¹ CDB I, , č. 129, 134.

¹² Území kolem Sušice přešlo do vlastnictví hrabat z Bogenu pravděpodobně v souvislosti se svatbou hraběte Alberta III. s Přemyslovnou Ludmilou, dcerou českého knížete Bedřicha. Jan LHOTÁK / Michal TEJČEK, 19; MARTÍNEK, 85–100; František KUBŮ: Hrabata z Bogenu, financníci a zakladatelé Mouřence, přednáška přednesená 18. 8. 2013 v kostele sv. Mořice na Mouřenci. <http://www.pratelemourence.cz/leto-na-mourenci-st-maurenzner-sommer-texty-prednasek-vortragetexte/hrabata-z-bogenu-financnici-a-zakladatele-mourence-die-grafen-von-bogen-in-bohmen/> Vyhledáno 7. 10. 2015.

¹³ R. 1244 dal Otto, nevlastní bratr a dědic zemřelého hraběte Albrechta IV. z Bogenu benediktinskému klášteru Niederaltaich desátky ze svých statků v Sušici. V r. 1246 přikázal svému rychtáři v Sušici, aby desátky ze všech dříve bogenských statků předal klášteru Niederaltaich. Jiné zmínky o hrabatech z Bogenu v Čechách v historických pramenech nemáme. RBM I, č. 1150, 540; Josef Vítězslav ŠIMÁK: Dvě knihy o osídlení Šumavy. In: ČČH XLIII, 1937, 106; Josef Vítězslav ŠIMÁK: České dějiny I/5. Praha 1938, 1030, 1039; KUBŮ.

¹⁴ Takto se vyslovili Jiří FAJT / Vladimír HROPENIAK / Jan ROYT: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, In: ZPP LIV, 1994, 249–259 a Jan ROYT: Mouřenec u Annína, kostel Mořice (Mauritia). In: JINDRA/OTTOVÁ, 203–207, kat. č. 30. Avšak majetková souvislost kostela sv. Mořice nad Annínem s benediktinským Niederaltaichem nemá oporu v pramenech, jak správně upozornili Jan LHOTÁK/Michal TEJČEK, 17 a pozn 27. Recentně upozornil Jan DIENSTBIER (rec.): Obrazy krásy a spásy. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXIV / 2014, 195–203, pozn. 35.

¹⁵ Veškeré prameny uvádí Jiří KUTHAN: Středověká architektura do poloviny 13. století v jižních Čechách. České Budějovice 1977, 224.

12. století Vyšehradská kapitula.¹⁶ Později na přelomu 13. a 14. století založila město Prachatice. Prozměnu pražské kapitule sv. Víta připadly v poslední čtvrtině 13. století rozsáhlé statky v okolí Volyně. V listině ze srpna 1314 jsou tyto volyňské statky zmiňovány jako součást královského újezdu volyňského, který královna Eliška Přemyslovna obdržela věnem.¹⁷

O něco dříve, již před polovinou 13. století, o sobě nechali znát na Strakonicku a na dílčím území Prachaticka a Klatovska strakoničtí johanité s centry ve Strakonících a Horažďovicích. Johanité se těšili štědré podpoře pánů Bavorů ze Strakonic. Za vznikem malby Kolo Štěstěny z doby před rokem 1300 v hradním paláci ve Strakonících stojí pravděpodobně Bavor III. On a jeho bratr Vilém v první polovině 14. století iniciovali náročnou malířskou výzdobu prostor komendy johanitů, s nimiž sdíleli svůj hrad. Po vymření rodu na počátku 15. století převzali johanité celý jejich hrad ve Strakonících a další majetky. Rodový majetek Bavorů v době největší slávy zahrnoval vedle Strakonic a Horažďovic města s hrady v Bavorově a Blatné. Bavorov přešel po smrti Bavora III. do rukou Petra I. z Rožmberka a jeho synů, Blatnou na přelomu 14. a 15. století získali páni z Rožmitálu. Pozdně gotické malby v profánních prostorách hradu Blatná nechal v poslední třetině 15. století pořídit Jaroslav Lev z Rožmitálu, nejvyšší sudí Království českého a švagr krále Jiřího z Poděbrad. Horažďovice na přelomu 15. a 16. století vlastnil Půta Švihovský z Rýzemberka, nejvyšší královský sudí a nejmocnější feudál jihozápadních Čech na sklonku středověku, který zde v klášteře františkánů observantů našel i místo svého posledního odbočinku.¹⁸

Město Prachatice, založené kolem roku 1300 Vyšehradskou kapitulou a posléze vlastněné několika rody včetně Rabštejnů a Rožmberků, těžilo po staletí z monopolu solného obchodu na Zlaté stezce, která spojovala Pasov s českými zeměmi. Nedávno objevené malby v presbytáři prachatického kostela zahrnují mimo jiné znaky Rabštejnů a pánů z jejich rozrodu. V Sitrově domě (dům Žďárských) na náměstí v Prachaticích máme mimořádně dochován příklad soukromé rodinné kaple v měšťánské domácnosti dokumentované drobným sanktuářem a nad ním pozdně gotickou malbou Ukřižování.

Rožmberkové se jako dárci a objednavatelé výzdoby sofistikovane zvečnili drobnými znaky svého rodu, tedy rožmberskou růží, nad bránou nebeského Jeruzalé-

16 CDB I, č. 387, 386.

17 František Teplý, Dějiny města Volyně a okolí. Volyně 1909, 7.

18 Jan Lhoták Jan / Michal Tejček: Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách. In: Jindra Petr / Ottová Michaela (ed.): Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 31–47.

ma na monumentální kompozici Posledního soudu z počátku 16. století ve Starých Prachaticích. Téměř tak, jakoby jejich panství na zemi mělo být předobrazem nebeského ráje, anebo ráj v nebi bez pochybností předurčen příslušníkům této mocné rodiny. Starší výjevy ze 14. století v tomto kostele nesou obrazoborecké zásahy způsobené nejspíše husity a dokumentované v dopise prachatického hejtmana z roku 1468.¹⁹ Podobný případ nastal na pozdně gotickém výjevu pekla v presbytáři chrámu v Prachaticích, kde má Belzebub vydřené oči až na omítku. Je otázkou, jestli kvalitní pozdně gotické malby v kostele sv. Anny ve Fefrech, dnešním Libínském Sedle u Prachatic, zadali ještě Rabštejnové, anebo už páni z Rožmberka; žádný erb nebo zobrazení donátora se zde nedochovaly.

S vyšehradskou kapitulou, strakonickými johanity a Bavyry se ve 13. a 14. století o dnešní Prachaticko dělili ještě páni z Janovic (Vrchotových), zakladateli hradu Vimperk, ještě s drobnými vladyky. Ti vlastnili některé vesnice s tvrzemi a kostely a tvořili klientelu zmíněných slavných rodů.²⁰ Založení Vimperka se dříve přisuzovalo kolonizačním aktivitám zmíněného kláštera Windberg. Ve skutečnosti hrad Vimperk založil před rokem 1265 Purkart z Janovic.²¹ Jeho rod držel v manství hrad s městečkem s přestávkou až do druhé poloviny 14. století. Z dalších majitelů Vimperka byli nejvýznamnější Kaplířové ze Sulevic, za nichž byla vyzdobena loď hřbitovního kostelíka pod hradem a loď farního kostela na náměstí.

Nejdelší držbu, od 12. do 20. století projevili Černínové v Chudenicích na Klatovsku. Kontinuální rodovou tradici prezentovali ve 14. století malířskou výzdobou triumfálního oblouku chudenického kostela. Mezi šlechtickými vlastníky statků v jihozápadních Čechách dominovali hlavně v 15. století páni z Velhartic a Švihovští z Rýzmburka.²² S nejmocnějším představitelem posledně jmenovaného rodu, tedy s Půtou Švihovským, spojujeme nákladné přestavby jeho hradů Rabí a Švihov. Na Švihově se dochovaly nástěnné malby z Půtovy doby kolem roku 1500. Malířskou výzdobu hradní kaple nechal kolem roku 1515 pořídit Půtův syn Jindřich Švihovský. Půtu můžeme díky dochovanému nápisu z května 1504 spojit s přestavbou a výzdobou špitálního kostelíka u hradu Švihov.

¹⁹ AČ VII, Praha 1887, 310.

²⁰ Miroslav Svoboda: Páni ze Strakonice. Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů. Praha 2010, 234–254.

²¹ August Sedláček: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 143.

²² K objednavatelům na Klatovsku Jan LHOTÁK / Michal TEJČEK: Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách. In: JINDRA/OTTOVÁ, 31–47.

Majetky na jihozápadě Čech držely ve středověku také drobné vladycké rodiny jako např. Kocové z Dobrše, Kaničtí z Čachrova, Loubští z Lub a rytíři „erbu kotouče“, tj. předkové Chanovských z Dlouhé Vsi. Právě tyto rody se staly největšími mecenáši a donátory ve zkoumané oblasti historického Prácheňska a švihovské domény. Vedle těchto feudálů se jako patron kostelů a držitel vsí, městeček a hrádku Hus na Prachaticku na přelomu 14. a 15. století mihnul pražský konšel Zikmund Huler, podkomoří a milec krále Václava IV., toliko neblahá postava jeho vlády spojená s umučením Jana z Pomuku. Zikmund Huler na výzdobu kostelů v Lažišti a Záblatí povolal malíře znalého nejnovějších trendů ve výtvarném umění - jeho dílo je ryzím projevem krásného slohu 90. let 14. století v malířství na jihozápadě Čech. Nebýt intrik a machinací, jistě by stihnul Huler zanechat po sobě na Prachaticku širší stopu, ale v červnu 1405 byl krátce po zatčení popraven v Praze na Staroměstské radnici pro údajné machinace s královskou pokladnou.²³

Nejstaršími místy spojenými s mocí českého panovníka na jihozápadě Čech byla přemyslovská správní hradiště Netolice a Prácheň. Od 13. století centra královské moci představovala města Sušice, Klatovy a zlatonosné Kašperské Hory. Ve hřbitovním kostele v Kašperských Horách se dochovala kolekce maleb pořízená důlními podnikateli a měšťany v průběhu druhé a třetí třetiny 14. století. Malby v děkanském chrámu v Klatovech vznikly v poslední čtvrtině 15. století, ale jejich původnost je setřena novověkou přemalbou. Zbytek panovnické domény v jihozápadních Čechách tvořil tzv. Královský hvozď; neprostopné lesy při zemské hranici.²⁴ Tuto přírodní hranici od pradávna překonávaly zmíněné obchodní stezky, spojující bavorské a hornorakouské Podunají s vnitrozemím Čech a zajišťující nejen vzájemný obchod, ale také kulturní transfer.

²³ August SEDLÁČEK: Hrad, zámky a tvrze království Českého XI (Prachensko), Praha 1897, 142–143.

²⁴ LHOTÁK/TEJČEK, 20.

Ikonografie středověkých nástěnných maleb v jihozápadních Čechách

Vzhledem ke skromnému fondu deskových obrazů dochovaných v jihozápadních Čechách, nadto s absencí památek tohoto druhu ze 14. století, nabývají dochované nástěnné malby v mnou vymezené oblasti ještě většího významu. Podávají představu o výtvarné kultuře a společnosti dané oblasti. Malířská výzdoba stěn a kleneb sakrálních a profánních prostor naplňovala funkci zdobnou, oslavnou a hlavně didaktickou, kdy vizuální stránka víry, tedy obrazy Krista, světců a zejm. příběhy narativně rozvedené před očima negramotných i gramotných věřících připomínaly (s pomocí interpretujícího kněze) jednotlivé události, posilovaly pokoru a víru věřících. Obrazy a jejich „čtení“ by nebyly srozumitelné bez kněží, případně bez vysvětlujících nápisů. Obraz, mluvené či čtené slovo a memorování se v životě středověkého člověka doplňovaly a spolupracovaly, a to jak při liturgii tak mimo ni.

Středověcí malíři nebo spíše jejich objednavatelé a inventoři nejčastěji zobrazovaly „dějiny spásy“, tedy cykly pojednávající o životě Panny Marie a Ježíše Krista od Zvěstování až po Nanebevstoupení či Poslední Soud, často doplněný o expresivně podané obrazy pekelných muk jako např. v presbytáři chrámu v Prachaticích (80.–90. léta 15. stol.) a v kostelech v Libínském Sedle (kol. 1500) a Starých Prachaticích (po 1501). Na pozdně gotické kompozici Posledního soudu (po 1468) v jižní kapli prachatického chrámu je sv. Petrem do nebe jako první uváděn papež a na opačné straně v pekle se zjevuje kalich asi doplněný o hostii - patrně jde o katolickou narážku na utrakvisty, kteří podle tradice užívali presbytář chrámu, kdežto katolíci jižní kapli.²⁵

Většina objektů v jihozápadních Čechách splňuje ikonografií nástěnných maleb nároky běžných věřících. Mariánsko-christologické cykly,²⁶ zobrazení madony s Ježíškem a oblíbených světic a světců, převážně těch s apotropaickým významem, se váže především na venkovské kostely. Z ochranných světců byl zdaleka nejzobrazovanější obrovitý sv. Kryštof nesoucí Ježíška. Věřilo se, že kdo na obraz tohoto světce pohlédne, bude ten den ochráněn před nebezpečím náhlé smrti bez odpovídajícího vyznání hříchů. Tuto víru v ochrannou moc jasně dokumentuje modlitba ke sv. Kryštofu napsaná ve verších nad jeho obrazem na stěně špitálního kostelíka ve

²⁵ František VESELÝ: Prachatice a okolí. Praha 1924, 42.

²⁶ Mariánsko-christologický cyklus v sakristii kostela v Záblatí, který v 90. letech 14. stol. objednal Zikmund Huler, podkomoří krále Václava IV., je obohacen o motiv sv. Josefa, jak vaří kašičku. V christologických cyklech ve Vimperku (asi kol. 1340) a blízké Dobrši (asi po 1350) byly scény Klanění tří králů doplněny o koně králů, což byl motiv populární hlavně v italském a rakouském malířství.

Švihově (1504). Podobná ochranná moc se přisuzovala obrazům pravé tváře Krista, tedy Veraikonům a rouškám sv. Veroniky, která se od Veraikonu liší přítomností trnové koruny a krvavých krůpějí. Pravá tvář se uplatnila ve výzdobě kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách a v kostelech ve Starých Prachaticích (asi 1330–1340), Dobrší (asi po 1350), Čachrově (kol. 1370), Křišťíně a Lubech (kol. 1500). V chrámu sv. Jakuba v Prachaticích Veraikon na starší malbě (kol. 1400) drželi neznámí světci a na pozdně gotické malbě sv. Veronika (80.–90. léta 15. stol.). Pravou podobu Spasitele v jeho utrpení demonstrovaly také obrazy *Imago Pietatis*, čili *Vir Dolorum*, tedy ranami posetý Bolestný Kristus obvykle obklopený *Arma Christi* - nástroji utrpení. V Dobrší (asi po 1350), Dlouhé Vsi (asi před 1400), Albrechticích (po 1463), Myslivi a Lubech (kol. 1500) je postava Bolestného Krista namalována nad sanktuář, čímž umocňuje jeho význam jako schrány na uložení svátosti oltářní. V ambitu komendy johanitů ve Strakoncích (kol. 1340) je Bolestný Kristus doplněn psanou modlitbou a prsty si otevírá ránu v boku. Doprovázejí ho donátoři označení jmény Matias a Adlicca.

Ve venkovských kostelech je Mariin a Kristův příběh obvykle redukován vzhledem k omezenému prostoru interiéru stavby. Naproti tomu na stěnách křížové chodby komendy johanitů ve Strakoncích se vine vůbec nejrozsáhlejší christologický cyklus (kol. 1340), který v Evropě známe. Bohužel celá jeho čtvrtina se západní stěnou chodby zanikla a fragmentárně dochovaná část je na většině míst poznamenána ztrátou kresby a malby. Více než sto scén tohoto cyklu je podáno velmi názorně a narativně tak, že by mu pravděpodobně rozuměli prostí věřící. Avšak prostory komendy včetně křížové chodby nebyly laikům přístupny a výzdoba tak sloužila pouze řádovým rytířům, nanejvýš možná příležitostně jejich dobrodincům z řad rodu Bavorů, kteří s johanity sdíleli hrad ve Strakoncích.

V této souvislosti vyvstává otázka, k čemu v komendě sloužila vyzdobená rozlehlá síň, dnes označovaná jako kapitulní. Nejsme si jisti, jestli tuto funkci místnost kdy plnila. Síň na své východní straně nesla výjevy (asi po 1344) z tzv. Provensálské legendy vyprávějící o misijním působení sv. Máří Magdalény a jejích sourozenců sv. Marty a sv. Lazara v Provence. V legendě zachycený Magdalenin bratr Lazar, patron špitálů a ochránce nemocných, napovídá, že místnost mohla plnit funkci špitálního sálu, v němž nemocní hleděli na obrazy svého patrona. Tomu však odporuje jednak pramenně doložené situování strakonického špitálu vně komendy na opačný

břeh řeky Otavy²⁷ a jednak dobová praxe umístování špitálních sálů vždy v patře,²⁸ nikoliv v chladném a vlhkém přízemí. Otázka funkce této síně v přízemí řádové budovy zůstává otevřená.

Nástěnné malby ze 40. let 14. století ve strakonické komendě mají velmi těsnou, pravděpodobně přímo dílenskou vazbu k obrázkovému kodexu zvanému *Liber depictus* (Vídeň, ÖNB, Cod. 370, před 1350).²⁹ Petr Reitinger a Daniel Soukup recentně navrhuji, že kodex vznikl pro mladého Petra II. z Rožmberka.³⁰ Jeho otec Petr I. z Rožmberka byl velkým rivalem Viléma ze Strakonic. Je možno v rivalitě těchto dvou jihočeských aristokratů hledat spojitost mezi strakonickými malbami a *Liber depictus* např. tak, že Vilém skupinu malířů přebral Rožmberkům? Anebo naopak Rožmberkové Vilémovi? To se patrně nikdy nedozvíme, nicméně dá se předpokládat, že svatba roku 1344 mezi Vilémem a Markétou ze Šternberka, neteří Petra I. z Rožmberka, sváry obou mužů měla utišit.³¹ Tato touha se patrně nikdy nenaplnila kvůli letitému sporu Bavorů s Rožmberky o město Bavorov.³² Některé kompozice christologického cyklu v ambitu komendy ve Strakonících mají blízko také k některým iluminacím v *Pasionálu* svatojiřské abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK, XIV.A.17).³³ Mohla tato formální vazba být nějak způsobena tím, že svatojiřskou benediktinkou byla Jitka ze Strakonic, Vilémova sestra?³⁴ Ani na tuto otázku nemůžeme dát jednoznačnou odpověď.

Zmíněný christologický cyklus ve Strakonících podtrhují monumentální proroci, doplnění o praotce Abrahama se synem Izákem. Postavy starozákonních³⁵ proroků byly nedílnou součástí výzdoby sakrálních objektů. Podle křesťanského učení proroci předpovídají Kristův příchod a jeho vykupitelskou úlohu. Proto se prorocké postavy nejen ve zkoumaném regionu obvykle malovaly v ostění triumfálního oblouku, chá-

²⁷ RBM III, č. 471, 194

²⁸ Berthold WALDSTEIN – WARTENBERG: *Řád johanitů ve středověku*. Kulturní dějiny řádu. Praha 2008, 131–132. Postavení špitálu při řece naplňovalo jeho hygienické a provozní požadavky. Též František KAŠIČKA: *Kostel sv. Markéty ve Strakonících*. In: *Průzkumy památek II/1996*, 65–72.

²⁹ Gerhard SCHMIDT: *Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildercodex*. In: *Umění XLI*, 1993, č. 3–4, 145–152.

³⁰ Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: *The Krumlov Liber Depictus*. In: *Židovské muzeum v Praze*, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

³¹ Simona KOTLÁROVÁ: *Bavorové erbu střely*, České Budějovice, 2004; Miroslav SVOBODA: *Páni ze Strakonic. Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů*. Praha 2010, 142–143.

³² KOTLÁROVÁ 67–72.

³³ „Dvorsky elegantní postavička ‚nevěsty‘, zasubující se se ženichem je obměnou Gutiny postavy na jejím náhrobníku.“ STEJSKAL 1984, 295.

³⁴ SVOBODA, 122.

³⁵ Starozákonní tematika se uplatila ještě v podobě výjevu *Obět Kaina a Ábela* (asi kol. 1340) v kostele ve Starých Prachaticích.

paného jako brány do nejdůležitějšího prostoru kostela, totiž presbytáře, protože proroci byli skrze svá poselství pojmáni jako brána do Nového zákona. Proroci a andělé v Křištíně a ve Štěpánovicích (kol. 1500) svírají stuhy popsané žalmy, mravoličnými citáty a výroky vyjadřujícími se k podstatě hříchu, pokání a vykoupení. Volba těchto textů a jejich interpretace věřícím spočívala na vzdělaném klerikovi, plebánu kostela, i když ani tak nemůžeme vyloučit invenční podíl šlechtických objednavatelů výzdoby a patronů kostelů na zvolení dané ikonografie. Malby v Křištíně, Štěpánovicích a Lubech jsou zajímavé také tím, že je vytvořila jedna dílna, která hojně používala šablonový dekor a malovanou nápodobu dražších plastických prvků, jako jsou konzoly, řezby, nástavce, tabernákly a pastoforia.

Z běžného rámce výzdoby sakrálních objektů vybočuje vedle uvedeného svatomagdalénského cyklu ve Strakonících ještě vzácný alegorický námět Kolo Štěstěny (kol. 1300) v Bavorovském paláci tamtéž. V kontextu dochovaných památek z období středověku u nás je taktéž poměrně ojedinělý cyklus Neřestí v kostele ve Starých Prachaticích (kol. 1340) anebo pozdně gotická malba Mše sv. Martina ve hřbitovním kostele ve Vimperku (asi po 1468) a výjev Zvěstování pojatého jako lovu na jednorožce v kapli prachatického chrámu (asi po 1468). Pro tyto náměty existuje v našem umění relativně málo paralel.

Zajímavá ikonografie včetně znakové galerie je prezentována na hradě Blatná, a to jak v rytířském sále ve Starém paláci tak ve věžní komnatě (zelené světnici). Pozdně gotická výmalba (asi před 1485) nevelké komnaty ve věži kombinuje světský i hagiografický obsah výzdoby – vedle mariánských a legendárních, komponovaných podle listů Mistra E.S., tu panstvo loví jeleny, švihák střílí na ptáka, divá žena hraje na loutnu, vzteklé chlapisko hrozí cepem, zvířata se prohánějí bujným listovím a nahé žínky vynášejí erb majitelů hradu zařazený do znakové galerie. Zde snad můžeme počítat, že jde o běžné zobrazení profánních kratochvílí panstva. To ale rozhodně není případ jen o málo starší výzdoby (po 1467) v tzv. rytířském sále blatenského hradu. Sice i zde zaznívá téma lovu, bohatých rozvilin, dvorské společnosti bavící se v krajině a na turnaji, avšak z jednotlivých kompozic i celkového konceptu se dá vypožorovat jednotící motiv tzv. *Frau Minne*, resp. tzv. *Weibermacht*, tedy motiv převahy žen nad muži a kritika tohoto jevu. Tento satiricko-moralistní podtext je

prodchnut pravděpodobně také v profánních scénách v tzv. Červené baště na hradě Švihov (kol. 1500).³⁶

Blatenské a další pozdně středověké nástěnné malby vznikaly podle grafických tisků z dřevořezů a mědirytin. Umělci si od 15. století pro komponování svých děl vypomáhali právě tímto médiem. Vynález a rozšíření reprodukčních technik se stalo doslova revolucí ve výtvarném umění, které tím přestalo být nedostupným a výlučným přepychem a díky grafickým listům se stalo dostupné pro širší masu. Grafické listy kolovaly celou Evropou a mnohé sloužily jako kompoziční a ikonografické vzorníky a pomůcky pro malíře, řezbáře a zlatníky. Nové médium usnadnilo šíření kopií slavných děl do geograficky vzdálených oblastí. Nepochybně podle grafické předlohy, zachycující obraz Leonardha Becka Zápas sv. Jiří s drakem (kol. 1510, Vídeň, KNM),³⁷ maloval okolo roku 1515 neznámý umělec stejnojmenný výjev v kapli hradu Švihov. Obvyklý námět, s nímž se ve od 14. do počátku 16. století setkáváme na českém jihozápadě hned několikrát, je na Švihově téměř zesvětštěn zpřítomněním legendárního boje v perspektivně podané krajině s reálnou podobou Švihova a zřejmě také se skutečnou podobou objednavatele, tedy Jindřicha Švihovského, promítnutou do tváře sv. Jiří. Tato raně novověká nástěnná malba, svým projevem více renesanční než pozdně gotická, pomyslně uzavírá chronologickou řadu středověkých nástěnných maleb v jihozápadních Čechách.

³⁶ Jana DIENSTBIER: *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku*, přednáška přednesená 24. 4. 2015 v ÚDU FF UK v Praze.

³⁷ PEŠINA, 104, 106, pozn. 2; Ernst BUCHNER: Leonhard Beck als Maler und Zeichner, In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, Augsburg 1928, 388, obr. 287; Friedrich WINKLER: Augsburgische Malerbildnisse der Dürerzeit, 1948; Guido MESSLING: Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis, In: Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts, Dresden 2006.

KATALOG
středověkých nástěnných maleb v jihozápadních Čechách

**1 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY
V OKRESE KLATOVY**

Albrechtice u Sušice - kostel Panny Marie a sv. Petra a Pavla

Obec Albrechtice se rozkládá jihovýchodně od Sušice vysoko na úbočí dominantního vrchu Sedla. Král Vladislav I. daroval albrechtický újezd (*Albrechtsrieth curia*) s dalšími vesnicemi snad už po roce 1142 či po roce 1158 klášteru premonstrátů v dolnobavorském Windbergu.¹ Pošumavská vesnice obdržela své jméno možná na paměť hraběte Albrechta I. z Bogenu, zakladatele zmíněného kláštera,² anebo na paměť Vladislavova syna Albrechta, resp. A(da)lberta, arcibiskupa salzburského,³ který vysvětil albrechtický kostel koncem prosince 1178 nebo počátkem ledna následujícího roku.^{4 5}

Kostel, zasvěcený Panně Marii a svatým Petru a Pavlu, je jedním z nejstarších a nejvýznamnějších reprezentantů středověké architektury jihozápadních Čech. Nejen vyloučeno, že stávající zdivo lodi a kněžiště pochází z konce 12. století, kdy byl kostel konsekrován synem českého krále Vladislava I. a kdy byl darován premonstrátům ve Windbergu. Ti k němu dosazovali své duchovní správce až do zrušení kláštera roku 1803. Zajímavý historický údaj se váže k roku 1316, kdy je doložena přeložba albrechtickou faru mezi knězem Konrádem a windberským řeholním kanovníkem Wernerem.⁶

Obdélná plochostropá loď se otevírá hrotitým triumfálním obloukem do čtvercového, presbytáře. Jeho původní křížová klenba neměla žebra a klenula se o něco

¹ RBM. IV, č. 2077, 809; CDB I, č. 209, 269 Josef Vítězslav ŠIMÁK, Dvě knihy o osídlení Šumavy. In: ČČH XLIII, 1937, 107; Jiří MARTÍNEK: Sušicko – bylo či nebylo? In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85–100.

² Václav NOVOTNÝ: České dějiny. Praha 1913, 552, pozn. 2, 777, 981; Josef ŽEMLIČKA: Přemyslovci. Jak žili, vládli a umírali. Praha 2005, 115. Klášterní kostel ve Windbergu světili pražští biskupové Jindřich Zdík (1142) a Jan (1167). K tomu CDB I, č. 129, 134.

³ Vojtěch Salzburský (Albrecht, Albertus, resp. Adalbert III. von Böhmen), syn knížete Vladislava II. (pozdějšího krále Vladislava I.) a bratr potomního českého krále Přemysla Otakara I., žil v letech 1145–1200. Králi se podařilo dosadit syna Vojtěcha na arcibiskupský stolec v Salzburku i proti vůli císaře Barbarossy a ten jej pro léta 1177–1183 z úřadu dokonce sesadil (s touto přestávkou zastával Vojtěch arcibiskupský úřad v letech 1168–1177 a 1183–1200). Vzpomenout můžeme i jistého Albrechta, jmenovaného v pramenech jako „*frater hospitalis*“ windberského kláštera, který se svěcení též zúčastnil. Svěcení se měli zúčastnit společně s windberským opatem Gebhardem i bratři onoho Albrechta: Michal, Svojsě, Petr a Jan. Z jejich jmen se usuzuje, že sídlili nedaleko ve Svojsčicích, Petrovicích a Janovicích a že představují předky později zde sídlících zemanských rodů. Benedikt BRAUNMÜLLER (ed.): Monumenta Windbergensia, Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern, 23. Landshut 1879, 156.

⁴ BRAUNMÜLLER, 156; ŠIMÁK 1937, 104; ŠIMÁK 1938, 1035. Barokní obraz v albrechtickém kostele je opatřen nápisem, který uvádí datum svěcení 5. ledna 1179. Viz též Josef Ambrož GABRIEL: *Starožitnosti okresu Sušického*. In: PA IV, 1860, 26–28; Hans MUGGENTHALER: Die Besiedlung des Böhmerwaldes, Ein Beitrag zur bayerischen Kolonisationsgeschichte (Veröffentlichungen für ostbayer. Heimatsforschung). Passau 1929

⁵ Hans MUGGENTHALER, *Die Besiedlung des Böhmerwaldes, Ein Beitrag zur bayerischen Kolonisationsgeschichte* (Veröffentlichungen für ostbayer. Heimatsforschung), Passau 1929.

⁶ Jména farářů dosazovaných z Windberga máme zaznamenána i pro další léta. Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 32

níže oproti současné klenbě s cihlovými žebry, jak ukazují zachované náběhy klenby v koutech presbytáře,⁷ jež vznikla asi až v době po roce 1463.⁸

V letech 1957–1959 František Kotrba odkryl a restauroval v interiéru kostela několik časově odlišných malířských vrstev.⁹ Malby jsem publikoval v letech 2013 a 2014.¹⁰ Kotrba na jižní straně lodi objevil zlomek nejstarší a hned vedle zároveň i nejmladší výzdoby kostela, přičemž oba fragmenty představují monumentální postavu sv. Kryštofa.¹¹ Ze staršího přečkala pouze část světcevy hole a frontálně podaného obličej, který věncí světle okrové vlnité vlasy a svatozář. Z pozdně gotického sv. Kryštofa se na téže zdi dochovala větší část postavy, vršek listnatého kmene, o nějž se obr opírá. Světec otáčí svou kulatou vousatou hlavu vzad k malému Kristu, který mu sedí za krkem. Obrova dobrácká tvář upoutá vedle velikých očí obrovským nosem, silnými usmívajícími se rty a barevně objemovou modelací tvořenou ryšavými vousy a světlými odlesky na červeném inkarnátu. Ježíšek pravou ručkou žehná; kulatý dětský obličej s dobře zachovanými detaily rámuje narezlé kudrny a křížový nimbus.

V prostoru kněžiště byla zjištěna výmalba tří až čtyř vrstev. Nejstarší z nich je možná současná se starším ze sv. Kryštofů v lodi. Reprezentují ji pozůstatky rombové bordury na východní zdi a nad triumfálním obloukem¹² a dvě fragmentární, jen v kresbě dochované figury. Prvá z nich na východní stěně vpravo od okna představuje svatého biskupa v iluzivní arkádě s trojlístým záklenkem. Na hlavě má posazenu níz-

⁷ Rudolf KUCHYNKA: Albrechtec In: Method XVI, 1890, 136–138; Rudolf KUCHYNKA: Kostel v Albrechticích. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XVII, 1909, č. 4, 178–179; Josef BRANIŠ: Dějiny středověkého umění v Čechách I. Praha 1892, 57; Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek v království českém v politickém okrese Sušickém. Praha 1900, 3–6; Václav MENCL: Počátky středověké architektury v jihozápadních Čechách. In: ZPP XVIII, 1958, 133–146; Václav MENCL / Klára BENEŠOVSKÁ / Helena SOUKUPOVÁ: Předrománská a románská architektura v západních Čechách. Plzeň 1978; Dobroslav LÍBAL: Recenze knihy A. Merhautové Raně středověká architektura v Čechách. In: Umění XXII, 1974, 160–175; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 9; Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 113–116, 179–180.

⁸ Toto zjištění vyplývá z nedávného stavebně historického a dendrochronologického průzkumu a popírá předchozí názor, že klenba je dílem 14. stol. Jan ANDERLE / Tomáš KYNCL: Albrechtice u Sušice. Kostel P. Marie a sv. Petra a Pavla. Dodatek ke stavebně historickému průzkumu (nepubl. vyhodnocení dendrochronologie dřevěných součástí stavby). Plzeň 2006, 3; Jan ANDERLE / Jan URBAN: Albrechtice u Sušice (nepubl. SHP), Plzeň 2006, 28. Za poskytnutí SHP děkuji Janu Lhotákovi. Velký dík patří i historiku Jiřímu Novákovi.

⁹ František KOTRBA.: Albrechtice, kostel. Restaurování výmalby interiéru kostela (nepubl. RZ), nepag. 1958 a 1959, archiv NPÚ v Plzni.

¹⁰ Ondřej FAKTOR: Albrechtice u Sušice, kostel Panny Marie a sv. Petra a Pavla. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 208–211, kat. č. 31; Ondřej FAKTOR: Středověké nástěnné malby v kostele Panny Marie a svatých Petra a Pavla v Albrechticích u Sušice. In: Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VIII, Sušice 2014, 11–30.

¹¹ Poškození obou Kryštofů způsobilo v 18. stol. probourání okna, dnes zazděného. ANDERLE / URBAN, 28. Stejný případ, kdy v lodi je namalován románský sv. Kryštof a vlevo od něj pozdně gotický najdeme v kostele sv. Jiří v Bořitově.

¹² Opisuje nižší klenební křivku než je nynější gotická klenba, proto lze uvažovat o tom, že úroveň a zakřivení malované obruby dokumentuje původní románské klenutí. KOTRBA.

kou mitru s fanony a zdá se, že v rukou držel jakousi velikou nádobu, možná solné vědro, atribut sv. Ruperta, biskupa solnohradského.¹³ Ze stejné doby a možná i z téže ruky pochází hned vedle na jižní stěně vlevo od okna postava svaté mučednice s hlavou ovinutou závojem a s knihou a palmovou ratolestí v rukou. Je možné, že jde o sv. Ludmilu. Stejně jako biskupova postava i ona se zachovala pouze v červenohnědé štětcové kresbě, navíc obtažené restaurátorem.

Na opačné straně jižní stěny v jejím pravém horním kraji při styku s klenbou byl odhalen nevelký díl figurální scény představující podle všeho Smrt Panny Marie, jak lze odhadnout podle řady pěti torzálních mužských figur, stojících zřejmě nad lůžkem.¹⁴ Pochází z mladší doby než obě světecké postavy, zároveň ale ze starší než je pozdně gotická vrstva, která je zde v presbytáři zastoupena nejvíce. Na jižní straně kněžiště se k pozdně gotické vrstvě váže fragmentární postava sv. Barbory, namalovaná do levé špalety raně gotického okna. Vlivem ztráty obrysů splývají její světle okrové vlasy a koruna se svatozáří. V pravé ruce nese přes vysokou štíhlou věž. Postavu nahoře doplňuje rostlinná úponka.

K této mladší fázi výmalby se pojí na východní zdi nalevo od gotického okna poškozená scéna, na níž do brány opatřené cimbuřím a střechou chystá zprava vstoupit světec, který obrací hlavu k dalšímu aktéru, který zřejmě spíná ruce. Boky této osoby spíná opasek a hlavu věncí svatozář, která se však jeví jako novodobý doplněk restaurátora. Vpravo stál další aktér, patrně doporučující světec s pozvednutou dlaní. Pakliže se nejedná o scénu donátorskou, tak lze uvažovat ještě o uvedení vyvolených sv. Petrem do ráje, což by se vázalo k vyobrazení Posledního soudu na klenbě (kde dominuje Kristus Soudce) a ve vršku východní stěny (kde rozeznáme loutkovité polopostavičky vstávající z hrobů). Ve špaletách východního okna za oltářem zaznamenáme nepatrné zlomky obrysů dvou postav. Na pásce levé figury se dochovala písmena ...*MAS*.

Ze zlomků pozdně gotických maleb na severní zdi vyplývá, že tu byly izolované scény oddělené lištami V levé polovici horní půlkruhové výseče stěny rozpoznáme výjev Umučení 10.000 rytířů. Čtyři titěrné padající postavy přečkaly víceméně v celku, další tři bohužel torzálně. Rytíři jsou opásáni bederními rouškami, u šesti z nich se na hlavě dochovala knížecí čapka a žlutá svatozář. Pod výjevem spatříme

¹³ Zmiňuji již v Ondřej FAKTOR: Středověké nástěnné malby v jihozápadních Čechách - Klatovsko (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2008, 22–39.

¹⁴ Kotrba při odkrývání tohoto fragmentu podle všeho odstranil mladší (tj. pozdně gotickou vrstvu), z níž zbyl nad zmíněnou řadou postav jedině pruh červeného podkladu s okrovou střechou chýše a křídlem anděla (?).

zlomek tmavě červeného nátěru s torzy šesti apoštolů. V pravé polovině půlkruhového oblouku klenebního pole se dají rozpoznat zbytky iluzivního tabernáku v podobě křížové kytky a dalších zlomků, v němž stojí polopostava Krista Trpitele, který si otevírá oběma rukama ránu v boku. Vpravo za svislou dělicí linkou je na modrošedém nátěru namalována další nahá figura zřejmě s dalšími dvěma zdobnými postavkami po stranách. Patrně jde o pozůstatek Bičování Krista či Martyria sv. Šebestiána.

Nejuceleněji se dochovala pozdně gotická výzdoba klenby. Její východní kápi ovládá mandorla s Kristem Soudcem a přímluvci, tj. Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem, kteří tak tvoří ustálenou skupinu zv. *Deesis*. Na duze trůnící Vykupitel pozvedá obě ruce a z úst mu vychází lilie a meč (Zj 1,16). Hlava vložená do tmavě žlutého nimbu je bohužel zcela sedřená. Ramena, bedra a nohy halí plášť se zbytky řasení. Ze stran mandorly vyčnívají polopostavy andělů, kteří troubí na rohy. Po pravici Krista klečí na oblaku Panna Marie, s loktuší na hlavě, po levici sv. Jan Křtitel, jehož halí okrově žluté roucho. Zbylé tři kápě čtvercového pole křížové klenby vyplňuje šest čelně zachycených andělů a symboly čtyř evangelistů v medailonech. Každý z andělů i symbolů evangelistů drží prázdnou invokační blanku. Orel sv. Jana Evangelisty se nedochoval vůbec kromě zlomku nimbu a také malba andělů po stranách symbolu opadala až na bílé intonako, a tak se andělé rýsují jedině v obrysu vroubeném červeným okolím. Zbylí čtyři andělé si udrželi ostrůvky malby, tmavý inkarnát a světlý okr „parukovitých“ účesů. Všichni jsou oděni v bílé dalmatiky se stojacím límcem. Temně červený nátěr klenby je poset nespočtem hvězdiček. Na kruhovém svorníku je na vápenné líčko namalován květ s letopočtem 1684; směrem od něj vybíhají malované kapradinové listy. Cihlová žebra klenby polychromuje šedý nátěr a bílé proužky imitující spáry.

V ikonografii nejstarší vrstvy výzdoby vybočuje v českém kontextu zobrazení sv. Ruperta (Rudbertus, Ruprecht), kterého identifikujeme díky atributu solné nádoby v jeho ruce. Tento misionář iroskotského či franského původu, oblíbený především v blízkém Podunají, působil jako biskup ve Wormsu. Roku 697 odešel do Řezna a později v bývalém římském Juvaviu, zbudoval biskupské sídlo a rozsáhlý mužský benediktinský klášter s chrámem sv. Petra a klášter benediktinek zv. Nonnberg.¹⁵ Při obou kláštřích vzniklo město Petrinia, pozdější Salzburg, legendárně založený právě

¹⁵ Klášter vyzdoben v polovině 12. stol. románskými nástěnnými malbami. K nim Paul BUBERL: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst. Wien 1910; Manfred KOLLER: Die Wandmalereien in der Stiftskirche Mariä Himmelfahrt am Nonnberg in Salzburg. Wien 1997.

Rupertem.¹⁶ Rupertova přítomnost ve výzdobě albrechtického kostela má své opodstatnění v tom, že byl uctíván jako patron obchodníků se solí – a právě přes Šumavu se z Pasova po tzv. Zlaté stezce dopravovala hlavně sůl. Přihlédněme také k tomu, že kostel konsekroval arcibiskup salzburský¹⁷ a že kostel byl po staletí spravován z windberského kláštera, který náležel k pasovské diecézi, resp. pod arcibiskupství v Salzburgu. Soudobou ikonografickou a slohovou paralelou k albrechtickému obrazu jsou malby znázorňující sv. Ruperta ze začátku 14. století v jemu zasvěcených kostelech v dolnorakouském Traismauer a štyrském Ramsau.¹⁸

Vcelku tradiční ikonografii pozdně gotické vrstvy dominuje Poslední soud, resp. *Deesis* s anděly a symboly evangelistů, na zdech pak postavy mučedníků a Bolesného Krista. Drobnopisné Umučení 10.000 rytířů na severní straně kněžiště potvrzuje s mnoha dalšími příklady na našem území oblíbenost této legendární tematiky.¹⁹ Legenda vznikla během 12. století v souvislosti s křížovými výpravami. Roku 1343 byla přeložena do němčiny a mezi léty 1350–1355 do češtiny.²⁰ V misálu Prachatickém z poloviny 14. století a ve všech starších misálech i breviářích Pražské diecéze se svátek 10.000 rytířů připomíná zvláštní mší a oficiem dne 23. června. Koncem 14. století byla legenda vložena do české redakce Zlaté legendy, tzv. Staročeského pasionálu, ačkoli chybí v původní verzi Zlaté legendy i v *Gesta romanorum*.²¹

Ostatky sv. Achatia byly v roce 1149 přivezeny do Pasova.²² Část ostatků byla opatrována v Římě, Bologni, Avignonu, Kolíně n. R., část se dostala za Karla IV.

¹⁶ Podle tradice prý otevřel také slavné salzburské solné doly. Barbara BÖHM: Rupert von Salzburg. In: Engelbert KIRSCHBAUM / Wolfgang BRAUNFELS (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8 – Ikonographie der Heiligen. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, 293–294. Donald ATTWATER: Slovník svatých. Vimperk 1993, 336.

¹⁷ Byl v letech 1177–1183 tohoto úřadu na čas zbavený. BRAUNMÜLLER, 156.

¹⁸ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Wien 1983, obr. 584; Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002.

¹⁹ Václav HANKA (red.): Legenda o deseti tisíci rytířích. In: Časopis Českého muzeum XIV, 1840, 289–301; Karel Jaromír ERBEN: Výbor z literatury české II, od počátku XV až do konce XVI století. Praha 1868, 5–18; Ferdinand MENČÍK: O desíti tisících rytířích. In: Rozmanitosti I, Jičín 1880, 32–49; Josef TRUHLÁŘ: Legenda o 10.000 rytířích, Listy filologické XV, 1888, 248–259; Václav VONDRÁK: Kremsmünsterská legenda o 10 000 rytířích. In: Listy filologické XVI, 1889, 21–45. Josef BRANIŠ: Legenda o 10.000 rytířích. In: PA XVII, 1896–97, 361–363; Legenda o deseti tisících rytířích. In: Antonín DOLENTSKÝ / Gustav PALLAS / František ŠIMEK / Vojtěch ZELINKA (hrsg.): Nová Legenda Zlatá. Díl 1, Legendy staročeské, Pasionál. Praha 1927, 67–68.

²⁰ Jan JAKUBEC: Dějiny literatury české I. Praha 1929, 154.

²¹ Bohuslav HAVRÁNEK (red.): Staročeský slovník. Praha 1968, 124–129 a 204. Ze sklonku 14. stol. se dochovala česká veršovaná legenda o těchto mučednících v Pasionálu Klementinském a v rukopise Kremsmünsterském. VONDRÁK; 21–45; BRANIŠ, 361–363.

²² Pasovský kostel sv. Achatia byl „vzhledem k obchodním stezkám vedoucím přes Pasov zřejmě i hojně navštěvovaný českými poutníky“, což mohlo zapříčinit přenesení kultu 10 000 svatých rytířů na Šumavu (Albrechtice, Kašperské Hory, Vimperk). Viz Jan ROYT: Příspěvek k ikonografii archy z kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských Horách. In: Vladimír HROPENIAK (hrsg.): Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy III, Sušice 1995, 33–55, zvl. 35–36.

také do Prahy, s čímž bezpochyby souvisí česká redakce legendy.²³ Příběh vypráví o knížatech Achatiovi (Achác, Akácus, Agát) z Kappadocie, Markovi a Alexandrovi a jejich 9000 vojínů Thébanské legie, kteří přijali křest od biskupa Hermolaa. Za to je na hoře Ararat v Arménii římský císař Hadrián (117–138) a Antonius (138–161) s pomocí pohanského krále Saphora dali korunovat trním, drásat a ukřižovat, další nechali svrhnout ze skály na ostrve a trnovníky. Při jejich smrti se děly zázraky, díky nimž se na víru obrátilo dalších 1000 vojáků „hraběte“ Theodora, načež i oni byli svrženi z útesu na ostnaté větvoří. Podle staročeské verze veršované legendy pomáhaly násobené přímluvy těchto rytířů v obtížných situacích a měly zajistit ochranu před nebezpečím a smrtí. Jejich přímluvy měly být podpořeny právě i výtvarným zachycením jejich martyria,²⁴ které se tolik přiblížilo utrpení Páně. Situování námětu v kostele vedle obrazu Krista Trpitele proto není náhodné a naplňuje *imitatio Christi*.²⁵ (oboje kol. 1385).²⁶ Některým výtvarným zpracováním tohoto námětu dominuje přímo mezi mučenými vojáky uprostřed kříž s Kristem.²⁷ Na jiných znázorněních visí na trnitém keři kníže Achátius, vůdce rytířů.²⁸ Výtvarná zpracování klíčové události

²³ K r. 1353 jsou doloženy relikvie sv. Achatia (kus lebky a dva díly ramene) v chrámovém pokladu katedrály sv. Víta v Praze a o šest let později jsou v pokladu doloženy přímo ostatky 10.000 mučedníků. Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Poklad svatovítský. Praha 1903, 106–107; Pavel ZAHRADNÍK: Dějiny metropolitního chrámu. In: Pavel ZAHRADNÍK / Dobroslav LÍBAL: Katedrála sv. Víta na Pražském hradě. Praha 1999, 18.

²⁴ „...Ktož nábožně následuje/ naše muky pamatuje...
 ...Pakli kto kostel postaví, / nebo v něm oltář upraví,
 nebo jej svým zbožím nadá, / neb co platu k tomu přidá,
 neb činí našemu jménu/ kterou čest, neb sežže sviečku;
 neb pro ny přidá dědiny, / ihned bože od hodiny
 odpusť jemu jeho viny: viec nedaj k hříechu přijíti
 smrteľnému, / neb v něm zmříti.
 Jesu Christe, živý chlebe, / ješče my prosímy tebe:
 budú-li naše mučenie / v svém domu jmiati na stěně
 mastí neb črnidlem psáno, / neb ze dřeva vyřezáno,
 neb snad z kamene vyry, / nebo na knihách v skříni skryto.“
 ...ráč býti stráž toho domu, / vždy od ohně i od hromu;
 zbav je všie d'ábelské moci / taktěž ve dne jako v noci...
 ...bude-li kde kostel staven / a ním v nem oltář upraven,
 neb v nem naše svaté kosti, / neb co tu naše svatosti...
 ... A ktož bude na paměti / naše muky snažně jmiati,
 na božský všaký den dej mu za tu ./ Hospodine, túž otplatu...“ ERBEN, 13, 15

²⁵ Ve stejném smyslu s eucharistickým podtextem je tento námět namalován v blízkosti výjevu Ukřižování a oltáře v závěru presbytáře kostelů ve Slavětíně a Kašperských Horách (oboje asi kol. 1385).

²⁶ Pozdně gotická kompozice z doby kol. 1500 v kostele sv. Apolináře v Horšovském Týně, byla namalována přímo na starší malbu Ukřižování z první třetiny 15. stol. Jan ROYT: Horšovský Týn. In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1530), sv. II (kat. výst.). Praha 1996, 443–444, kat. č. 25.

²⁷ To ukazuje mezi mnoha příklady deska z Kašperskohorské archy (kol. 1500, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy). Jan ROYT: Oltářní archa z Kašperských Hor. In: JINDRA/OTTOVÁ, 197–201, kat. č. 28.

²⁸ Na pozdně gotické malbě v kapli hradu Zvíkov se z ukřižovaného dochovaly jen nohy, takže nepoznáme, jestli šlo o Achátia nebo Krista; stejnou nejistotu máme v případě malby v kostele sv. Víta v Českém Krumlově nedává zcela jasně znát, zdali ukřižovaným je Achátius či Kristu Na malbě v děkanském kostele ve Vimperku visí na stromě vůdce Achátius nebo možná Hermolaus (?), který vojáky Thébanské legie pokřtil.

legandy byla rozšířená hlavně v Porýní. Možná vůbec nejstarší vyobrazení představují nástěnné malby z počátku 14. století v Alsheimu,²⁹ Boppardu, Lobenfeldu,³⁰ Dause-
 nau a Ilbenstadtu.³¹ Jedno z časných zpracování nesou vnitřních křídla diptychu
 z dómu v Kolíně nad Rýnem (1325–1330, Kolín n. R., Wallraf–Richartz Museum),
 na jehož vnějších křídlech je ve smyslu *imitatio Christi* namalováno Ukřižování
 a Bolestný Kristus.³² Z dalších raných příkladů vzpomeňme malby v dolnorakouském
 Thunau (kol. 1350) a v hradní kapli ve štyrském Gutenbergu (asi 1365).³³ Nejstarší
 známý příklad na našem území představuje nástěnná malba v Drásově u Brna
 (po 1360) a v kapli hradu Bečov (po 1370).³⁴ Obrazům Umučení 10.000 rytířů byla
 přisuzována ochranná funkce a i proto se u nás od druhé poloviny 14. do počátku
 16. století námět dočkal mnohých ztvárnění, hlavně v nástěnné malbě, z toho
 v jihozápadních Čechách vedle Albrechtic a Kašperských Hor ještě ve Vimperku,
 Štěpánovicích a v tzv. zelené komnatě ve věži hradu Blatná.³⁵

Podobně sv. Kryštof byl považován za ochránce před smrtí (resp. patron dobré
 smrti) a po celý středověk se řadil k nejoblíbenějším a nejvíce zobrazovaným světcům,
 jelikož jeho zobrazením se přičítal apotropaický význam, což v Albrechticích dokazuje
 jeho zastoupení v nejstarší i pozdně gotické výzdobě.³⁶ Sv. Kryštof je v obou případech
 tradičně umístěn proti vchodu, aby byl věřícím při vstupu i odchodu na očích.³⁷

²⁹ K tomu též letmou zmínku Sabine KIMPEL: Achatius, In: KIRSCHBAUM / BRAUNFELS, Bd. 5, 1973, 16–21. Též Frank Günter ZEHNDER: Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990, 106.

³⁰ Stručně zmiňuje ZEHNDER, 106.

³¹ Paul CLEMEN: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1930; Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik 1250–1350. Berlin 1934, 73.

³² ZEHNDER, 105–107, kat. č. 822, obr. 75.

³³ LANC 2002, obr. 183.

³⁴ Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě, Olomouc 2009, 78–87; Aleš HYNEK: Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou: ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007.

³⁵ Další příklady známe např. z Prahy (Týnský chrám), Českých Budějovic (kostel dominikánů), Českého Krumlova (kostel sv. Víta a dům v Latráně čp. 15) aj. A z venkovských kostelů např. v Drásově, Loukově, Slavětíně, Vítochově, Židovicích (dnes transfery v mosteckém chrámu) a také z hradních kaplí v Bečově n. Teplou, Poděbradech, Zvíkově a Žirovnici.

³⁶ Jan Royt upozornil na popularitu sv. Kryštofa v pasovském biskupství s tím, že „tato úcta mohla ostatně ovlivnit i kult v Kašperských Horách“ (viz řezba světce v Kašperskohorské arše), které „ležely v blízkosti důležitých cest. Není jisté náhodou, že se monumentální postava sv. Kryštofa objevuje v kostele v Albrechticích, v jehož blízkosti jedna ze stezek probíhala.“ ROYT 1995, 40.

³⁷ Věřilo se, že kdokoli na obraz světce pohlédne a bude si jej nosit ve své paměti a ve svém srdci, tak jako dle legendy obr Reprobis (Offero), záhy Ježíšem překřtěný na *Christofora* – nosiče Krista, nesl přes dravou řeku na svém hřbetě Ježíška, nebude onen den přemožen žádnou slabostí a nezemře nečekanou smrtí. K samotné legendě o sv. Kryštofu Anežka VIDMANOVÁ (přel., ed.) / Václav BAHNÍK (přel.): Jacop de Voragine, Legenda aurea. Praha 1998 (2. vyd.), 194–198. K ikonografii Karl KÜNSTLE: Christophorus. In: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. II – Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926, 158. Ikonografií a nástěnnými malbami sv. Kryštofa se zabývala např. Linda SEDLÁKOVÁ: Svatý Kryštof v nástěnném malířství českého středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2003. Autorce vřele děkuji za cenné informace k této tematice. K tématu viz též Yvonne BITTMANN: Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter (diplomová

Přísně symetrickou hlavu sv. Kryštofa v nejstarší vrstvě můžeme přirovnat k fragmentu frontálně namalované Kryštofovy hlavy v kostele v Čáslavi (kol. 1300)³⁸ a k hlavě Krista v nice sedile klášterního kostela v Polici nad Metují (kol. 1304–1306), u nichž Jiří Mašín, Vlasta Dvořáková a Josef Krása zdůraznili geometrickou konstrukci frontální kompozice podle čtverečné sítě, v níž části obličeje tvoří pravidelné úseky, jak nám ji ukazuje známý náčrtník Villarda de Honnecourt ze 30. let 13. století.³⁹ Formálně blízká je také monumentální malba sv. Kryštofa v dómu v Gurku (konec 13. stol.), afinity shledáme též u dalších frontálně pojatých Kryštofů na pozdně románských a raně gotických nástěnných malbách, např. v Porýní ve Wormsu (konec 12. stol.) a Meckenbachu (konec 13. stol.), v jižním Tyrolsku (St. Johann in Taufers, v St. Helena am Wieserberg, Hocheppan, Tirol),⁴⁰ v dolnorakouském Traismauer (1310–1320).⁴¹

Torzální stav nedovoluje jednoznačně posoudit, jestli malba sv. Kryštofa časově a autorsky souvisí s nejstaršími malbami v kněžišti albrechtického kostela. Rombový dekor na východní a západní straně presbytáře má těsnou analogii v kapli domu U Kamenného zvonu v Praze (kol. 1310).⁴² Postavy sv. Ruperta a sv. Ludmily (?)

práce na Ruprecht-Karls-Universität v Heidelbergu). Heidelberg 2003, 8, zde odkazy na množství literatury k tématu.

³⁸ Jiří MAŠÍN: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954, 43–47; 50–51; 63–64; Josef KRÁSA: Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích. In: Jiří KUTHAN (ed.), Umění doby posledních Přemyslovců (kat. výst.). Roztoky u Prahy 1982, 23–67, zde 42; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 73.

³⁹ MAŠÍN 23; Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Police nad Metují. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300–1350. Praha 1958, 149–151. KRÁSA, 42. Dalším srovnávacím příkladem budiž přísně frontální zobrazení hlavy Krista v kostele sv. Mořice v Kroměříži. K tomu KNOFLÍČEK, 16. A postava světce na triumfálním oblouku kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, u jehož tváře Petr Pavelec taktéž vyzdvihl konstrukci podle geometricky přesných soustředných kružnic (viz odkaz na byzantský proporční systém v malířské příručce z hory Athos). Petr PAVELEC: Další rožmberské lokality s dochovanými nástěnnými malbami (heslo Horní Stropnice). In: Jaroslav PÁNEK (red.), Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 430–453, zde 444; Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 144. Více k středověkému proporčnímu systému Erwin PANOFSKY: Dějiny teorie lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů. In: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981, 67.

⁴⁰ Joseph WEINGÄRTNER: Gotische Wandmalerei in Südtirol. Wien 1948; Waltraud KOFLER-ENGL: Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchungen zur 'Linearität' in der Wandmalerei von 1260–1360. Bozen 1995; 166–178, 229–232; Waltraud KOFLER-ENGL: Die male-riche 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 (sborník konference). Praha 1998, 291–303.

⁴¹ LANC 1984, obr. 585–586. Možno připomenout také malbu přísně frontálně pojatého sv. Kryštofa v porýnském Meckenbachu ze sklonku 13. stol. Určitá setrvačnost zachycovat sv. Kryštofa v malbě přísně frontálně přetrvávala v německých zemích po celé 14. stol. Garmisch, Murau, Rhäzüns, Schöngrabern, St. Lambrecht, hrad Tirol ad. Vyobrazení též na www.burgenseite.com 26, vyhledáno 25.6. 2012. V českém prostředí tento archaický, přísně frontální typ zastupuje malba sv. Kryštofa s Ježíškem v Praze-Petrovicích zřejmě ze sklonku 14. stol.

⁴² Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v domě u Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 144–149.

jsou provedeny nepečlivě, schematicky, poněkud rozpačitě je provedena mitra, posunutá svým středem nad světcovo levé oko. Postava biskupa připomene méně kvalitní perokresby v Liber depictus (Vídeň, ÖNB, Cod. 370, před 1350).⁴³ Přesnější zařazení albrechtických postav je znesnadněno jejich torzálním stavem a nevalnou kvalitou. Ruperta můžeme srovnat např. se štetcovou kresbou biskupa ve špaletě okna ambitu komendy johanitů ve Strakonicích a s sv. Erasma s mitrou v kostele v Pomezí pod Landštejnem (oboje kol. 1300).⁴⁴

Další fázi výzdoby reprezentuje zřejmě jedině fragment scény Smrti Panny Marie na jižní straně presbytáře. Na hávu pravého krajního apoštola se objevují měkké mísovité i nálevkovité trojúhelné záhyby a přehnuté lemy, poutavý je zvláště motiv do sebe se zavíjejících, vzdutých záhybových trychtýřů uprostřed dolní části šatu, který známe např. z maleb ve Čkyni a Strakonicích i z perokreseb v Liber depictus (vše 40. léta 14. století). Tato rozrušená malba může ale být i mladší než z poloviny 14. století, značné poškození a zásahy restaurátora neumožňují přesnější datování.⁴⁵

Pozdně gotické malby vytvořili s velkou pravděpodobností dva malíři rozdílných uměleckých kvalit. Drobnopisné Martyrium 10.000 rytířů⁴⁶ a schematické postavičky vstávající z hrobů jsou provedeny nepečlivě, což dobře vyzní v porovnání s dovedněji provedenými postavami Panny Marie a Jana Křtitele na klenbě, u nichž můžeme sledovat jemnou barevnou modelaci tmavě růžových obličejů. K pozdně gotické vrstvě náleží na severní stěně kněžiště také pozůstatky iluzivního tabernáku završeného křížovou kytkou a vyplněného postavou Bolestného Krista. Iluzivní tabernákly, malované architektonické rámce, iluzivní tabernákly a archy doznaly největšího uplatnění ve druhé polovině 15. století a na počátku 16. století.⁴⁷

Objemná loktuše a uzavřený obrys Panny Marie a motiv bílého přepásání Křtiteleova roucha i zvlněné obláčky pod jejich kolena také připomenou nástěnnou malbu

⁴³ K rukopisu Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (ed.): Faksimile Der Krumauer Bildercodex. Graz 1967; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

⁴⁴ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: Umění XLI, 1993, 179–188; PAVELEC 2013, 196–206.

⁴⁵ František KOTRBA malbu zařadil do doby kol. 1380.

⁴⁶ Skoro stejně loutkovité, toporné figurky rotujících 10.000 rytířů najdeme na malbě z 20.–30. let 15. stol. v domě čp. 15 na Latráně v Českém Krumlově a v dolnorakouském Oberarnsdorfu (poč. 15. stol.). Všechny tři martyrské scény jsou charakteristické miniaturními poněkud komickými postavičkami. Ke krumlovským malbám Jiří VONDRA: Nové gotické fresky v Č. Krumlově. In: ZPP XIII, 1953, 63–64; Petr PAVELEC 2011, 430–453, zde 435; LANC 1984, obr. 336.

⁴⁷ Např. Bavorov, Bořitov, Budětice, Luby, Myslív, Mýto, Polná na Šumavě, Zátoň, Žebnice. Viz též malované fiály, konzoly, nástavce a další iluzivní prvky v kapli na Křivoklátě, v tzv. zelené světnici žiřovnického hradu aj.

Posledního soudu v ambitu kláštera v Třeboni (druhá polovina 15. stol.).⁴⁸ Budeme-li brát závazně v potaz nedávné dendrochronologické zjištění a názory Anderleho a Kyncla, kteří vyhodnotili, že společně s věží a sakristií i žebrová klenba presbytáře vznikly nejdříve po roce 1463,⁴⁹ pak i tuto pozdně gotickou výmalbu presbytáře musíme klást po tomto datu, čemuž ani stylový rozbor neodporuje.

Gigantická postava sv. Kryštofa s malým Kristem na jižní straně kostelní lodi mohla být vytvořena současně s pozdně gotickou výmalbou presbytáře nebo později okolo roku 1500. Podobně jako u zmíněných postav sv. Jana Křtitele a Panny Marie zaznamenáme u světce objemovou plastickou modelaci obličeje hnědými stíny a bílými světlými. Malý Kristus se opírá břichem o obrovu skrání, což v jisté době shledáme také na fragmentu starší nástěnné malby sv. Kryštofa v kostele sv. Apolináře v Praze (po 1380)⁵⁰ a v kostele sv. Leonarda v Bad Aussee v rakouském Štýrsku (kol. 1420).⁵¹ Asi vůbec nejbližší slohovou analogií k albrechtickému Kryštofu je soudobé znázornění téhož světce na stěně kostelní lodi v Boršově nad Vltavou (kol. 1500).⁵²

František Kotrba našel veškerou výzdobu v dosti fragmentárním stavu. Při restaurování hojně uplatnil čárkovanou retuš, která na některých výjevech bezmála převládá nad původní barevností i rudkovou obrysovou kresbou. Dnešní stav maleb je dobrý.

⁴⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Weltgerichtsdarstellungen in der Spätgotischen Wandmalerei Südböhmen In: Evelin WETTER (ed.): Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004, 151–161.

⁴⁹ ANDERLE / KYNCL.

⁵⁰ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze. In: Dalibor PRÍX (ed.): Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 157–168.

⁵¹ LANC 2002, obr. 14–15.

⁵² SEDLÁKOVÁ, 48. Je možné, že malíř postavu sv. Kryštofa komponoval podle příbuzné grafické předlohy. Dřevoryty a později mědirytiny s obrazem Sv. Kryštofa s Ježíškem byly v 15. stol. hojně rozšířené jakožto drobné devocionále, „amulety“, které měly ochraňovat poutníky.

Annín - Mouřenec - kostel sv. Mořice

Počátky šumavské osady Mouřenec u Annína (*St. Maurenzen oberhalb Annathal*) na dominantním návrší nad levým břehem Otavy jsou spojeny s kolonizací Šumavy, s rýžováním zlata na Otavě a s tzv. Českou cestou (*Böhmweg*) z Deggendorfu v bavorském Podunají do české Sušice. V letech 1244–1246 tu vybíral desátky benediktinský klášter sv. Mořice v Niederaltaichu nad Dunajem.¹ Od toho vznikla prameny nepodložená hypotéza, že tento klášter dal podnět ke stavbě kostela sv. Mořice (jehož ostatky klášter vlastní) na české straně Šumavy.² Založení svatyně bylo dáváno také do souvislosti s působením sv. Vintíře na Šumavě ve 12. století.³ Je možné, že kostel na Mouřenci možná vznikl z popudu rytířů „erbu kotouče“ (předků Dlouhoveských) z nedaleké Dlouhé Vsi u Sušice. Tento Blažislav z Dlouhé Vsi na koncem 13. století převedl dřívější práva niederaltaického kláštera, jmenovitě podací právo u kostela sv. Mořice.⁴ Tento rod lze pokládat za stavebníka mouřeneckého kostela opět jen hypoteticky, jelikož teprve až roku 1369 je na kostel zaznamenáno podací právo tohoto rodu, jmenovitě Zdimíra z Dlouhé Vsi a Lipolta a Ješka z Čejetic a Dlouhé Vsi.⁵ V tom roce zde došlo k výměně farářů – za Jana z Truskovic byl ke kostelu na Mouřenci prezentován a potvrzen kněz Tomáš ze Strakonice (řádový johanita?).⁶

¹ RBM I, č. 1150, 540; Josef Vítězslav ŠIMÁK: Dvě knihy o osídlení Šumavy. In: ČČH XLIII, 1937, 106; Josef Vítězslav ŠIMÁK: České dějiny I/5. Praha 1938, 1030, 1039. Odkazy uvádějí Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice, 1977, 96, pozn. 290; 174, 222.

² Takto se vyslovili KUTHAN, 96; Jiří FAJT / Vladimír HORPENIAK / Jan ROYT: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, In: ZPP LIV, 1994, 249–259 a Jan ROYT: Mouřenec u Annína, kostel Mořice (Mauritia). In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Obrazy krásy a spásy (kat. výst.), Plzeň / Řevnice 2013, 203–207, kat. č. 30. Avšak majetková souvislost kostela sv. Mořice nad Annínem s benediktinským Niederaltaichem nemá oporu v pramenech, jak správně upozornili Jan LHOTÁK / Michal TEJČEK: Sídelní a historický obraz jihozápadních Čech, 14–29, zde 17 a pozn. 27. Recentně upozornil Jan DIENSTBIER (rec.): Obrazy krásy a spásy. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXIV / 2014, 195–203, pozn. 35.

³ Vintířův (asi 955–1045) mateřský klášter byl právě Niederaltaich, který vlastnil ostatky sv. Mořice. Avšak prameny souvislost Annína se sv. Vintířem nijak nenaznačují. K tomu Petr KUBÍN: Středověký kult sv. Mořice v Čechách a na Moravě, SMB 6, 2014, č. 1, 7–16, zejm. 10.

⁴ ŠIMÁK 1938, 1039.

⁵ ŠIMÁK 1938, 1030, 1039; Vladimír HORPENIAK: Kašperské Hory a okolí, Kašperské Hory 1990, 23; FAJT / HORPENIAK / ROYT, 249, 257, pozn. 5, 6; Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 81

⁶ VLASÁK, 81 odkazuje na LC II, 22–23.

Kostel sv. Mořice byl postaven pravděpodobně ve 20. letech 13. století.⁷ U stavby byl rozeznán projev stavebního vlivu z Bavorska na Šumavě – k němu se hlásí apsidou uzavřený kvadratický chór, nad nímž se zvedá hranolová chórová věž. Na severní stranu chóru navazuje gotická čtvercová sakristie, jejíž patro sloužilo jako panská oratoř. Chór je spojen půlkruhově zakončeným triumfálním obloukem s původně čtvercovou, v mladší době prodlouženou lodí, opatřenou plochým stropem.⁸ Roku 1360 je kostel sv. Mořice uváděn jako farní pro osady Mouřenec, Rajsko a Nové Městečko.⁹ Osada St. Maurenzen, jež kostel obklopovala, zanikla po vysídlení německého obyvatelstva v roce 1946. Kostel chátral do roku 1993, kdy byla zahájena jeho oprava.

Miloslava Houšťová v letech 1993–1994 odkryla a restaurovala v interiéru kostela sv. Mořice gotické nástěnné malby ze tří časových období plus barokní malby, a to jednak na severní straně lodi, v apsidě a na klenbě chóru. Malby dopodrobna zpracovali Jiří Fajt, Vladimír Horpeniak a Jan Royt.¹⁰ Jan Royt mouřenecké malby zařadil do katalogu výstavy *Obrazy krásy a spásy* v roce 2013.¹¹ Zuzana Všečeková o malbách v Mouřenci pojednala v roce 2010.¹²

⁷ Veronika BARTOVÁ uvádí, že nedávné dendrochronologické datování dřevěných konstrukčních prvků z 2. p. věže prokázalo, že použité dřevo lešeňových nosníků pochází ze smrků pokácených na přelomu let 1221/1222. Z tohoto vyplývá, že věž kostela byla postavena kol. 1222 a můžeme předpokládat, že presbytář kostela mohl vzniknout i o několik let dříve. Více: <http://www.pratelemourence.cz/leto-na-mourenci-st-maurenzen-sommer-texty-prednasek-vortragertexte/nejnovejsi-poznatky-ke-stavebnimu-vyvoji-kostela-sv-morice-die-neusten-erkenntnissee-zur-bauentwicklung-der-kirche-st-mauritius/>, vyhledáno 15. 2. 2016.

⁸ K architektuře kostela sv. Mořice: Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sušickém*. Praha 1900, 67–70; Anežka MERHAUTOVÁ: *Raně středověká architektura v Čechách*. Praha 1971, 92; KUTHAN 1977, 95–96, 222; UPČ 1, 27; Jan MUK: *Stavební historie*. In: *Sborník k znovuvysvěcení kostela sv. Mořice na Mouřenci na Šumavě*. Kašperské Hory 1993; Jan KAIGL / Petr CHALOUPEK: *Vesnické románské kostely s chórovou věží a apsidou*. In: ZPP LVIII, 1998, 261–276; Klára BENEŠOVSKÁ: *Kostel sv. Mořice, Mouřenec*. In: Klára BENEŠOVSKÁ / Zdeněk DRAGON / Tomáš DURDÍK / Petr CHOTĚBOR: *Architektura románská. Deset století architektury*, sv. 1 (kat. výst.). Praha 2001, 158, kat. č. 1.074.

⁹ V tom roce zemřel farář Tomáš, který zde působil a za nějž patrně vznikla druhá fáze výzdoby kostela; jeho nástupcem se stal zmíněný Jan z Truskovic. Jako prezentující patroni jsou společně uvedeni za hlavní větev Zdimír a jeho bratr, zdouňský farář Konrád, dále Jan, Dětrich, Vojtěch a Lipolt za větev sídlící v Čejeticích a ještě Bušek, Vojtěch a Litolt z Dlouhé Vsi. VLASÁK, 81 odkazuje na LC I/1, 138.

¹⁰ FAJT/HORPENIAK/ROYT; Jan ROYT: *Nástěnné malby v kostele sv. Mořice u Annína*. In: ZPP LIII, 1993, 359; Jan ROYT: *Fresky v kostele sv. Mauricia na Mouřenci*. In: *Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy 3, Sušice 1995*; 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 r. 1996). Praha 1998, 304–312. Vedle těchto se malbami zabývala Veronika HOROVÁ: *Poslední soud v nástěnné malbě v Čechách ve 14. století* (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2002, 61–65.

¹¹ Jan ROYT 2013. V roce 2013 také malby pojednal 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 na KTF UK v Praze). Praha 2013, 34–64.

¹² Zuzana VŠEČEKOVÁ: *Annín (okres Sušice), kostel sv. Mořice*. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): *Královský sňatek* (kat. výst.). Praha 2010, 158–163. Vedle těchto se malbami zabývala Veronika HOROVÁ: *Poslední soud v nástěnné malbě v Čechách ve 14. století* (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2002, 61–65; Ondřej FAKTOR: *Středověké nástěnné malby v jihozápadních Čechách - Klatovsko* (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2008, 40–68.

Na severní stěně lodi přímo proti dřívějšímu vstupu do kostela bylo odkryto deset obrazových polí ve třech lineárních pásech. Tematicky se vážou k mariánské a eschatologické ikonografii. Zachovaná plocha malby představuje přibližně dvě třetiny původního rozměru obrazu – levá třetina byla zničena probouráním okna a prodloužením lodi v barokní době. V díle se uplatňuje původní kaštanově hnědá kresba, kladená al fresco do čerstvé omítky. Miloslava Houšťová prokázala, že od počátku se tu barvy kromě modrého stínování v jednom poli neuplatňují, jde tedy výlučně o štětcovou kresbu hnědočervené barvy kladenou al fresco do čerstvé omítky.¹³

Ze střípků prvního pole horního pásu není možné určit původní výjev. Vzhledem k dění v druhém poli tu můžeme předpokládat Narození Krista, celý pás nesl dozajista mariánsko–christologický cyklus.¹⁴ Ve druhém poli sledujeme špatně čitelný fragment scény Zvěstování pastýřům.¹⁵ V pravém horním rohu z oblaku přilétá anděl, aby zvěstoval dvěma pastýřům, stojícím mezi dvěma stylizovanými stromky u ovcí, které střeží ovčácký pes. Scéna byla z obou stran ohraničena malovanými sloupky, ostatní obrazová pole na této stěně jsou dělena jen červenými čarami. Neméně poničené třetí pole patrně ukazovalo Představení Krista v chrámě¹⁶ (pakliže předchozí scéna znamenala Narození Páně a Zvěstování pastýřům), jak lze hádat podle dvou, vedle sebe řazených nimbovaných žen a vpravo před nimi zřejmě vousatého muže (Simeona?), jenž postává asi před oltární menzou, pokrytou vzorovaným velem.¹⁷ Z tohoto muže se dochoval pouze zlomek kštiny a háv, řasený diagonálními a vertikálními liniemi. Obě ženy jsou včetně hlav zahalené do dlouhých plášťů, traktovaných miskovitými, diagonálními a horizontálními záhyby. Výzdobný pás je náhle přerušen původním románským okénkem, jehož rozevřená špaleta a půlkruhový záklenek jsou polychromovány střídavě třemi červenými a čtyřmi modrými pruhy. Cyklus pokračoval vpravo od okénka pravděpodobně Klaněním tří králů, jak dokazují fragmenty rouch dvou stojících a jedné klečící postavy.

Obsahová náplň obou nižších pásů se váže k Poslednímu soudu. Prostřední se skládá ze podlouhlých polí. V prvním vidíme dvě polofigury korunovaných světic mezi dvěma troubícími anděly, kteří se vynořují z oblak. Obě světičky mají na dlouhých kadeřavých vlasech do nimbů vsazené koruny se třemi pětilisty; levá dívka drží palmový list, pravá zavřenou knihu. Andělé troubením na lukovité rohy vyzývají k Poslednímu soudu.

¹³ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 249, 258, pozn. 9.

¹⁴ ROYT 2013, 204.

¹⁵ Případně Zvěstování Jáchymovi, eventuálně Zvěstování sv. Josefu o tom, že Maria počala z Ducha svatého FAJT / HORPENIAK / ROYT, 251.

¹⁶ Autoři navrhli ještě Setkání sv. Jáchyma a Anny ve zlaté bráně či Navštívení Panny Marie; dalo by se uvažovat také o Zasnoubení Josefa s Marií. FAJT / HORPENIAK / ROYT, 251.

¹⁷ FAJT / HORPENIAK / ROYT, 251, 258, pozn. 11; ROYT 1995, 69.

Do druhého, zhruba stejně širokého pole je situována řada pěti frontálních poprsí svatých rytířů (*milites Christi*). Opírají se lokty o hranu tvořenou vodorovnou linkou. Jsou vybaveni nimby, mučednickou palmetou, kopím, štítem a z rukou staženými kroužkovými pěstnicemi. Prostřední rytíř a oba krajní rytíři mají hlavy zakukleny kroužkovou kapucí, druhý a čtvrtý rytíř ji mají stáhnutou na ramena.

V dolním pásu je vše soustředěno na ústřední ikonografickou sestavu deesis, tj. Krista Soudce s přímluvci a apoštoly. Na výjevu, který původně tvořil střed výzdoby severní stěny, dominuje sedící Kristus Soudce, který pozvedá ruce v žehnajícím gestu oranta, čímž ukazuje rány v dlaních; ránu v pravém boku odhaluje otvor v tunice, na níž má přes ramena a nohy rozprostřen modrý plášť. Modrý je také kříž vložený do svatozáře za Kristovou hlavou. Nad trůnícím Vykupitelem andělé přinášeli Arma Christi, jak lze odvodit z fragmentu kříže a anděla nad Spasitelem v úrovni středního pásu. Z pohledu diváka vlevo, tj. po pravici Krista, klečí Panna Marie, jejíž hlava je zdobena modrou svatozáří. Vlevo za Marií spatříme torza dvou postav v hávech, předmět v zachované pravici jedné z nich připomíná nůž, snad zde tedy stál sv. Bartoloměj a za ním dalších pět apoštolů, neboť řada šesti mírně natočených apoštolů se nachází vpravo na opačné straně za klečícím sv. Janem Křtitelem, přiklekajícím k Ježíšově levému boku. Sv. Jan Křtitel je ustrojen v navyklý velbloudí kožich, jehož chlupy jsou naznačeny nespočtem hnědých vlnek na hnědočerveném podkladu. První apoštol vpravo za Janovými zády je charakterizován dlouhým hustým vousem a krátkým sestřihem s ustupujícími lysými kouty. Vedle následuje pravděpodobně sv. Jan Evangelista mladistvého vzhledu; jeho pohled je věnován sousednímu dlouhovlasému vousatému apoštolovi christomorfních rysů. U zbývajících tří se obličej nechovaly. Všichni jsou oblečeni v bohatě drapovaný šat, jehož ostroúhlé mísovité záhyby jsou plasticky lavírovány. V následujícím poškozeném poli se patrně odehrával boj andělů nebo světců s démony asi o duši; zachovaly se jen útržky draperií dvou vedle stojících postav a fragmenty asi dvou cihlově červených d'áblů. Následné pole nese též téma zápasu o duši, resp. tzv. *psychostasis*, tzn. vážení duší archandělem Michaelem při Posledním soudu. Archanděl svým zjevem a kadeřemi připomene sv. Jana Evangelistu ze zástupu šesti apoštolů v levém krajním poli, charakterizují jej rozepjatá křídla a plášť, zhybněný přehnutým lemem na pravém boku a mohutnými mísamí s lavírovaným stínováním. Sv. Michael pravicí drží dvouramenné váhy. Misku po jeho levici se snažili převážet dva chlupatí čerti. Klesající levou misku, tj. po pravici sv. Michaela, vyplňuje nahá, dlouhovlasá a ruce spínající postavička spasené duše, která hledí mírně vzhůru na Pannu Marii, která coby přímluvkyně za spásu zemřelých dopro-

vází archanděla. Hůlkou tlačí na miskou se spasenou duší a pomáhá tak k její spáse. Panna Marie má vlasy, které lemují líbezný obličej, z větší části skryté závojem. Jeho okraje spadají na útlá ramena, zakrytá i s dolní polovinou ladného těla v plášti s lavírovanými záhyby. Spodní roucho pod pláštěm má trojúhelný výstřih s lemem ozdobeným pětistěm.¹⁸

Poslední pole spodního pásu je obdélné a nese námět Setkání tří živých a tří mrtvých. Jsou tu zachyceni tři gestikulující korunovaní muži, ustrojení v pláště a bohatě našasená přepásaná roucha, ve společném setkání se třemi gestikulujícími umrlci tmavých zčásti zahalených těl. Z trojice živých se nejlépe dochoval mladík zcela vlevo, jenž živou gestikulací rukou vyjadřuje úlek nad setkáním s mrtvými. Má na kučeravých vlasech posazenu korunu, jeho nádherná tvář se dochovala intaktně bez kazu. Bohužel zničené tváře zbylých dvou živých zaplňuje omítková plomba. Od živých nad hlavy mrtvých se rozvíjí prázdná blána, jež se kříží s blánou, vinoucí se od prvního z polokostlivců.

V další fázi výzdoby kostela o několik dekád později vyplnila konchu apsidy rozměrná vícefurální trojkřížová Kalvárie, dochovaná pouze ve freskové podmalbě. Nadimenzovaný Kristus visí na větrovém kříži a zcela ovládá prostor konchy svými pažemi. Na pozadí hlavy je vykroužena křížová svatozář, zelený věnec trnové koruny spíná dlouhé hnědé vlasy, trup je modelován světly a stíny nasazenými na růžový inkarnát. Z rány v pravém boku, způsobené Longinovým kopím, prýští krev do vznášejícího se kalichu. Bederní rouška je zpestřena diagonálně vyoseným miskovitým záhybem rámovaným ze stran bohatě skládanými cípy. Kristovy dolní končetiny jsou strnule napjaté, teprve v kotnících vyvrácené.¹⁹

Světle okrový kříž s titulem ve vršku a větvovými rameny namísto příčného břevna je vztyčen na malém pahorku; nad ním jsou volně v prostoru jakési lopatkovité palmety (?) pod pravicí Krista a sukovitý klacek a kyj po jeho levici. Nad křížem se objevují symboly slunce a měsíce. V těsné blízkosti Ježíše na kříži se vyskytuje osm mužských postavíček menšího měřítká. Čtyři z nich mají na hlavách židovské klobouky a napínají pomocí provazů paže a nohy Krista, další tři je přibíjejí ke dřevu kříže velikými hřeby, poslední muž pomáhá nevidoucímu Longinovi probodnout Kristův bok. Figury jsou oděny do černých punčoch a barevných pruhovaných tunik. Prvá čtveřice představuje pravděpodobně obyčejné židovské katany, druhá čtveřice podle Jana Royta a dalších

¹⁸ Pětistěm považován dříve za agrafu pláště. FAJT / HORPENIAK / ROYT, 250. Takovéto olemování výstřihu s trojlistem má také roucho Krista na malbě v kapli pražského domu U zvonu (kol. 1310) a surcot Madony Ochránitelky v ambitu komendy ve Strakoněch (kol. 1340).

¹⁹ Badatelé upozornili, že napjaté nohy s vyvrácenými chodidly i neklidný skladebný rytmus roušky sahají svým původem k severoitalskému umění. FAJT/HORPENIAK/ROYT, 256.

badatelů personifikuje čtyři křesťanské Ctnosti. Proti tomuto názoru ovšem mluví fakt, že Ctnosti bývaly zobrazovány jako dívky, většinou s nimby kolem hlav. Není ani jasné, jestli čtyři zdobnělí židé pomocí lan zvedají kříž s Kristem, anebo jestli tak napínají jeho údy, jak o tom píše Pseudo-Anselm v *Rozmluvě Panny Marie se sv. Anselmem o umučení Páně* (*Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*), což autoři studie o malbách v Anníně–Mouřenci připomněli.²⁰

Zástup Kristových příznivců, které vyznačuje protáhlý figurální kánon, začíná zleva „dobrým“ lotrem Dismasem na kříži, pokračuje sv. Janem Evangelistou, Pannu Marií a zbožnými ženami odvracejícími se v zármutku od kříže a u Spasitele končí Josefem Arimatejským či Nikodémem (?) a sv. Longinem. Mezi ukřižovaným Dismasem a zástupem pod křížem napíná provaz omotaný kolem Ježíšova pravého zápěstí jeden ze židovských katanů. Provazu se drží nebo jej pomáhá táhnout žena s hlavou doplněnou nimbem a závojem, která stojí vedle sv. Jana Evangelisty. Ten drží v ruce schované v blankytně modrém plášti knihu; pravou dlaní se dotýká ve výrazu tragického smutku hlavy, kterou vroubí věnec hustých hnědých vlasů a ztmavlá, původně asi tmavě modrá svatozář. Mezi ním a sv. Longinem pravděpodobně sv. Máří Magdaléna podpírá klesající Pannu Marii, jejíž svatozář je pastelově zelená. Magdalenin růžový nimbus ozvláštňuje tmavě modré půlobloučky, které patrně napodobují reliéfní dekor. Za ženami ční vršky zlatavě okrových nimbů dalších Kristových přátel a výše nad nimi se vypíná profil bezvousého muže s židovským kloboukem posazeným na hnědých kadeřích. Z profilu hlavy vyplývá, že špulí rty, na něž si ukazuje prstem. Autoři studií o mouřeneckých malbách navrhli, že by mohlo jít o Josefa Arimatejského (či Nikodéma?),²¹ neboť mezi ním a Kristem levituje kalich, do kterého podle legend Josef Arimatejský zachytil krev z Kristovy hrudi otevřené Longinovým kopím.²² Sv. Longinus stojí vedle Máří Magdalény, je o hlavu menší než ostatní lidé pod křížem.²³ Za pomoci postavičky (pacholek nebo

²⁰ Na pramen upozornili FAJT/HORPENIAK/ROYT, 253–254, 258, v pozn. 27 odkazují na: Adolf PATERA (ed.): Svatovítský rukopis. Praha 1886, 32–35, 159–191.

²¹ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 252, 259. K tomu také Milena BARTLOVÁ: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. In: Umění XLIV, 1996, 167–183, zvl. 171.

²² Konrad BURDACH: Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende, Stuttgart 1938, 117; Roger SHERMAN LOOMIS: Grál. Od keltského mýtu ke křesťanskému symbolu. Praha 2000.

²³ Zuzana VŠETEČKOVÁ to přičítá tomu, že údajně pokleká (ve skutečnosti ale neklečí, pod okrajem roucha se rýsují fragmenty stojících obutých nohou), neboť v okamžiku probodnutí Kristova trupu kopím, krev uzdravila jeho slepé oči. Longin přijal novou víru a vzdal se pohanství: „V Císařské kapli (kláštera na Slovanech) mohlo mít Probodění Kristova boku i podobu poklekávajícího Longina, který proráží bok Krista, tak jak se to objevuje na nástěnných malbách v apsidě kostela sv. Mořice v Anníně.“ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech - nová zjištění po roce 1996. In: Klára BENEŠOVSKÁ, Kateřina KUBÍNOVÁ (ed.): Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007, 267–289, zde 278.

Ctnost Láska?) Longin probodává Ježíšův bok. Longina halí dlouhé světle okrové roucho, modelované růžovou a hnědou barvou a světlý v úrovni stehna a na svislých záhybech. Kostým doplňuje hnědofialový plášť a židovský klobouk. Vpravo na opačné straně kříže se shromáždili vojáci protáhlých těl se setníkem v čele, který stojí na růžovém pahrbku a pravicí ukazuje ve chvíli své konverze na Krista. O levé rameno si opírá meč ukrytý v pochvě. Má na sobě přepychový kostým složený ze spodního okrového roucha a z blankytně modrého, zvonovitě rozšířeného surcotu s rozparky na bocích, který nadto doplňuje nachový plášť; oblek dotváří zbrojné rukavice a dříve patrně tmavě modrý knížecí klobouk obšitý bílou kožešinou. Nad kloboukem trčí sekera na dlouhé násadě. Tváře vojáků za setníkem si uchovaly původní černou kresbu detailů v obličejích. Profil hlavy prvního biřice se vymezuje velikým nosem a mohutným vousem, na hlavě má posazenu fantaskní čapku se zvednutým cípem, zakončeným trojlístkem, která připomene orientální pokrývky, s jakými bývají zpravidla znázorňováni starozákonní proroci. Další rytíř svírá v pravé dlani kopí s vlajícím praporem a levou rukou ukazuje na Ježíše; hlavu mu chrání železný klobouk a kroužková kápě, tělo kroužková brň, zesílená na hrudi koženou brigantinou či prsním pancířem. Kroužkovou kapucí a zbrojí je obrněn také další voják, který má přes ni navlečen dlouhý a na bocích rozstřížený waffenrok; na hlavě má posazenu špičatou čapku nebo přílbu. Vojín se opírá o dlouhé ratiště berdychy, tj. obouřuční sekery s prodlouženým ostřím. Vzadu vykukují hlavy dalších žoldněrů, opatřené rovněž čepicemi s protaženými cípy. Z hloučku trčí zdvižená ruka s ukazujícím prstem, chráněná kroužkovou pěstnicí. Vpravo na konci řady postává holobradý pacholek s ošklivě karikovaným profilem hlavy, jenž si opírá kyj o rameno. Malíři se podařilo navodit dojem prostorové hloubky tím, že nohy tohoto muže překrývá zmíněná postavička židovského katana, který provazem napíná Kristovu levou paži. Skupinu uzavírá při jižním okraji špatně zachovaný zatvrzelý lupiče. Gesmas (Gestas), který je stejně jako protější dobrý lotr ke kříži přivázán tak, že příčné břevno prochází za jeho zády a pod paždím. Rozeznáme vybledlou siluetu tmavého ďábla, který uchvacoval zlosynovu duši. K dolnímu okraji Kalvárie se přimyká pás desíti téměř čtvercových polí. Každé z nich je na vrchu zakončeno půlkruhovým segmentem, takže tvoří jakousi iluzivní arkádu pro vsazené polopostavy. V levém krajním klečí postava modlícího se kněze s tonzurou ve vlasech, jenž pravděpodobně představuje pořizovatele této rozměrné malby a který též mohl být plebánem zdejšího kostela. Zbýlých devět polí ovládají polofigury dívek s rozpuštěnými plavými vlasy, které u některých stahuje věnec; všechny označuje svatozář. Každá drží v rukou prázdnou blanku, stočenou za hlavou do půlkruhu. Z gest je

patrné, že spolu živě gestikulují a poukazují na Ježíšovo umučení. Pravděpodobně jde o neidentifikované svěťice, vyloučit nelze ani Sibyly, které zde zaujaly místo oproti častěji zobrazovaným prorokům.

Pozdně gotickou fází malířské výzdoby kostela zastupuje v sondách odkrytý rostlinný dekor a žlutý okřídlený lev, držící zvlněnou pásku se jménem sv. Marka evangelisty v jednom ze čtyř polí hvězdicové klenby chóru. K odhalení zbylých emblémů evangelistů nebylo dosud přikročeno. Sondy dokazují další malby na stěnách chóru – nad výklenkem sanktuáře se objevují zlomky fiál, tedy architektonického orámování svatostánku, jaké známe např. z Bavorova, Budětic, Lub, Myslívi, Zátone aj. (vše patrně kol. 1500). Malby této třetí etapy pocházejí z přelomu 15. a 16. století, tedy z doby, kdy byl oltář v kostele vybaven pozdně gotickými řezbami sv. Mořice (Praha NG, zapůjčeno do Muzea Šumavy v Kašperských Horách, 1500–1510) a Madony s Ježíškem (Kašperské Hory, Muzeum Šumavy, 1510–1520).²⁴

Popsaná malba v kostelní lodi a mladší scéna v apsidě jsou ikonograficky i výtvarně nesmírně hodnotné. Kompozice na severní stěně lodi kombinuje mariánské náměty v horním pásu se zástupy světic a světců a s eschatologickými náměty. Jan Royt ve ztracené levé třetině horního pásu předpokládá Zvěstování Panně Marii a Navštívení.²⁵ Vzhledem k zasvěcení annínského kostela je lákavé domyslit, že prostřední žehnající rytíř s hlavou v kukle umístěný mezi svaté bojovníky ve druhém pásu by mohl představovat sv. Mořice (Mauritia),²⁶ tedy patrona kostela a niederaltaišského kláštera, který podle Jana Royta ad. hypoteticky stál za jeho vznikem i výzdobou. Zasvěcení tomuto světci jakož i jeho zobrazení je v českých zemích poměrně vzácné. Obraz sv. Mořice je součástí výzdoby kaple Sv. Kříže na Karlštejně (kolem 1365) a součástí Archy z Rabí (Praha, NM, zapůjčeno do pražské NG, kolem 1500),²⁷ postava tohoto vojína je zařazena

²⁴ ROYT 2013, 207. K řezbám Jan ROYT: Sv. Mořic z Mouřence; Panna Maria s Ježíškem; Assumpta z Mouřence. In: JINDRA/OTTOVÁ, 333, 349, kat. č. 74, 81.

²⁵ ROYT 2013, 204.

²⁶ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 251. Sv. Mořic, velitel legendární Thébské legie byl pro víru popraven za císaře Maximiana (286–305) v Agaunu v dnešním švýcarském kantonu Walli Burgundský král Zikmund, pozdější světec a spolupatron Čech, založil r. 515 na místě Mořicovy smrti klášter Saint-Maurice d'Agaune. Felicitas RAUSCH: Mauritius. In: Engelbert KIRSCHBAUM / Wolfgang BRAUNFELS (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7 – Ikonographie der Heiligen. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974, 610–613; Donald ATTWATER: Slovník svatých, Vimperk 1993, 282.

²⁷ Jiří FAJT: Sv. Mořic (heslo v katalogu. In: Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. (kat. výst.). Praha 1997, 144; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování. In: Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba. Praha 2003, 450–457. Autorka zvíkovskou výzdobu, dříve kladenou po 1473, datovala do let 1446–1451; Peter KOVÁČ: Jan Horstoffar z Malesic (Hans Harsdorffer) a oltář z Rabí, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEMBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního

mezi další světce namalované v hradní kapli na Zvíkově (po 1473). Sv. Mořic je nejčastěji zobrazen jako mouřenín, Afričan.

Ikonografie scén hlavně dolního a středního pásu na severní stěně lodi je velmi pozoruhodná. Klasickou deesis s apoštoly, anděly, svatými rytíři a světicemi doplňují náměty eschatologického rázu jako Vážení duší a Setkání tří živých a tří mrtvých. Archanděl Michael dušivážič (Psychostasis)²⁸ se v českém umění objevuje už na zlomku románské malby v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě (13. století); ve 14. století se objevuje jak samostatně (Houska, Kájov, Praskolesy, Libiš), tak v rámci kompozic Posledního soudu (Dolní Slovénice). Na mouřenecké scéně Panna Marie, která zde jako Matka milosrdenství (*Mater misericordie*), zprostředkovatelka (*Mediatrix*) proseb věřících u Boha a jako přimluvkyň za duše spravedlivých pomáhá převážit váhu s duší proti dvěma d'áblům, zavěšeným na opačné straně vahadla. Motiv má literární základ v apokryfním Zjevení Mariině (Setkání Marie a Michaela na Olivové hoře), v němž se popisuje její setkání s archandělem sv. Michaelem, který jí na její žádost ukazuje hříšníky trpící pekelnými muky.²⁹ S Pannou Marií při vážení duší se setkáme na řadě příkladů nástěnných maleb mimo naše území, asi nejvíce v Anglii. Na malbě v kostele v Slaptonu (kol. 1350), Lenhamu (před 1400) a South Leighu (15. stol.) v Anglii pokládá Panna Marie na rameno vah růženec, čím zvyšuje tíhu misky s duší. Vyobrazení ve venkovském kostele v Catheringtonu v hrabství Hampshire (kol. 1350) je unikátní tím, že zdobnělá Panna Marie sama přímo drží misku se spasenou duší, aby ji nepřevážili pekelníci, přestože druhou rukou stále tlačí na rameno vahadla. To je zajímavě zavěšeno na střeze, uvázané kolem Michaelových boků. Na špatně čitelné scéně v Bartlow v hrabství Cambridgeshire (15. stol.) tlačí Bohorodička na vahadlo přímo svou rukou stejně jako na malbě v Pretzienu v Sasku–Anhaltsku (po 1300),³⁰ Marienberghausenu (kol. 1400), Lieberhausenu (15. stol.) a Porubě na Slovensku (po 1400).³¹ Na známé malbě na západní zdi lodi kostela sv. Michala ve Vídni (kol. 1350) po pravici sv. Michaela stojí Satan a po levici madona s Ježíškem v náručí. Ta se ale váhy jako v Mouřenci a dalších místech nedotýká.³²

Vedlejší pole nese pozoruhodný námět Setkání tří živých a tří mrtvých, který vychází z francouzské (původně byzantské či muslimské) legendy *Le dict des trois morts et*

vědeckého symposia. Praha 1998, 66–79; Jan ROYT: Oltářní archa sv. Jiří z Rabí. In: JINDRA/OTTOVÁ, 194–196, kat. č. 27.

²⁸ K námětu např. Leopold KRETZENBACHER: Die Seelenwaage, Klagenfurt 1958.

²⁹ Jan A. DUS (hrsg.): Proroctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III. Praha 2007, 240–249.

³⁰ K této paralele HOROVÁ

³¹ Štefan PODOLINSKÝ: Kultúrne krásy Slovenska. Gotické kostoly – vidiek. Bratislava 2010, 44.

³² Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983, obr. 51.

des trois vifs (*Rencontre des trois vifs et des trois mortes*) o střetnutí tří královských lovců se třemi umrlci, jež má svůj literární základ v díle francouzských básníků 13. století Baudoina de Condé a Nicolase de Margival.³³ Ve výtvarném umění našlo toto mravoučné exemplum největší odezvu v zemi svého zrodu, tedy ve Francii, kde je dokumentována bezmála stovka zpracování v nástěnném malířství 13.–16. století,³⁴ další příklady přinášejí rukopisy. Od konce 13. století se námět uplatnil také v nástěnné malbě v Itálii a Německu aj.³⁵ V Čechách je Setkání tří živých a tří mrtvých součástí malby Posledního soudu v bývalém karneru v Broumově (asi kol. 1330),³⁶ mladší (a také v baroku přemalovaný) příklad najdeme na jižní stěně transeptu klášterního kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích (asi kol. 1400).³⁷

Běžnou trojkřížovou Kalvárii s početnou stafáží v apsidě ozvláštňují drobné postavičky zvyšující Kristovo tělesné utrpení. Čtyři z nich bezpochyby představují židovské trýznitele, kteří natahují provazy uvázané kolem jeho zápěstí a kotníků. Autoři prvních studií o mouřeneckých malbách našli oporu pro takovýto nezvyklý motiv v Rozmluvě Panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně, která byla na počátku 14. století přeložena do češtiny.³⁸ Další tři postavy zatloukají do jeho dlaní a nártů hřeby a poslední vede Longinovo kopí. Tato čtveřice znamená buď také katany, anebo v hlubším smyslu čtyři personifikované křesťanské Ctnosti, jak badatelé v minulosti navrhli. Otázkou ale je, proč by tu Ctnosti byly zobrazeny jako muži, nikoli jako dívky, jak se ve středověké ikonografii ustálilo. Postavy Ctností se od 13. století objevují

³³ FAJT / HORPENIAK / ROYT, 253, 258, pozn. 23–26; Willy ROTZLER: Die Begegnung der Drei lebende und drei Tote, Winterthur 1961. K tomu též Karl KÜNSTLE: Ikonographie der christlichen Kunst 1, Freiburg im Breisgau 1928, 208–211.

³⁴ Pravděpodobně nejstarším příkladem výtvarné podoby této legendy je fragment malby v opatství Mont St-Michel v Normandii a fragment v avignonské katedrále Notre-Dame-des-Doms (oboje druhá pol. 13. stol.). Patrně o málo mladší byla dnes již neexistující malba v St-Ségoles v Metách (konec 13. stol.).

³⁵ Velmi časně příklady zpracování tohoto námětu v nástěnném malířství najdeme v Itálii v Melfi (kol. 1270), Atri (1275–1300) a Vezzolanu (kol. 1300), ale také v jihozápadním Německu v Oberbreisig (druhá polovina 13. stol.), dolnosaském Wildeshausen (kol. 1270) a Niederstetten v Bádensku-Württembersku (rané 14. stol.). Annínské kompozici je nejvíce podobná malba ve švýcarském Kirchbühlu u Sempachu (1300–1310). Nejslavnějším zobrazením je freska Triumf smrti v Campo Santo v Pise (kol. 1350), připisovaná Francescu Trainimu nebo Buonamicu Buffalmaccovi. Z příkladů v knižní malbě vzpomeňme např. iluminaci v rukopise Marie Brabantské (sbírka básní Baudoina de Condé) (1285, Paříž, Bibliothèque de l' Arsenal, fol. 311v), kompozičně shodná iluminace v Žaltáři Roberta de Lisle (asi 1310, London, British Library Arundel, fol. 127), v Žaltáři Bonny Lucemburské (1332–1349, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, fol. 321v–322r).

³⁶ Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR / Jan ROYT: Středověké nástěnné malby v suterénu broumovské fary. In: Průzkumy památek XXII, 2, 2015, 3–18.

³⁷ Petr PAVELEC: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích. In: ZPP LVI, 1996, 296–305.

³⁸ FAJT / HORPENIAK / ROYT, 253–254, 258, pozn. 27. Z Anselmovy Rozmluvy vychází také známý motiv zachytávání Kristovy krve do nastaveného pláště a motiv zkrvavené roušky (*peplum cruentatum*) Matky Boží pod křížem, tolikrát uplatňovaný ve 14. a 15. stol. v knižní a deskové malbě českého původu.

při ukřižování v podobě dívek opatřených svatozářemi a někdy i korunami,³⁹ a to hlavně ve výzdobě rukopisů.⁴⁰ Tento mystický námět vyjadřuje myšlenku, že Kristus podstoupil oběť na kříži také pro své ctnosti.⁴¹

Na fresce v Mouřenci se vznáší v těsné blízkosti ukřižovaného Krista kalich, který podtrhuje eucharistický význam a dogmaticky vyjadřuje podporu transsubstanciace (přímo pod kalichem sloužil u menzy kněz mši).⁴² Motiv vlévání krve z Kristových ran do kalichu se ve výtvarném umění uplatňoval od 6. století, krev zachytává obvykle personifikace Ecclesie nebo andělů.⁴³ Nikým nedržený levitující kalich, do něž vtéká krev z rány v Ježíšově hrudi, najdeme na kánonovém Ukřižování v Olomouckém misálu z poloviny 14. století (Opava, Zemský archiv – pobočka Olomouc, CO 315, fol. 168a)⁴⁴ či na starší kresbě ukřižovaného Krista v iniciále *T(e igitur)* v dnes pohřešovaném rukopisu *Missale Cisterciense* z vyšebrodského kláštera (fol. 140v, dříve Vyšší Brod, knihovna cisterciáckého kláštera); kresba je kladena Zuzanou Všetečkovou do poloviny 13. století a do rukopisu ze 12. století byla vložena dodatečně. Na miniatuře Ukřižování v rukopise *Missale Pragense* z Vyššího Brodu (kol. 1350, Vyšší Brod, knihovna cisterciáckého kláštera, fol. 67v,) nastavuje kalich krvi klečící cisterciácký mnich.⁴⁵

³⁹ Na střední desce křídlového retáblu v dómu cisterciáckého opatství Bad–Doberan asistují Ukřižování ženské personifikace dokonce sedmi korunovaných, nimbovaných Ctností. K tomu Gertrud SCHILLER: *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, obr. 454. S podobnou koncepcí se střetneme na nástěnné malbě z první poloviny 15. stol. v chrámu v západopolském Chojnu (býv. Königsberg v západní Pomoří). Vedle těchto zmíněných památek se námět Kristus ukřižován skrze Ctnosti objevuje jednak také na sklomalbě z cisterciáckého kostela ve Wienhausen (1320–1330) a na reliéfu křídlového oltáře z kaple rodiny Warendorp v dómu v Lübecku (kol. 1340, Lübeck, St. Annenmuseum).

⁴⁰ Žaltář z Karlsruhe (1260, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, H St. Peter, perg. 139, fol. 8r. Dívčí postavy Ctností zde nemají nimby.), Žaltář z Bonmontu (1260–1275, Besançon, Bibliothèque Municipale, fol. 15v), Lekcionář z kláštera dominikánek Sv. Kříže v Řezně (1270–1276, Oxford, Keble College, fol. 7r), Sběrka kázání sv. Bernarda z Clairvaux (ilustrace k *Sermones de tempore*, 1280–1290, Kolín n. R., Historisches Archiv, fol. 117v), Štrasburský žaltář (3. čtvrtina 13. stol., Donaueschingen, Hofbibliothek). Reprodukce SCHILLER, obr. 446–454. Též Jutta FRINGS (ed.) / Jeffrey F. HAMBURGER / Robert SUCKALE et al.: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern* (kat. výst.). München/Heidelberg 2005, kat. č. 301 a 390, 402, 460–461. Zobrazení katanů, (nikoliv Ctností!), přibíjejících Krista na vztyčený kříž, se objevuje od 9. stol. hlavně v byzantských žaltářích. Možno také uvést karolinskou nástěnnou malbu (3. čtvrtina 9. stol.) z krypty sv. Maximina v Trevíru (dnes kopie v Rheinisches Landesuseum v Trevíru), SCHILLER, obr. 347.

⁴¹ K námětu SCHILLER, 137–140; Heike KRAFT: *Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden*, Frankfurt 1976.

⁴² FAJT/HORPENIAK/ROYT, 254. Ikonografii kalichu ve výtvarném umění se věnovala BARTLOVÁ.

⁴³ Už nejstarší příklad personifikace Církve na fresce v egyptském Bawítu (6. stol.) svírá kalich s krví. Dále perokresba na fol. 67r v Utrechtském žaltáři (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, asi 830). K témat Gertrud SCHILLER: Bd 4,1 *Die Kirche*. Gütersloh 1976, 40. V českém umění Ecclesia a Synagoga figurují výhradně na zmiňované nástěnné malbě Ukřižování v Dolním Bukovsku (po 1350).

⁴⁴ Pavol Černý: *Misál*. In: David MAJER (ed.): *Jan Lucemburský, král, která lélat* (kat. výst.). Ostrava 2010, 627–630, kat. č. 244. Pavol Černý, neznaje uvedené paralely, k motivu izolovaně levitujícího, nikým nepřidrženého kalicha na miniatuře chybně píše, že „nemá mezi zachovanými památkami středověku žádné analogie.“

⁴⁵ Zuzana VŠETEČKOVÁ: *Rukopisy vyšebrodského kláštera a nástěnné malby v jižních Čechách*. In: Kateřina CHARVÁTOVÁ (hrsg.): *900 let cisterciáckého řádu*. Sborník z konference v roce 1998.

Divákovu pozornost na sebe záměrně strhává také dobrý setník „jako kompoziční protiváha Marie a Jana a jako svědek Kristova božství“, neboť ve chvíli Ježíšova skonu prožl a litoval smrti nevinného.⁴⁶ Jak setník–vyznavač, tak Longinus, v textech i umění nejednou ztotožňování a zaměňování, jsou přímí účastníci Ježíšovy poprav, kteří duchovně prohlédli a vzdali se pohanské víry i vojenské kariéry.⁴⁷ Téma spasení a zavržení reprezentují také lupiči ukřižovaní společně s Kristem. Naší pozornosti by neměly uniknout ani veliké hřeby, zatloukané postavičkami do dlaní a chodidel Mesiáše. Karel IV. získal patrně roku 1350 hřeby Páně a domnělé Longinovo kopí, tedy nejdůležitější nástroje Kristova umučení, a učinil z nich součást říšského korunovačního pokladu. Význam Hřebů a Kopí Páně jako říšských relikvií a jejich svátku (*Festum lanceae et clavium Domini*), jakož i přítomnost a ikonografii Longina se setníkem zevrubně ozřejmil Jaromír Homolka⁴⁸ a recentně Kateřina Kubínová.⁴⁹ Zřejmě v téže souvislosti protínají akcentované hřeby Ježíšovy údy např. též na malbách v Černochově, Horním i Dolním Bukovsku, Kojeticích (vše kol. 1360) a na deskovém obraze Ukřižování z Emauz (kol. 1365, Praha, NG).

S náročným ikonografickým programem výmalby kostela sv. Mořice jde ruku v ruce její mimořádná výtvarná kvalita. Kompozice na severní straně kostelní lodi vyniká západoevropskou orientací. Postavy jsou tvořeny kaligrafickou linií a neobyčejně jemnou plastickou modelací pomocí monochromního lavírování. Autoři první zásadní studie o mouřeneckých malbách v díle rozpoznali stylové orientace na pařížské dvorské umění

Praha 2000, 253–262. Do 14. stol. kladl kresbu Antonín FRIEDL: Iluminované rukopisy vyšebrodské, České Budějovice 1965, 17–18, 39–40, kat. č. 2, 27.

⁴⁶ Mat 27,54; Mk 15,39; L 23,47. K motivu setníka Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. AUC. Philosophica et Historica. Monographica 55, 1974. Praha 1976, 61.

⁴⁷ Dobovou oblíbenost Longina a setníka v českém prostředí dokládá přítomnost těchto vojínů na mnoha Ukřižováních. Nedávno jsem upozornil na malbu v Černochově, kde jsou setník a sv. Longin pravděpodobně záměrně naddimenzováni. Ondřej FAKTOR: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově u Loun a specifika svatováclavské ikonografie doby lucemburské. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Trans montes Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014; Ondřej FAKTOR: Nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 388, kat. č. V–28 (v tisku).

Na deskovém obraze Ukřižování z Emauz (po 1360) a Ukřižování ze Sv. Barbory (kol. 1380), jakož později na reliéfu Týnského tympanonu (po 1380) se setník stává dokonce jednou z nejvýraznějších postav komparsu.

⁴⁸ Svaté Kopí se vsazeným hřebem z kříže v hrotu patřilo mezi nejvzácnější relikvie pokladu a vždy mezi nimi bylo kladeno na první místo. Asi r. 1352 Karel IV. získal v Mantově ještě tzv. Longinovu houbu a patrně také ostatky sv. Longina. „Pro jejich propagaci zavedl svátek sv. Longina, ale také zvláštní svátek sv. Kopí a hřebů Páně...“, slavený vždy v pátek po Velikonocích. K tomu HOMOLKA 1976, 63–65. Naposlady rovněž Zuzana VŠETEČKOVÁ: Arma Christi – Arma salutis Úvaha nad jejich zobrazením v umění českého středověku, In: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): Ars longa. sborník k nedožitým 70. narozeninám Josefa Krávy. Praha 2003, 53–64; Paul CROSSLEY / Zoë OPAČÍČ: Praha, koruna českého království. In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006, 197–217, zvl. 205.

⁴⁹ Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus. Praha 2012.

přelomu 13. a 14. století (mistr Honoré, iluminátor Breviře Filipa IV. Sličného, před 1296, Paříž, BNF, Ms. lat. 1023),⁵⁰ zprostředkované sousedním bavorským a rakouským Podunajím. Badatelé roypovali, že malba má nejbliže k rukopisům z kláštera augustiniánů kanovníků v St. Florian u Linze.⁵¹ Malbu tak možná vytvořili přímo malíři vzeší z tzv. svatofloriánské školy,⁵² případně umělci, kteří znali a používali předlohy blízké iluminovaným rukopisům produkovaným touto „školou“. Badatelé jako nejtěsnější příklad uvedli perokresbu Průvod s Mandragorou (Mandragora jako nevěsta Kristova) v rukopise Honoria Augustodunensis *Expositio in Cantica Canticorum* (1301, St. Florian, Stiftsbibliothek, fol. 30r), která ukazuje štíhlé a z malířství pařížského dvora odvozené postavy mužů i žen ušlechtilých tváří, zahalených v jemně lavírovaných draperiích, zcela shodných s annínskou malbou.⁵³ Průkazné konexe vedou logicky k nástěnným malbám v Podunají v Rakousku, které jsou kladeny do souvislosti s tzv. svatofloriánskou malířskou školou. Jde o malby v Ennsu v kostele bývalého městského špitálu a v tzv. Frauenturm–Kapelle (oboje asi kol. 1330) při bývalém špitálu johanitů, v kostele v Kronstorfu u Linze (kol. 1310)⁵⁴ a také v Göttweigerhofkapelle v dolnorakouském Steinu (kol. 1310).⁵⁵ Z oblasti českého umění přelomu 13. a 14. století badatelé uvedli těsnou vazbu postavy Panny Marie ze scény Vážení duší a postav kraleviců ze Setkání tří živých

⁵⁰ Erwin PANOFKY: *Early Netherlandish Painting*, New York 1971, tab. 1.

⁵¹ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 255, 259, pozn. 34, 38 odkaz na: 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; Gerhard SCHMIDT: *Die gotische Malerschule von Stift St. Florian*, In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 1958; Gerhard SCHMIDT: *Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“*, In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 2–3, LIV, 2000, 293–307; Gerhard SCHMIDT: *Die gotische Buchmalerei in Oberösterreich*, In: Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (hrsg.): *Gotik Schätze Oberösterreich*, Weitra 2002, 329–352.

⁵² FAJT/HORPENIAK/ROYT, 255.

⁵³ Iluminace tohoto rukopisu, „postavené na zřetelné a čisté kresbě, plasticky modelované jemným monochromním lavírováním, mají nepochybně úzký vztah k výzdobě severní stěny kostela sv. Mořice – bez obav lze snad hovořit o přímější souvislosti těchto dvou děl...“ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 255; ROYT 1998, 312. Blízká také perokresba *Sunamitis jako nevěsta Kristova* na fol. 26v. K rukopisu literatura uvedená v předchozí poznámce. Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik I, 1250–1350*. Berlin 1934, obr. 134; SCHMIDT 1962, 15–18, 64; nověji Gerhard SCHMIDT 2002, 337–338, kat. č. 3/8; Kurt HOLTER: *Handschriften und Inkunabeln*. In: *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie, XLVIII)*. Wien 1988, 66; 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.

⁵⁴ V Kronstorfu máme do detailu téměř shodnou kompozici Krista Soudce s přímlyvcí a apoštolý. Rozdíl tkví jen ve větším měřítku figur na rakouské malbě. SCHMIDT 2000, 293–307, zvl. 297, obr. 325; Elga LANC: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*. Wien 2002, 133.

⁵⁵ Norbert WIBIRAL: *Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle - Frauenturm - des Pilgerhospizes Johanniter in Enns*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und denkmalpflege* XXXIV, 1980, 135–146; LANC 1983; Elga LANC: *Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich*. In: *Umění* XLI, 1993, 168–178; Elga LANC: *Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich*. In: SCHULTES/PROKISCH; Ernst BACHER: *Monumentalmalerei*; Franz KIRCHWEGGER: *Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung*. In: Günter BRUCHER (hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik)*, München 2000, 397–410, 433–465.

a tří mrtvých k rytým kresbám na náhrobcích, jednak princezny Guty II. (1297, Praha, NM) pohřbené v Anežském klášteře v Praze,⁵⁶ a jednak nalezeném v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě, který je považován za náhrobek abatyše Kunhuty (1321, Praha, SPH).⁵⁷ Ten má zároveň vazbu k iluminacím Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK, XIV.A.17).⁵⁸ Jistou formální podobnost k malbě v lodi kostela sv. Mořice vykazuje nedávno odkrytá lineárně pojatá postava sv. Doroty v kostele v Ralsku–Kuřívodech (po 1320)⁵⁹ a soudobé postavy sv. Filipa a Jakuba Menšího ze starší vrstvy výzdoby tzv. kapitulní síně komendy johanitů ve Strakonících (kol. 1320).⁶⁰ Konotace nalézáme i ve druhé vrstvě strakonických maleb (kol. 1340) a v perokresbách Liber depictus (před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370), jejichž vazba ke strakonickým malbám byla v minulosti vícekrát prokázána.⁶¹ Obdobně zvládnuté draperie podává také výzdoba kaple sv. Dominika při kostele sv. Václava v Opavě (asi 1338).⁶² Pro tyto paralely je příznačná západní slohová orientace a lineární pojetí - výrazná obrysová linie a jemná kresba detailů a záhybů. Badatelé konstatovali rovněž příbuznost se malbami v Janovicích nad Úhlavou (kol. 1310).⁶³

⁵⁶ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 255. K náhrobku zejm. Karel STEJSKAL: Počátky gotického malířství. In: DČVU I/1. Praha 1984, 498; nověji Klára BENEŠOVSKÁ: Náhrobní deska Guty II. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 116, kat. č. II.3.5K

⁵⁷ Klára BENEŠOVSKÁ: Abatyše s korunou. In: Příběh pražského hradu. Doprovodná publikace k výstavě. Praha 2003, 151–158; Klára BENEŠOVSKÁ: Abatyše Kunhuta a Svatojiříský klášter. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 468–472.

⁵⁸ „Dvorsky elegantní postavička ‚nevěsty‘, zasubující se se ženichem je obměnou Gutiny postavy na jejím náhrobníku.“ STEJSKAL 1984, 295.

⁵⁹ Aleš MUDRA: Nástěnné malby na hradě Houska, In: KOL. AUTORŮ: Středověké umění na Českolipsku. Česká Lípa 2012, 63–70, zde 65.

⁶⁰ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 255, srovnali zejména draperie apoštolů a archanděla Michaela se skladebným systémem pláště P. Marie ze Zvěstování v Pasionálu (fol. 5r) a tvář apoštola stojícího po levici sv. Jana Evangelisty s obličejovou typikou sv. Filipa v tzv. kapitulní síni strakonické komendy. Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Anežka MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ: Strakonice. In: Jaroslav PEŠINA (ed.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 126–149.

⁶¹ Analogie mouřeneckých maleb nacházíme koneckonců i v mladší vrstvě strakonických maleb (christologický cyklus v ambitu, apoštolové na kruchtě kostela, kol. 1340). K Liber depictus Antonín MATĚJČEK / Jindřich ŠÁMAL / Bohumil RYBA: Legendy o českých patronech v obrázkové knize ze XIV. století. Praha 1940. Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER; Gerhard SCHMIDT: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Kodex, Umění XLI 1993, 145; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

⁶² Jež „představuje v oblasti moravské monumentální malby ojedinělý příklad čistě prozápadní orientace“ (podobně jakou vykazuje mouřenecká kompozice), „jejíž obdoby lze spíše než v našem prostředí hledat přímo ve Francii.“ Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě, Olomouc 2009, 143.

⁶³ ROYT 1993, 359. K malbám v Janovicích naposledy Ondřej FAKTOR: janovice nad Úhlavou, kostel sv. jana Křtitele, In: JINDRA/OTTOVÁ, 212–215, kat. č. 32.



Annín-Mouřenec, *Deesis* a apoštolové, kol. 1310



Kronstorf, *Deesis* a apoštolové, kol. 1310



St. Florian, Mandragora jako nevěsta Kristova, 1301

V případě o něco mladší Kalvárie vyplňující konchu apsidy mouřeneckého kostela máme před sebou jeden z nejkvalitnějších malířských projevů vzniklých ve 14. století mimo dvorský okruh. Malbu lze srovnat nejlépe přímo s italskou produkcí anebo, jak již

uvedli předchozí badatelé, s díly ovlivněnými severoitalským uměním,⁶⁴ jako je např. Kaufmannovo ukřižování (po 1340, Berlín, Staatlichemuseum, Gemäldegalerie),⁶⁵ malba v Dolním Bukovsku (po 1350)⁶⁶ a Krucifix z kláštera karmelitek na Hradčanech (kol. 1350).⁶⁷ Nimby Kristových přátel jsou rozehrány v několika barvách, růžová svatozář sv. Máří Magdalény (?) je ozvláštněna tmavými obloučky na způsob italských pastiglií, pro což máme paralelu např. u nimbů na malbách v Křtěnově (1320–1340), Hosíně (kol. 1340) a Dobrši (po 1350) anebo v Ennsu (kol. 1330). Záhyby látek byly jemně modelovány stíny a světly, o čemž dává představu Longinův háv, závoj Panny Marie a Ježíšova bederní rouška. Badatelé dohledali kořeny neklidného skladebného rytmu bederní roušky v severní Itálii. Tam má také původ vyvrácení pravého chodidla přes levé.⁶⁸ V českém umění se s tímto setkáme na malbě v Dolním Bukovsku a na Ukřižování nad oltářem ve Svatováclavské kapli pražské katedrály (kol. 1374)⁶⁹ a na italsky ovlivněných řezbách jako je zmíněný hradčanský Krucifix a Krucifix z bývalého dominikánského kláštera v Ústí nad Labem (1360–1370, Praha, NG).⁷⁰ Badatelé fresku srovnali ještě s Ukřižováním na zadní straně Verdunského oltáře z Klosterneuburg u Vídně (kol. 1330, Klosterneuburg, Stiftsmuseum.)⁷¹ Na základě uvedených analogií badatelé stanovili vznik fresky lety 1350–1360.⁷²

⁶⁴ Autoři shledali nejednu příbuznost se sochařskou produkcí Giovanna Pisana (kol. 1300) a deskovými obrazy Ukřižování od Vitale da Bologna a Antonia Veneziana (30.–50. léta 14. stol.). FAJT/HORPENIAK/ROYT, 259, pozn. 44.

⁶⁵ Günter BRUCHER (hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2 - Gotik*. Wien 2000; Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Kaufmannovo Ukřižování In: : FAJT/BOEHM, 77–78, kat. č. 1.

⁶⁶ Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: K ikonografii nástěnných maleb v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku. In: *Umění*, XXXVI 1988, 558–560; Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku, In: *Průzkumy památek* 2, VI, 1997, 3–18; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Dolní Bukovsko. In: In: Jaroslav PÁNEK (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami* (kat. výst.), České Budějovice 2011, 447.

⁶⁷ Řezbář hradčanského Krucifixu byl jistě dotčen vlivem vyzářujícím z okruhu Giovanni Pisana. Blízkost Krucifixu a ukřižovaného v Mouřenci panuje v některých italizujících rysech jako je tělesná gestika, modelace hrudní partie, dynamické traktování roušky, paralelně vedené nepokrčené nohy s výrazně překříženými chodidly. Viz FAJT/HORPENIAK/ROYT, 256–257.

⁶⁸ FAJT/HORPENIAK/ROYT, 256, 259, pozn. 43 a 44.

⁶⁹ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Monumentální středověká malba. In: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze*. Praha 1994, 96–132.

⁷⁰ K oběma dílům Albert KUTAL: *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962, 12; Albert KUTAL: *Katalog sochařství*, In: Jaroslav PEŠINA (red.): *ČUG 1350–1420* (kat. neuskut. výst.). Praha 1970, 128, 130, kat. č. 145 a 150. K řezbě od hradčanských karmelítek též Karel STEJSKAL: *Umění na dvoře Karla IV*. Praha 1978, 44.

⁷¹ FAJT / HORPENIAK / ROYT 1) 256–257. K deskovým obrazům verdunského oltáře Irma TRATTNER: *Vier Rückseitentafeln des Verduner Altares*, In: BRUCHER, 535–537, kat. č. 274. Vzájemné podobnosti prezentují i další rakouská díla jako vícefigurální Ukřižování v tympanonu minoritského kostela ve Vídni (kol. 1350), na kánonovém obraze Mísáue ze St. Pölten (kol. 1360) a na desce rakouské proveniencí ze sbírky Bührle ve Švýcarsku (1330–1340. Deska pochází z diptychu, z nějž se zachovala i levá deska s Narozením Páně, vystavená v berlínské Gemäldegalerie). K těmto dílům příslušná hesla tamtéž (kat. č. 87, 256 a 276).

⁷² Badatelé nastínili, že autor fresky vyšel z rakouského či bavorského Podunají, jež hrálo důležitou roli v recepci a uměleckém transferu severoitalských výtvarných podnětů v průběhu 14. stol. Zhodnotili vý-

Budětice - kostel sv. Petra a Pavla

Budětice v předhůří Šumavy vznikly patrně na samém počátku 13. století jako královský majetek. Václav I. daroval tuto ves Držislavovi, příslušníku rodící se české šlechty v tomto kraji. Za něj byl v blízkosti tvrze postaven před rokem 1250 pozdně románský kostel sv. Petra a Pavla. Držislav prodal Budětice roku 1254 Dluhomilovi, praotci pánů z Velhartic.⁷³ Roku 1362 se jako patroni kostela připomínají Břeněk a Půta Švihovští, majitelé v těsné blízkosti stojícího hradu Rabí. Kolem roku 1390 byla ves tomuto Švihovskými z Rýzemberka připojena k jejich rábskému panství a s krátkou přestávkou⁷⁴ tak zůstala až do 16. století.⁷⁵ Pro 14. a 15. století máme doložena jména jednotlivých farářů v Buděticích.⁷⁶

Kostel sv. Petra a Pavla byl zbudován pravděpodobně ve 40. letech 13. století jako řada dalších sakrálních staveb v Pošumaví, resp. na Strakonicku, Horažďovicku a Sušicku. Jde o jednolodní objekt, k němuž se na západě pojí hranolová věž a na východě chór s apsidou a sakristií na jižní straně.⁷⁷

V posledních letech byly na severní straně chóru a lodi otevřeny sondy, které prokázaly malířskou výzdob. Stručnou zmínku a snímek tohoto objevu publikoval Aleš Mudra.⁷⁸ Zdá se, že sanktuář zleva zvýrazňovaly dvě postavy v rouchu a plášti. Vršek lemuje iluzivní opěrný systém, resp. nápodoba pastoforia, jak to můžeme vidět např. okolo sanktuáře nař. v Bavorově, Polné na Šumavě, Zátóni aj. Na severní stěně lodi byly na několika místech odborně sejmuty mladší omítky a nátěry a pod nimi se objevuje barevná a figurální výzdoba z doby pozdní gotiky nebo rané renesance.

jímečnou kvalitu fresky v apsidě z hlediska jejího zakomponování – malíř se bravurně vypořádal s klenutým prostorem apsidy, malba vytváří iluzi hlubokého scénického prostoru. FAJT/HORPENIAK/ROYT, 257; ROYT 2013, 204, 207.

⁷³ Dluhomil nebo jeho syn Bohuslav postavil nový hrádek na blízkém kopci Džbán (Čbán) za vsí. August SEDLÁČEK: Hrad, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 97; August SEDLÁČEK: Místopisný slovník historický. Praha 1909, 78.

⁷⁴ Na počátku 15. stol. krátce vlastnil Budětice Oldřich z Rožmberka, který je r. 1428 prodal Menhartovi z Hradce. AČ III, 500.

⁷⁵ SEDLÁČEK, 97.

⁷⁶ Jiří Vlasák: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 36–37 odkazuje na LC V, 35, 128–129; Alu III, 48; Antonín MAŘÍK: Teritoriální rozsah katolické církevní správy v době Jiřího z Poděbrad na základě administrátorských akt. In: Církevní správa a její písemnosti na přelomu středověku a novověku. Z pomocných věd historických XV., Praha 2003, 213–240, 224.

⁷⁷ Václav MENCL: Počátky středověké architektury v jihozápadních Čechách. In: ZPP XVIII, 1958, 133–146;

Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 120–121, 187–188

⁷⁸ Aleš MUDRA, Středověké interiéry a vybavení kostelů v jihozápadních Čechách, In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.), Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 146–157, zde zejm. 149.

Pod dřevenou kruchtou v západní části lodi spatříme jakéhosi trubače na roh nebo šalmaj. Je oděn v karmínový oděv a patrně v ušatou kápi, která připomene šaškovské úbory např. na výjevech turnajů na hradě Blatná (asi po 1467) a Žírovnice (1490). Vlevo od okna prokázaly dvě sondy postavu korunované světice. Na hnědých vlasech má posazenu korunu olemovanou tmavě žlutým nimbem, zvýrazněným silnou černou linkou. Tvář světice se vyznačuje jemnou kresbou detailů. Nad hlavou se objevuje patrně kus iluzivní niky, v níž světice zřejmě stojí. Přes rameno dívky vede dlouhý předmět, pravděpodobně meč, který by ji určoval jako pannu mučednici, např. sv. Kateřinu. Ve spodní sondě se objevuje část dívčích šatů. Blíže triumfálnímu oblouku z restaurátorské sondy shlíží tvář lemovaná nimbem a dlouhými okrovými vlasy. Po pravé lici obličej trčí kopí nebo šíp s výrazným hrotem. Pokud jde o šíp, ten je atribuem sv. Voršily. Od krku níže je postava definitivně zničena, jelikož malba i s podkladem je zde sedřena až na hrubou omítku.

Ikonografii a slohu zatím skromně odkryté výzdoby si nemůžeme udělat pražádnou představu, vyjma toho, že zde jsou pravděpodobně zobrazeny panny mučednic že svatostánek zvýrazňuje iluzivní architektonické orámování. Způsob malby a kresby se zatím jeví poměrně rustikální. Malby patrně vznikly kolem roku 1500 nebo později.

Čachrov - kostel sv. Václava

Čachrov vznikl patrně ve 13. století ve vysoké horské poloze v předhoří Šumavy na významné stezce, spojující královské město Klatovy se Železnorudskem a Bavorskem (Pasovská cesta). Ves patřila v první třetině 14. století Janovi z Čachrova. Roku 1331 ji od něj získal Ota z Roupova, dvořan Jana Lucemburského. Tomu se roku 1338 údajně podařilo nechat povýšit Čachrov na městečko.¹ Zdejší kostel sv. Václava se v roce 1352 připomíná ve výčtu vesnic náležejících ke klatovskému děkanátu.² Prameny uvádějí v letech 1357–1364 Viléma, rytíře z Příchovic jako patrona kostelů v Loučimi a Čachrově.³ V letech 1362 a 1364 se uvádí Vilém z Čachrova ana Střeziměři,⁴ který je možná totožný s předchozím. Jde o předka rytířů Kanických z Čachrova, kteří měli podací právo na kostel sv. Václava, v jehož blízkosti si v poslední třetině či čtvrtině 14. století postavil reprezentativní tvrz.⁵ Vilém z Čachrova tvrz se vsí držel minimálně od roku 1373 do 1391, kdy je naposled připomínán. Kaničtí z Čachrova drželi ves do roku 1466. Poté byla ves připojena k rozsáhlému Velhartickému panství.

Gotický kostel zasvěcený zemskému ochránci vznikl před rokem 1352, kdy se prvně připomíná. K širší obdélné, původně plochostropé lodi se přes lomený vítězný oblouk pojí drobný pětiboký presbytář zaklenutý šesti paprsky žeber střetávajícími se ve svorníku se znakem pánů z Roupova a Čachrova, majitelů vsi. K severní straně presbytáře byla později přistavěna plochostropá sakristie s patrovou oratoří. Loď byla

¹ August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze království Českého IX (Domažlicko a Klatovsko)*. Praha 1893, 176. Bří Brůhové uvádějí, že nejstarším majitelem byl Jan, rytíř z Čachrova, pak teprve Ota z Roupova, kterému Jan Lucemburský za věrné služby povýšil 7. 10. 1338 ves Čachrov na městečko. Jaroslav BRŮHA / Otakar BRŮHA: *Čachrov, městys na Šumavě, Čachrov 1941*, 16. Údaje o povýšení Čachrova na městečko nejsou spolehlivě historicky doloženy. Viz Vladimír HORPENIAK: *Města v jihozápadních Čechách*: In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): *Obrazy krásy a spásy (kat. výst.)*. Plzeň/Řevnice 2013, 50–55, zde 54.

² Václav Vladivoj Tomek: *Registra decimarum papalium*. Praha 1873; Ferdinand Vaněk / Karel Hostaš / František Adolf Borovský: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském*. Praha 1899, 9–11.

³ LC I; SEDLÁČEK, 176.

⁴ Vilém Kanický z Čachrova byl příbuzným Něpra z Roupova, hofmistra pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna. Vilém je r. 1362 uváděn také jako majitel kanického panství a hradu Netřeb u Kanic (Nový Ryžmberk). V letech 1374–1391 byl patronem ještě kostela v Hradešicích u Horažďovic, od r. 1378 držel nedaleký Křištín u Klatov a bral platy z několika dalších vesnic. Z jeho čtyř synů Jenec seděl na Střeziměři a Křištíně, psal se z Nového Ryzmberka tedy Netřebu u Domažlic, syn Petr vstoupil do strahovského kláštera v Praze, kde v letech 1408–1410 zastával opatský úřad. Oba jsou r. 1393 uváděni jako patroni kostela v Hradešicích. LC III–IV, 2 a 78; LC V, 77, 168.

⁵ August SEDLÁČEK, 266; BRŮHA, 18; Dobroslava MENCLOVÁ: *České hrady 2*. Praha 1972, 101–102; Jiří ÚLOVEC: *Hrady, zámky a tvrze Klatovska*. Praha 2004, 37–42.

zřejmě počátkem 16. století zaklenuta třemi poli křížové klenby s žebry; průčelí lodi doplňuje od roku 1804 věž.⁶

Na severní zdi lodi, triumfálním oblouku a v celém presbytáři objevil a restauroval v roce 1941 Jiří Jelínek gotické malby. O rok později o nich referoval Miroslav Korecký ve Zprávách památkové péče.⁷ V roce 1956 je okrajově zmínil Antonín Friedl. Dal je do souvislosti s rozléváním stylu Mistra Theodorika, dvorního malíře císaře Karla IV.⁸ Čachrovské malby byly zařazeny do anglické verze korpusu gotické nástěnné malby v Čechách a na Moravě.⁹ V širším rámci vývoje nástěnného malířství druhé poloviny 14. století v Čechách zmínil čachrovskou výzdobu Karel Stejskal.¹⁰ V diplomových pracech je v kontextu s dalšími malbami pojednali Jakub Vítovský¹¹ a Ondřej Faktor.¹² Nedávno jim věnoval katalogové heslo Jan Royt.¹³

Výmalba obou částí kostela vznikla podle všeho naráz z rukou dvou odlišně školенých malířů. V prostoru lodi Jiří Jelínek odstranil mladší omítky pouze uprostřed severní stěny v dnešním druhém klenebním travé, pod nimiž objevil scény Poslední večeře a Zápas sv. Jiří s přemalbou představující sv. Kryštofa. Na Poslední večeři se vlevo celkem dobře dochovali čtyři za stolem sedící učedníci, mnohem hůře se rýsují tři další při pravém okraji, další čtyři mezi nimi uprostřed stolu byli téměř zcela smytí. Dochovaní apoštolové jsou bezvousí, se světle okrovými vlasy a nimby; na hávech zaznívá nejvíce blankytná modř, trochu okr a rumělka. V neidealizovaných podobách se dobře udržela nepečlivá rudková kresba očí, výrazných nosů a úst. Podlouhlý stůl je pokryt bílým ubrusem, na němž spočívají chleby a nádobí. Výjev není při spodním okraji odkryt úplně a je dole i nahoře poničen skobami, na nichž visí rozměrné obrazy novodobé křížové cesty, které malbu jinak zakrývají.¹⁴

⁶ VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ, 9–11; UPČ 1, 169–170; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 52.

⁷ Miroslav KORECKÝ: Nově objevené nástěnné malby kostelní v Drásově a Čachrově. In: ZPP VI, 1942, 50–51, 74–77.

⁸ Antonín FRIEDL: Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form. Praha 1956, 92–93

⁹ Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Anežka MERHAUTOVÁ / Karel STEJSKAL: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378. London 1964, 130.

¹⁰ Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství. In: Jaroslav PEŠINA (red.): ČUG 1350–1420 (kat. neuskut. výst.). Praha 1970, 180–181; Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století. In: DČVU I/1. Praha 1984, 346;

¹¹ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 102–104, 172–173.

¹² Ondřej FAKTOR: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze.) Praha 2008, 70–86.

¹³ Jan ROYT, Čachrov, kostel sv. Václava. In: JINDRA/OTTOVÁ, 222–225.

¹⁴ Za nepostradatelnou pomoc při namáhavém snášení a opětovném osazování velikých obrazů křížové cesty děkuji Janu Kafkovi a Petru Kaiserovi.

Plochu nad tímto výjevem středověký malíř vyplnil Zápasem sv. Jiří s drakem. Boj světce se saní se proti modrému pozadí odehrává v krajině naznačené zvlněným okrovým terénem s trsy trávy, vysokým stromem a bílou skalou, na níž klečí torzálně dochovaná princezna Cleolinda – její hlavu pohltil oblouk pozdější klenby. Sv. Jiří jeden zleva doprava na bělouši, jehož mohutné pákové udidlo je pravděpodobně doplňkem restaurátora, podobně jako čumák a nohy oře. Dobře dochovaný mladistvý obličej světce ohraničují světle okrové vlasy a rozměrný nimbus. Chráněn je kroužkovou brní a varkočem, na němž se dole uplatňuje esovitá klikatka lemu, a který na bocích stahuje bílý řemen. Z rytířových ramen nazad vlaje plášť. Napnutou nohu v třmeni chrání kroužková nohavice, zřejmě zesílená holeními pláty a puklicí na koleni. Tělo zaštiťuje obdélná tarče se znakem černého kříže v bílém poli a s výřezem, v němž je založeno mírně skloněné kopí, směřující do tlamy špatně čitelného draka. Hlava a krk saně jsou svisle překryty v pozdější době doplněnou lištou červené barvy, která odděluje od scény jeho pravou třetinu s drakem, skalou a princeznou a jež patrně souvisí s druhou vrstvou výzdoby. Tato mladší výzdoba se ukazuje být fragmentem původně titánské postavy sv. Kryštofa s Ježíškem. Zbytek postavy sv. Kryštofa přezdila v 16. století klenba, je tedy jasné, že malba musela vzniknout před zaklenutím. Nad klenbou v podkroví lodi se na původní omítce objevuje pokračující modré pozadí svatojiřského obrazu a červený rám sousedního lomeného okna, dnes zazděného a zakrytého výběhem klenby. Dá se předpokládat, že nástěnná výzdoba lodi se neomezuje jen na toto travé, nýbrž pokračuje pod dosud neodstraněnými mladšími omítkami.

Vnitřní strany triumfálního oblouku zdobí další figurální malby. V jeho jižním záklenku se velice dobře dochovala postava žehnajícího trůnícího Krista se zavřenou knihou v ruce. Okrouhlý tvar hlavy kopíruje temně žlutý nimbus a černé vlasy s vousy. Halí jej zčernalý, červeně podšitý plášť a spodní krémově nažloutlý šat, odhalující dole bosá chodidla. Proti Kristu je v záklenku severního ostění namalován Trůn Boží milosti, Bůh Otec mezi koleny před sebou drží červený kříž s korpusem Syna. Hlavu Hospodina věnčí kruhový nimbus a světlé husté vlasy a vous, uprostřed rozdělený. Oči, nos a ústa jsou provedeny rudkou jako u dosud popsanych postav. Zbylé kontury těla a záhybů úboru Boha i Krista na kříži jsou provedeny černě. Ukřížovaný má sedřený obličej, tělo se dochovalo celkem dobře, zaujmou natažené, v kolenu nepokrčené dolní končetiny; bederní roušku člení množství mísovitých a diagonálních záhybů, jakož i klikatky lemů po stranách, načrtnuté černou linkou. V kompozici chybí holubice Ducha svatého, zpravidla umístěvaná mezi hlavu Boha Otce a Syna. Ve

špaletách oblouku pod trůnícím Bohem a trůnícím Kristem se dochovaly dvě dvojice proroků. Zaujmu fyziognomií plných, naturalistických, vousatých obličejů s hrubými nosy a výraznými očima, kreslenými poněkud nedbale rudkou; naproti tomu obrysy figur jsou vytvářeny černou linkou. Na hlavách mají frygické čapky završené bambulí, v ruce drží prázdné rotuli, dekorativně stočené na koncích. V hrudi spodního proroka na jižní straně jsou necitlivě zatlučeny dvě skoby pro dřevěný krucifix. Výžlabek ostění oblouku směrem do lodi sleduje pás vyplněný vlnovkou a směrem do presbytáře rudý pás, dekorovaný akantem, který se ve stejné podobě objevuje na malbách dolní kaple pražského domu U kamenného zvonu (kol. 1310). Stejná akantová úponka rámovala také sanktuář na severní zdi presbytáře čachrovského kostela.

V presbytáři byly malbami, dochovanými v syté pestrobarevné freskové podmalbě, pokryty kompletně všechny stěny, jakož i špalety východního okna a kápě klenby. Okno, které prolamuje jižní bok presbytáře, bylo v baroku upraveno, zachoval se z něj ale zazděný hrotitý záklenek s malovaným orámováním v podobě proutku obtočeného blankytnou stužkou. Podobnou dekoraci ukazuje fragmentu ostění triumfálního oblouku kaple sv. Mikuláše z královského paláce na Karlštejně. Východní okno je ohraničeno rámem, v němž se uplatňují žluté trojúhelníky a listová úponka v zalamané pásce; severovýchodní zazděné okno obíhá modrošedá bordura s vloženými žluto–červeno–modrými kosočtverci; zazděné okno jihovýchodní rámuje pás, složený z propracovaných akantových listů. Nad klenutím obou zazděných oken v cípech podklenebních výsečí spatříme vždy po jedné bustě korunované dlouhovlasé světice s nezachovanými obličejovými detaily. Výseč nad východním oknem vyplňuje Veraikon, poničený sprášením detailů a zazděním oka železného táhla barokního oltáře. Do obou špalet východního okna vpravil středověký umělec proti sobě vysoké štíhlé panny mučednice – vlevo sv. Markétu, vpravo sv. Kateřinu. Obě stojí na světle modrém pozadí v iluzivních, prostorově chápaných, červených a nachově stínovaných architekturách. Stavby tvoří červené sloupky, vynášející nad hlavami světíc trojúhelnou arkádu či spíše vimperk, oživený uvnitř kružbou a po stranách fiálami, vikýři, kraby a nahoře architektonickou křížovou kytkou v podobě velikého poupěte. Hlavy světíc s dlouhými plavými vlasy kráší nimby a koruny. Sv. Markéta zaujímá v arkádě výrazný esovitý postoj. V levé ruce třímá mučednickou palmetu, levou rukou přes plášť pozvedá tyrkysově zeleného draka. Spodní úbor je stejného odstínu jako drak, svrchní draperie je červenohnědá se světlým rubem. Hlavně na levém boku vytváří kontrast tmavého líce a na zvlněných lemech odhaleného světlého rubu pro-

táhlé kličkovité zákruty, které byly původně jistě zdůrazněny modelací a linkou. Tělesné prohnutí protějšší sv. Kateřiny není již tak výrazné, figura je stabilnější. V rukou nese atribut kola. Lem jejího zeleného pláště je na pravém boku meandrovitě, bezmála spirálovitě svinut.

Vlevo od jižního okna je namalován trůnící vousatý světec s červenou vévodskou čapkou na hlavě, natočený v pravém třičtvrtěprofilu směrem k oknu. Představuje asi sv. Václava, byť bez dalších určujících znaků, jakými jsou praporec a štít s přemyslovskou orlicí. Zemský patron a titulární světec čachrovského kostela je oblečen do dlouhé suknice, na níž se vedle prostých červených vertikálních tahů udržela šarlatová podmalba a sedřené útržky původní modré barvy; ramena kryje zelený plášť, sepnutý na šíji řemínkem se dvěma sponami. Zdá se, jakoby kníže původně držel v pravé, na klíně položené ruce žezlo. Není zřejmé, co bylo nad hlavou knížete a vpravo od jeho tváře – patrně šlo o list či tabulku¹⁵ horizontálně dělenou linkami nesoucími dnes nečitelný text.¹⁶

Na pravé straně jižní stěny mezi oknem a ostěním triumfálního oblouku se nalézají torza dvou světic, které podle Jana Royta byly původně součástí rozsáhlejšího výjevu Ženy u Kristova hrobu.¹⁷ Levá světička větším dílem zanikla při dodatečném rozšiřování okna, zachovala se pouze levá polovina anfasu s mandlovitým okem a pramenem hnědých vlasů skrytých částečně závojem, vroubeného žlutou svatozáří, kterou původně zdobil barevně odlišený zubořez. Žena směřovala ruku k vedlejší mladé světici, která se dochovala od hlavy zhruba k pasu. Oděna je do módních šatů (cotehardie) s výrazným dekoltem. Dlouhé světle okrové vlasy této dívky spíná čelenka; hlavu ozařuje žlutý nimbus; hledí výraznými červeně kreslenými očima na vedlejší ženu, k níž pozdvihá ruce.

Šest žeber paprscité klenby presbytáře je polychromií děleno na světlé a červené segmenty, pokryté ornamentálním mramorováním. Svorník nese malovaný znak Kanických z Čachrova - černý kůl ve stříbrném poli, který užívali i jejich příbuzní, páni z Roupova. Bledě modrý nátěr na klenbě ozařují červené osmicípé hvězdy, jejichž hroty jsou u některých stínované tmným odstínem, u jiných vysvětlovány světle růžovým tónem.

¹⁵ „Hypoteticky by mohlo jít o zobrazení sv. Václava s textem písně *Hospodine pomiluj ny*, která byla zařazena do korunovačního řádu českých králů, či svatováclavského chorálu. Nabízí se zde ovšem i možnost, že restaurátor spojil dvě vrstvy maleb a sv. Václav původně držel v ruce obvyklé kopí s praporcem, zatímco destička s nápisem patřila k mladší vrstvě maleb.“ ROYT 2013, 225.

¹⁶ Podobný list, tabulku nebo otevřenou knihu nese starozákonní král namalovaný v kostele v Pohořelicích (po 1320). Tomáš KNOFLÍČEK: *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*. Olomouc 2009, 146.

¹⁷ ROYT 2013, 225. Ovšem samotný hrob by na této nevelké stěně, navíc omezené oknem, pravděpodobně nebylo kam namalovat.

Ikonografie výzdoby čachrovského kostela je v zásadě konvenční. Fragment monumentální Poslední večeře pod svatojiřským zápasem je spíše než samostatným devočním obrazem částí pašijového cyklu, dosud skrytého pod omítkami. Sv. Jiří, zápasící jako *miles Christianus* na severní stěně lodi s drakem, byl patronem rytířů¹⁸ a jezdců, ale také rolníků. Svatojiřská legenda v roce 1338 je prezentována několika scénami na stěnách komnaty na hradě v Jindřichově Hradci. Tematika Zápasu sv. Jiří se v monumentálním malířství 14. století uplatnila v městském prostředí poměrně málo (zničený transfer ze zbořeného domu U Melantrichů v Praze, dominikánský kostel v Českých Budějovicích), daleko více ve venkovských kostelech (Čkyně, Hněvkovice, Loukov, Řečice, Stříbro, Ševětín aj.) a na konci 15. a na počátku 16. století také na hradech (Blatná, Švihov, Zvíkov).

Sv. Kryštof vznikl zřejmě o něco později, rozhodně však před počátkem 16. století, kdy větší část jeho postavy přezdila klenba.¹⁹ Proroci, obvykle v polopostavách, byly na vnitřní plochy triumfálních oblouků umísťovány po celé 14. století. Starozákonní proroci skrze svá poselství a předpovědi příchodu Mesiáše byli chápáni jako brána do Nového zákona, proto vítají příchozího do posvátného prostoru presbytáře na tomto místě, což patrně souvisí s významem oblouku jako brány. Na oblouku kostela sv. Václava jsou zobrazeni dost dobře možná čtyři tzv. velcí proroci: Daniel, Ezechiel, Izaiáš, Jeremiáš.

Nad proroky na triumfálním oblouku čachrovského kostela je situován Kristus (jako Pantokrator?) a naproti němu dobově oblíbený svatotrojiční motiv Trůnu Boží milosti (*Gnadenstuhl, Thronus dei gratiae*), který se v evropské monumentální malbě hojně uplatňoval od konce 13. století (Weiz, kol. 1290; Mautern, kol. 1300, Stein kol. 1310),²⁰ v knižní malbě však mnohem dříve (Misál v Cambrai, 1120–1130).²¹ V našem výtvarném umění se motiv objevuje od počátku 14. století, a to nejprve na monumentální malbě v apsidě kostela v Praze–Hostivaři.²² Ve druhé polovině 14. století se obraz Trůnu Boží milosti vedle Čachrova uplatnil také na malbách

¹⁸ Podvazkový řád sv. Jiří v Anglii, určený vysoké šlechtě, v té souvislosti připomíná ROYT 2013, 222.

¹⁹ Pokud by sousední fragment sv. Kryštofa pocházel ze stejné doby, pak je možno jako soudobý příklad spojení obrazů se sv. Jiřím a Kryštofem uvést kostel v Řečici, kde se na severní stěně lodi také objevují tito dva oblíbení ochránci (kol. 1370). Stejný příklad bychom našli také v tyrolském Serfaus (1350–1360).

²⁰ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983; Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002.

²¹ Asi nejstarší ustálená podoba tématu pochází z Misálu v Cambrai (Cambrai, Bibl. Municipale, 1120–30, fol. 2). Další raný příklad představuje iluminace z 1155–1165 v kronice Aeditia Theodora v Kolíně (Köln–Deutz, ehem. Fürst. Hohenzoll. Bibl. Sigmaringen, fol. 2v).

²² Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 10–Hostivař. Kostel Stětí sv. Jana Křtitele. In: Klára BENEŠOVSKÁ, Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 174–177, kat. č. II.4.7K.

v Dobrší (po 1350), na Karlštejně (kol. 1357), v Kájově (kol. 1370) a Markovicích (kol. 1380). Postava Hospodina na Trůnu milosti zosobňuje teologickou koncepci a vyjadřuje hloubku oběti, kterou přinesl, když lidstvu obětoval svého jediného Syna.²³

Nadokenní čelo východního pole polygonu zdobí fragmentárně dochovaný Veraikon. V této dominantní pozici nad východním oknem se objevuje také v Kožlanech, přičemž s tamější výzdobou byly dílensky dříve spojovány čachrovské malby. Kopíím římského Veraikonu byla přisuzována apotropaická ochranná moc. Je vhodné typologicky odlišovat Veraikon od tzv. veroniky neboli Veroničiny roušky, na níž je obličej Spasitele poznamenán krví a trnovou korunou.²⁴ Veraikon je západní pojmenování pro tzv. Mandylion, tedy na Východě uctívané sudarium s otiskem Spasitelovy podoby. Prvně o něm pojednává Eusebius (kol. 325) v souvislosti s legendou o edeském králi Abgarovi (179–216), kterého pohled na otisk Kristovy tváře zbavil lepry.²⁵ Naproti tomu mladší legenda o Veroničině roušce, tradovaná na Západě od 13. století, vypráví o zbožné Veronice (Beronice, Bereiké, Fereniké), jíž se do závoje otiskl Ježíšův zmučený obličej při jeho strastiplné cestě na Kalvárii.²⁶ Před ztrátou původní roušky, resp. nerukotvorné starobylé byzantské ikony (*acheiropita*, *acheiropoétos*) s obrazem ideální Kristovy podoby, uchovávané v chrámu sv. Petra, k níž došlo při *Sacco di Roma* (1527), vzniklo mnoho kopií této uctívané relikvie. Buď roku 1355 při své první návštěvě Říma nebo při druhé návštěvě v roce 1368 nechal Karel IV. pořídit její kopii, přivezenou do Prahy, nyní však ztracenou. Víme, že po přivezení byla rozmnožována, jak dokumentují dochované Veraikony ze druhé poloviny 14. a počátku 15. století ve svatovítském pokladu.²⁷

²³ Wolfgang BRAUNFELS: Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954; Wolfgang BRAUNFELS: Dreifaltigkeit. In: Engelbert KIRSCHBAUM (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 – Allgemeine Ikonographie [A–E], Rom/ Freiburg/Basel/Wien 1968, 525–537; Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Praha 1987. Seznam vybrané literatury k ikonografii Nejsv. Trojice typu Trůnu milosti uvádí např. Jan ROYT: Několik poznámek k oltáři se Sv. Trojicí Mistra Litoměřického oltáře. AUC, Philosophica et Historica 3–4, 1992. Praha 1994, 213–219.

²⁴ Jan ROYT: Slovník biblické kultury. Praha 2006, 302–305.

²⁵ Jan A. DUS / Petr POKORNÝ (hrsg.): Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I. Praha 2001, 383–391.

²⁶ DENKSTEIN 13) 81–90; Jaroslav KOLÁR / Milada NEDVĚDOVÁ (ed.): Próza českého středověku. Praha 1983, 233–277; Ivo KOŘÁN: Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále, In: Umění XXXIX, 1991, 286–312; Jeffrey HAMBURGER: „Frequentant memoriam faciei meae“: Image and imitation in the devotions to the Veronica attributed to Gertrude of Helfta. In: Herbert L. KESSLER / Gerhard WOLF (ed.): The Holy face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman. Florence 1996. Bologna 1998, 317–382; Jeffrey HAMBURGER: The Visual and the Visionary: Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany / New York 1998, 64–87; Hans BELTING: Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago 1994, 541–545 (Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991); Herbert L. KESSLER: Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia 2000; ROYT 2006, 302–305.

²⁷ KOŘÁN.

Sv. Kateřina Alexandrijská a Markéta Antiochijská, namalované ve špaletách východního okna, se řadily mezi nejpůvodnější světice středověku; další dvě světice na jižní straně presbytáře nejsou určené atributy a je možné, že byly součástí nějakého výjevu. V jejich blízkosti trůní svatý vévoda, zřejmě sv. Václav, patron čachrovského kostela a jmenovec zadavatele výzdoby, jímž byl bezpochyby rytíř Václav z Čachrova. Nedochovaným textem vedle světcovy tváře možná byla umocněna jeho panovnická role jako přemyslovského knížete a dědičného vládce země české. Trůnící sv. Václav s vladařskými atributy se objevuje už v roce 1085 na fol. 68r Kodexu vyšehradského, krále Vratislava I. (Praha NK ČR, XI A 13, fol. 68).²⁸ Reprezentativní rytířské zobrazení sv. Václava v brnění, ať už kroužkovém, plátovém nebo byzantizující šupinovém, je však mnohem častější.

Miroslav Korecký si při popisu čachrovských maleb všiml barevné modelace a rozpoznal tu vliv dvorského umění Mistra Theodorika, což zopakoval Antonín Friedl.²⁹ Vliv kvalitních předloh karlovského umění, nikoli nutně z dvorského okruhu, se projevuje v zemitých, objemově podaných figurách starozákonních proroků a na draperiích a architekturách svatých panen ve špaletách okna. Proroci svou zemitostí, vláčnými záhyby plášťů, typy měkkých čapek a rotuli připomenou kresby proroků na listech z Erlangen (1355–1365, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung)³⁰ a dokonce i polopostavy proroků na deskových obrazech v kapli sv. Kříže na Karlštejně (před 1365), na což upozornil již Friedl.³¹ Autor čachrovských proroků samozřejmě nedosáhl kvalit uvedených vzorů a neupustil od dominantní (ne zcela pečlivé) kresby na úkor barevné modelace. Tento malíř vedle výzdoby triumfálního oblouku vytvořil ještě výjev Poslední večeře a asi také postavu sv. Václava.

Dostí pravděpodobně jiný progresivnější umělec vyzdobil špaletu okna východní strany presbytáře a též stojí za vznikem dalších dvou světíc a Boje sv. Jiří s drakem.³² Pracoval více s barvou a stínováním než s kresbou, převzal z dvorského

²⁸ Anežka MERHAUTOVÁ / Pavel SPUNAR: Kodex vyšehradský: Korunovační evangelistář prvního českého krále. Praha 2006.

²⁹ „Ale i tak ukazuje světec s nápisovou páskou, jak umění Theodorikovy malby může bez násilí, i když pomaleji, vcházet v provinciální malbu s mnoha výraznými rysy v podání i malířem druhého řádu...Barva stává se pomalu novým prostředkem modelace...Barva tu už neslouží a nemá za úkol vyplnit plochu, ale sama také napomáhá vyjádřit oblý tvar...“ KORECKÝ, 77; FRIEDL, 92–93.

³⁰ Jiří FAJT / Robert SUKALE: Mistr Theodorik – okruh: kresby z malířského skicáku, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006, 119–120, kat. č. 78.

³¹ FRIEDL, 92. K Theodorikovi a vůbec výzdobě hradu Karlštejna příslušné statě Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. (kat. výst.). Praha 1997.

³² Srovnám-li pečlivě vedenou linku u těchto výjevů s hrubou nepečlivou kresbou postav na Poslední večeři, na triumfálním oblouku a u postavy sv. Václava, nemohu souhlasit ani s Karlem Stejskalem,

umění italizující typy iluzivních arkád a komplikovaně stáčené lemy draperií. Prostorově pojednané, červené architektury, zdobené kružbami, fiálami, kraby a vikýřky, jsou v čachrovské výzdobě vůbec nejprogresivnějším prvkem. Úzkou vazbu, hlavně pak tvary fiál a způsob krvavě rudého stínování, mají k iluzivním architekturám v kapli kostela v Kájově (kol. 1370), které jsou kvalitativně na ještě vyšší úrovni a jsou koncipovány v náročnějších tvarech.³³ Čachrovské malby s Kájovskými pojí také podobný motiv akantového listu v dekorativních bordurách, tenká červená kresba, mandlovité oči a zastoupení několika stejných námětů (Gnadenstuhl, sv. Václav, sv. Kateřina). Postavy tohoto malíře lze srovnat ještě s postavou sv. Kateřiny a s výjevem Zvěstování v kostele sv. Petra v Poříčí n. Sázavou (kol. 1370).³⁴ Jan Royt upozornil na odhmotnění světic a tuto tendenci dal do souvislosti se novým figurálním kánonem postav na Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi (kol. 1371, Praha, NG) a retáblu z Rathenowa (kol. 1370), který ve vývoji výtvarné formy dospěl „k tvůrčímu vyvrcholení v díle Mistra třeboňského oltáře.“³⁵ Jako paralelu k malbám v Čachrově, zejm. k postavám světic uvnitř východního okna, by se daly uvést také světice v kostele v Malém Boru, které kladu do 60.–70. let 14. století. Předstupněm čachrovských a kájovských malovaných architektur jsou v našem nástěnném malířství kubicky skládané architektury s postavami apoštolů např. v kostele minoritů v Jindřichově Hradci³⁶ a v kostele v Černochově (oboje po 1350),³⁷ kvalitní soudobou paralelou jsou iluzivní niky a trůn v Kájově (kol. 1370).

Vítovský přičetl autorovi světic ze špalet okna ještě světice ve východním okně kostela ve Starých Prachaticích,³⁸ s čímž však nesouhlasím. Jde o podobnost pouze stylovou, nikoli autorskou. Pro změnu Karel Stejskal přičkl tvůrci výzdoby triumfálního oblouku, jemuž přisoudil také obě scény v lodi, malby v dalekých Kožlanech a Pla-

který vytvořil teorii o dílně zdobící loď a o druhé zdobící presbytář, ani s Janem Roytem (2013), který progresivnímu malíři přičkl pouze světice ve špaletě východního okna.

³³ Petr PAVELEC: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově. Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii. In: ZPP LXVII, 2007, 478–484; Petr PAVELEC: Kájov. In: Jaroslav PÁNEK (red.) / Martin GAŽI Martin (ed.): Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.). České Budějovice 2011, 447–448.

³⁴ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách 2011, 233–235.

³⁵ ROYT 2013, 225

³⁶ Jarmila KRČÁLOVÁ: Jindřichův Hradec, In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300–1350. Praha 1958, 267–282; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků. In: Umění LVII, 2009, 2–24.

³⁷ Ondřej FAKTOR: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově u Loun a specifika svatováclavské ikonografie doby lucemburské. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed): Trans montes Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014; Ondřej FAKTOR: Nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 388, kat. č. V–28 (v tisku).

³⁸ Jakub VÍTOVSKÝ: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, In: Sborník restaurátorských prací 1. Praha 1983, 45–78, zde 60.

né nade Mží na Plzeňsku s upozorněním na stejnou výraznost silných obrysových linií a ostrou barevnost.³⁹ Ovšem mezi malbami v těchto třech lokalitách je vztah pouze v obecné rovině slohu poslední třetiny 14. století, s některými pro tuto dobu typickými společnými činiteli jako jsou naturalismus s karikujícími rysy a výrazná kresebnost (tenká červená linie), jakož i snaha o barevnou modelaci.⁴⁰

Na základě uvedených slohových srovnání je možno ponechat výzdobu kostela v Čachrově okolo roku 1370, jak již dříve bylo navrženo. Torzo postavy sv. Kryštofa je možná o něco mladší; jako datum ante quem je nutné brát realizaci zaklenutí lodi na počátku 16. století. Malíře do Čachrova, vsi ležící v hlubokém předhoří Šumavy na významné cestě do Bavorska, možná doporučil Vilémův příbuzný, rytíř Něpr z Roupova, mající blízko k pražskému kulturnímu prostředí, z něhož malíř čerpal.⁴¹

Většina maleb v kostele sv. Václava se do dnešních dnů dochovala v poměrně dobrém stavu, syté barevnosti. Při bližším ohledání zjistíme vybledlost a sprášování svrchní barevné vrstvy. Výjev Poslední večeře a jednu ze čtveřice proroků poškozují skoby.



Čachrov, iluziv. architektury s postavami světic Kájov, iluziv. architektura Trůnu Boží milosti, oboje kol. 1370

³⁹ STEJSKAL 1984, 346.

⁴⁰ Jakub Vítovský vzájemné kongruence mezi Čachrovem, Kožlany a Planou vysvětlil „volnějším regionálními vztahy“. Zároveň ale navrhl, že čachrovští malíři zdobili kostel v Oleškách u Prahy (1370–1380). VÍTOVSKÝ, 102–104. Zuzana Všečeková malby v Kožlanech a Plané od sebe dílensky odlišila a vročila je do 70.–80. let; jejich dílenskou spojitost s Čachrovem vyloučila. „...domníváme se však, že jde spíše o paralelní projev, v němž kresebnost a narativnost hrály významnou roli“ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Planá nad Mží; Kožlany, In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách II. (kat. výst.). Praha 1996, 437–438, 439–440, kat. č. 22 a 23; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Kožlanech a P. Marie v Plané nad Mží, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEMBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 88–95.

⁴¹ V letech 1380–1393 působil Něpr z Roupova jako hofmistr pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna. R. 1393 byl Něpr spolu s arcibiskupovým generálním vikářem Janem z Pomuka zajat a krutě vyslýchán Václavem IV. ve známém procesu. Něpr na rozdíl od Jana Nepomuckého vyvázl.

Dlouhá Ves - kostel sv. Filipa a Jakuba

Dlouhá Ves u Sušice, původně rýžovnická osada při toku Otavy, patřila místnímu rodu Dlouhoveských s hořícím kotoučem ve znaku (rytíři „erbu kotouče“), který sídlil na místní tvrzi a ovládal část území Pošumaví, resp. Prácheňska. Prvním známým majitelem Dlouhé Vsi byl Blažislav, doložený roku 1290.¹ Na počátku 14. století drželi Dlouhou Ves bratři Lipolt a Vojsa, k roku 1320 registrováni v družině Viléma ze Strakonice.² Roku 1392 se kněz Jan z dlouhoveské fary směnil s budětickým farářem Ondřejem se svolením bratrů Vitmara, Vyšaty a Petra z Dlouhé Vsi.³ Od roku 1470 drželi obec Přečové z Čestic a po dvaceti letech se stala královským lénem.⁴

Kostel sv. Filipa a Jakuba byl v první polovině 14. století postaven jako prostý jednolodní plochostropý objekt s pravouhle zakončeným kněžištěm a obdélnou sakristií na jeho severní straně. Středověký ráz kostela zcela setřela na počátku 18. století jeho barokizace.⁵

V kněžišti byly pod odstraněnou omítkou objeveny doklady gotické malířské výzdoby ze dvou časových etap. Fragmentární výzdobu kněžiště dlouhoveského kostela stručně shrnul Jakub Vítovský (1975),⁶ který uvádí, že k objevu maleb došlo v roce 1957. Způsob odhalení maleb a jejich zoufalý stav očividně prozrazuje, že byly objeveny náhodně patrně při elektroinstalaci. Nebyly nikdy restaurovány. Existenci maleb okrajově zmínili též Josef Krása⁷ a Karel Stejskal.⁸

Na severní stěně kněžiště přímo nad sanktuářem je zčásti odhalena postava Bolestného Krista v hrobě (či výjev Zmrtvýchvstání). Prostorově pojatá otevřená tumba

¹ Blažislav r. 1290 svědčil Jindřichovi, faráři ve Zdouni u Sušice a v tomto roce odkázal majetek premonstrátům v dolnobavorském Windbergu (klášteru patřily nedaleké Albrechtice) a je považován za zakladatele vladyckého rodu Dlouhoveských a pozdějších Chanovských z Dlouhé Vsi. Blažislav na sebe převedl patronátní práva kláštera benediktinů v dolnobavorském Niederaltaichu, jmenovitě podací právo u kostela sv. Mořice v Mouřenci u Annína. Josef Vítězslav ŠIMÁK: České dějiny I/5. Praha 1938, 1039.

² Jiří SVOBODA: Páni ze Strakonice. Praha 2010, 245.

³ Vitmar založil v r. 1404 v dlouhoveském kostele oltář sv. Kateřiny. AÍu III, 48; LC V, 128–129.

⁴ K rodu a obci také August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 278. Recentně s odkazy na dřívější prameny a literaturu Jiří MARTÍNEK: Sušicko - bylo či nebylo?, In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85–100.

⁵ Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek v království českém v politickém okrese Sušickém. Praha 1900, 17–18; UPČ 1, 263.

⁶ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 198

⁷ Josef KRÁSA: Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově. In: Umění VIII, 1960, 25–30.

⁸ Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století. In: DČVU I/1. Praha 1984, 346.

růžového odstínu má stěny vně i uvnitř členěny slepými arkádami s jednoduchými kružbami v záklencích. Stojí v ní Spasitel, z něhož zbyla jen břišní partie a bederní rouška, zřasená několika mísovými jímkami, provedenými tenkou hnědočervenou linkou. Zbylé části postavy a hrobu byly zničeny osekáním malby a omítky až na kamenné zdivo. Vpravo od hrobu se dochovala ještě hlava a křídlo anděla světlohoše, který drží vysokou štíhlou tordovanou svíci. Andělskou tvář umocňují plavé vlasy a kruhová svatozář. Jeho narůžovělé křídlo s protaženými perutěmi je předsunuto před andělovu postavu. Pod fragmentem anděla prosvítá starší vrstva výzdoby v podobě červeně lemovaného žlutého pásu; možná jde ale o jednu vrstvu, což v dnešním stavu dochování bez restaurátorského průzkumu nerozeznáme. Stejná ruka namalovala na jižní straně kněžiště pět (?) postav, které spínají ruce. Patrně šlo o donátory, kteří byli součástí nějaké votivní scény. Postavy jsou velmi špatně čitelné, torzálně se zachovaly tři tváře s výraznými rty. Pod okrovým nánosem opět prosvítá žlutý pás lemovaný červenou linkou.

Na pravé straně východní stěny je namalováno na tenkém vápenném líčku, pod jehož opadlými částmi prosvítá starší vrstva, kánonové Ukřižování s asistenčními postavami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty. Výrazně kresebný, dnes mnoha peky rozklávaný a vpravo i pilastrem poškozený výjev, je vsazen do světlého obdélného rámu, jehož výplň tvoří tmavě rudý nátěr. Obraz se vyznačuje energickou štětcovou kresbou červeného tónu a střídáním koloritem. Ježíšovu bradu porůstá řídký vous v podobě svislé šrafury, trup je v poměru k tenkým pažím robustní. Bedra obepíná růžová rouška se dvěma vzájemně se prostupujícími mísovými kapsami na levém boku. Nad hlavou ukřižovaného v horní liště rámu spočívá *titulus* s minuskulním nápisem *inri*. Nad ním se zachovaly zbytky červených a černých linek, připomínajících srst zvířete. Možná tu byl přítomen alegorický motiv Ivce probouzející mláďata třetího dne k životu (symbol Kristova zmrtvýchvstání), anebo mohlo jít o Iva, tedy symbol evangelisty sv. Marka. Pak bych po všech stranách kříže předpokládal symboly čtyř evangelistů. Panna Marie stojící po pravici Krista má hlavu zahalenu peplem, fragmentárně dochovaný plášť tvaruje na boku nápadný vakovitý ohyb a vpředu živě utvářenou klikatku lemu. Sv. Jan je zaznamenán s tradičním gestem pozvednuté pravice a s levicí tisknoucí k hrudi evangelium a cíp růžového pláště. Hlava je porostlá bujnou kšticí. Také na jeho levém boku plášť formuje hlubokou mísu a na pravém boku směrem od loktu pozvednuté ruky klikatku lemu se šrafováním ve formě tří svislých čárek. Ukřižování je notně zdevastováno záseky zednickým kladívkem a později nešetřeným odkrytím.

Pod odlupující se tenkou vápennou krustou, na níž je Ukřižování namalováno, se objevuje starší výzdoba v podobě vodorovného žlutého, ze stran červeně věnčeného pruhu, který probíhá po všech třech stěnách kněžiště, přičemž jsou do něj vyryta nečitelná slova středověkého původu. Do tohoto dělicího pruhu je zasekán kabel a zásuvka elektrického vedení. Pod ním, těsně pod levým dolním rohem obrazu Ukřižování, můžeme rozpoznat z levého boku zachycenou, výrazně shrbenou nahou postavu s plavými vlasy. Ta má svůj protějšek o něco nalevo v další nahé postavě, vystupující z hrobu, přičemž víko rakve drží v pravé ruce. Patrně se jedná o pozůstatek zobrazení Posledního soudu. Vedle tohoto najdeme ve zmeti barevné tříště a sloupaného vápenného pačoku bídne čitelný fragment poprsí s výstřihem roucha do tvaru *V* a s hlavou obtočenou nimbem a plavými vlasy, na nichž spočívá zelená koruna (?). Toto poprsí a zmíněné nahé postavy jsou provedeny černou obrysovou linkou.

Vzhledem k tomu, že výmalba kněžiště není plně odkryta, neznáme její ikonografický program. Ukřižování na východní zdi je ale jednoznačné, možná však bylo obohaceno o motiv lvíce probouzející mláďata či symboly evangelistů po stranách kříže, což by byl v českém umění z ikonografického hlediska mimořádný případ. Zasazení Bolestného Krista v tumbě blízko svatostánku je příznačné, protože se tím umocňuje podstata sem ukládané svátosti oltářní (*Corpus Christi*).⁹ Přilétající a přiklekající asistenční anděl nebo andělé oslavují přítomnost Krista v konsekrované hostii, ukládané do sanktuáře. Rozměrná kompozice Bolestného Krista stojícího v hrobě se dochovala na stěně boční kaple kostela Panny Marie pod řetězem v Praze na Malé Straně. Malba je kladena do druhého až pátého desetiletí 15. století. Motivicky (ale i stavem dochování) se blíží dlouhoveské kompozici – z Kristova těla přežilo také jen torzo od ramen po nohy a v nadhledu viditelný prostorově pojatý sarkofág má stěny totožně členěny slepými arkádami a stejně tak zprava přikleká anděl se svíčí.¹⁰

Fragmentární malba nad sanktuářem v Dlouhé Vsi zaujme snahou o perspektivní znázornění rakve, viděné z mírného nadhledu. Bederní rouška Krista je řasena energickými linkami, ale výraznější záhyby a prohlubně se zde oproti draperiím postav z výjevu Ukřižování neuplatňují. Křídlo asistenčního anděla je až manýristicky protažené a předsunuté před andělovu postavu. Andělova tvář s lehce mandlovitými očima a způsob

⁹ Máme pro to řadu analogií, postavu Bolestného Krista namalované nad nebo vedle svatostánku najdeme např. v Křténově (1320–1340), Dobříši a Třebosicích (oboje po 1350), Bedřichově Světcí, Roudníkách a Hněvkovicích (vše kol. 1380), Morašicích (1393), Kuněticích, Loukově a Lučici (vše před 1400) aj.

¹⁰ Doplňuji, že na malostranské malbě je vlevo umístěn sloup bičování, tj. jeden z nástrojů Kristova umučení. Stručně k malbě Pavel VLČEK / Zuzana VŠETEČKOVÁ: Kostel P. Marie pod řetězem na konci mostu, In: UPP 3 (Malá Strana). Praha 1999, 68–72.

zpracování tumbly a Kristovy roušky se hlásí do doby od poloviny do konce 14. století. Poškození malby bohužel neumožňuje bližší časové zařazení. S kresbou této scény a obličejem anděla korespondují torza asi pěti (?) prosebníků, patrně donátorů, na protější jižní stěně, takže jsou bezpochyby ze stejného období a od jednoho malíře. Prosebníci zaujmou naturalisticky zduřelými rty, čím se malíř jistě pokusil individualizovat jejich rysy. Pokud malby vznikly na sklonku 14. století, mohli by prosebníci představovat bratry Vitmara, Vyšatu a Petra z Dlouhé Vsi a další členy rodu nebo jejich manželky (?).

Poměrně kvalitní Ukřížování namaloval za oltářem na východní zeď, patrně jiný umělec. S předchozí malbou se sice shoduje použití červenohnědé kresby, nicméně kresbná linka je mnohem silnější a řasení Ježíšovy roušky je odlišné. Na ní i na látkách asistenčních postav u kříže se objevují výrazné miskovité kapsy a šrafování. Výjev je proveden svižnou kresbou bez zjevných oprav a změn. Záhybový systém dovoluje výtvar datovat do poslední třetiny 14. století.

Krása a Stejskal vztáhli bez bližšího upřesnění dlouhoveské malby k tzv. naturalistickému proudu krásného slohu konce 14. století.¹¹ Podobně Vítovský vložil jejich vznik bez udání analogií do doby po roce 1380.¹² Ke stylové a námětové stránce spodní starší vrstvy nemůžeme pro její poškození uvést více, než že postavy na východní stěně kněžiště jsou provedeny černou kresbou a jsou snad pozůstatkem větší kompozice Posledního soudu (?). Malby, které starší vrstvu překryly, se nedochovaly o moc lépe kvůli neodbornému odkrytí a následně nezajištění odhalených částí. Současný stav všech popsaných maleb v dlouhoveském kostele je navýsost havarijní. Odborné zajištění chátrajících maleb a odkrytí dalších výjevů by určitě vneslo světlo do přesnějšího datování obou malířských vrstev.

¹¹ KRÁSA, 25. Zopakoval STEJSKAL, 346.

¹² VÍTOVSKÝ, 198. V evidenčním listě (č. 2848) v NPÚ ÚOP v Plzni je vrchní malířská vrstva hodnocena jako velice kvalitní s tím, že pochází ze druhé poloviny 14. stol. a že malby jsou nezajištěny a velmi trpí.

Horažďovice - kostel sv. Petra a Pavla

Městu Horažďovice předcházela hrad Prácheň, který v 11.–13. století v rámci tzv. hradské soustavy přemyslovských Čech fungoval jako prominentní sídlo správce Prácheňského kraje. Po roce 1264 zůstala Prácheň neobsazena a dále působila pouze jako sídlo prácheňského děkana. S rozpadem hradské organizace upadl význam Práchně a roku 1315 daroval král Jan Lucemburský zpustlý hrad Bavorovi III. ze Strakonic, který v severní části hradiště vystavěl gotický hrad kastelového typu. Již před tím v polovině 13. století se v těsné blízkosti Práchně vytvořilo nové centrum v podobě trhové osady, pozdějšího města Horažďovice, jež těžila ze strategické polohy na obchodní cestě do Bavorska vedené zde po levém břehu Otavy. Roku 1251 Bavor I. ze Strakonic odevzdal místní kostel johanitům, tedy rytířům řádu sv. Jana jeruzalémského.¹ Ti sídlili v komendě na Bavorově hradě ve Strakonicích a obsazovali horažďovickou faru.² Bavor II. nechal Horažďovice opevnit dvojitými hradbami a hlubokým příkopem, současně nechal na náměstí kostel, zasvěcený sv. Petru a Pavlu, přebudovat a dal postavit blízko něj tvrz.³ Král Václav II. povýšil Horažďovice roku 1292 na město, které záhy vešlo do dějin coby místo nečekaného úmrtí českého krále Rudolfa I. Habsburského 4. července 1307, když Horažďovice obléhal. Od roku 1409 do vypuknutí husitských válek byl město v držení Jana staršího z Hradce. V roce 1452 získali Horažďovice Kocovští z Kocova. Roku 1483 koupil panství Půta Švihovský z Rýzmburka a na Rabí.⁴

Počátky kostela sv. Petra a Pavla a fary v Horažďovicích jsou od počátku úzce spojeny s rodem Bavorů ze Strakonic a s rytíři joanity pod ochranou tohoto rodu. Raně gotický chrám vznikl od 60. let 13. století do prvních let 14. století, kolem roku 1315 byl vysvěcen.⁵ K bazilikálnímu trojlodí o šesti polích křížové klenby se přes mohutný vítězný oblouk pojí presbytář o dvou klenebních polích a pěti bocích osmiúhelníka. V západní části lodi je vložena mohutná tribuna, mezilodní arkády vynášejí na každé straně pět mohutných pilířů. Presbytář a jeho postranní kaple jsou zaklenuty

¹ CDB IV/1, č. 225, 390; RBM I., č. 1279, 592 – 593; Jiří SVOBODA: Páni ze Strakonic. Praha 2010, 60.

² LC III–IV, 148; LC V, 97 a LC VI, 105; Lucie HESOUNOVÁ: Maltéžská fara v Horažďovicích (1251–1850) (diplomová práce na JU v Českých Budějovicích). České Budějovice 2009.

³ Eduard ŠIMON, Horažďovice. Proměny města 1292 – 1992, Horažďovice 1990, 16–17; Jiří KUTHAN: Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Vimperk 1994, 108–113.

⁴ Ten v Horažďovicích založil klášter františkánů observantů, v jehož kostele našel místo svého posledního odpočinku († 1504). August SEDLÁČEK: Hradky, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 203–208

⁵ Simona KOTLÁROVÁ: Bavorové erbu střely. České Budějovice 2004. 104; KUTHAN.

křížovou žebrovou klenbou, boční lodě a podkruchtí jsou zaklenuty nepravidelnou křížovou klenbou bez žebor.⁶

Roku 1910 při opravě chrámu malíř Jan N. Řehoř objevil a výrazně přemaloval gotickou malbu na západní straně prvního pilíře jižních mezilodních arkád a další malbu druhého pilíře severních arkád, které o čtyři léta později publikoval Štěpán Vydra.⁷ Vydrův popis přejal do své disertační práce Jan Dvořák.⁸

Na prvním jižním pilíři je namalována skoro frontální světecká postava, vsazená do obdélného rámu. V současnosti je zakryta barokním oltářem, proto se musíme spolehnout na Vydrův popis. Postava drží pravíci přes plášť knihu s ozdobným kováním, na níž leží beránek, pročež byla identifikována jako sv. Jan Křtitel.⁹ Avšak postava je údajně oděná v zelené roucho a dlouhý bílý plášť, a nikoliv v Křtiteleovu tradiční kožešinu. Navíc má mladistvou bezvousou tvář, čili spíše jde o sv. Anežku Římskou, jež má za atribut také beránka, případně o sv. Jana Evangelistu s apokalyptickým beránkem. Taktéž druhá malba, objevená na druhém severním pilíři, je ohraničena vnějším zeleným rámem a vnitřní karmínovou linkou. Vpravo stojí vertikálně protáhlý světec, otočený doleva ke klečící ženě označené svatozáří. Světec má mladistvou bezvousou tvář, Řehořem značně přemalovanou. Obličej lemuje krátké hnědé vlasy a žlutá svatozář. Světec je oděn dlouhým šedofialovým, splývavým hávem. V levici drží knihu a pravíci žehná světici, která se vlevo hluboce sklání k jeho nohám. Její hlavu obtáčí svatozář, tělo pokrývá modrošedé roucho a šedavý, dříve asi růžový plášť. Nejasné barevné stopy vlevo za světici se jeví být pozůstatkem další postavy. Děj se odehrává na světle béžovém pozadí v architektonickém prostědívání tří prostých růžových arkád s půlkruhovými záklenky. Vydra světce určil s otazníkem jako sv. Benedikta, ale identifikaci kořící se světice pomínil.¹⁰ Domnívám se, že obraz původně znázorňoval devoční téma *Noli me tangere*, tzn. Setkání vzkříšeného Krista se sv. Marií Magdalénou.

Obě malby Vydra položil na sklonek 15. století. Dvořák později Vydrovu dataci a interpretaci pro silné poškození a hrubou přemalbu maleb, jakož i nemožnost studo-

⁶ Karel NĚMEC: Dějiny města Horažďovic, Horažďovice 1936; Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Horažďovice. Praha 1941; UPČ 1, 398–399; Jiří KUTHAN: Horažďovice. In: Jiří KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců (kat. výst.), Roztoky u Prahy 1982, 181–351, zde 214–217; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 101–102.

⁷ Štěpán K. VYDRA: Staré nástěnné malby v děkanském kostele v Horažďovicích, In: PA XXVI, 1914, 66–67.

⁸ Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951, 155. Malby jsou stručně zmíněny v UPČ 1, 399.

⁹ VYDRA, 66.

¹⁰ V UPČ 1, 399 je malba interpretována jako sv. Benedikt s klečící světící z 15. stol.

vat zakrytou postavu s atributem beránka, bez výhrad přejal.¹¹ Přestože čitelnost a možnost slohového a časového zařazení je znemožněna Řehořovým přemalováním, nenasvědčuje na výjevech nic pozdně gotickému slohu konce 15. století. Naopak levá, hloubkově nerozvinutá kompozice v plochem prostoru, naznačeném jednoduchými arkádami, a klikatě zvlněný lem Anežčina (?) pláště mluví více pro dobu od druhé čtvrtiny do konce 14. století.¹²

¹¹ DVOŘÁK, 155: „Silné poškození a hrubá přemalba dovoluje rozeznat na jednom pilíři sv. Jana, držícího knihu s beránkem a na druhém světce rovněž s knihou, žehnajícího skloněné postavě. Vznik původních maleb na přelomu (15.a 16.) století spíše tušíme než zjišťujeme.“

¹² Eva BUKOLSKÁ: Horažďovice. Děkanský kostel sv. Petra a Pavla, evidenční list památky (rok neveden) v NPÚ ÚOP v Plzni. Badatelka malby zařadila na počátek 14. stol.

Hradešice - kostel Proměnění Páně

Hradešice u Horažďovic jsou pramenně zmíněny roku 1353, kdy kostel sv. Jiljí, dnes zasvěcený Proměnění Páně, obdarovala paní Herka, vdova po Buškovi z Velhartic.¹ V 70.–90. letech byl patronem kostela Vilém z Čachrova.² Po roce 1411 se Hradešice dostaly do majetku Lopatů z Hrádku, z nichž jako patroni jmenovitě vystupují dva Janové a Habart, a to naposledy v roce 1424.³ Po husitských válkách Hradešice náležely k panství Rabí, hradu Švihovských z Rýzemberka, a posléze připadly do panství Nalžovy.⁴

Několikrát přestavěný kostel z poloviny 13. století je nepřehlédnutelnou dominantou okolní krajiny.⁵ Z původního kostela přečkalo zdivo obdélné lodi a hranolová věž v západním průčelí; původní kněžiště bylo zbouráno.⁶ Vnitřek původně nesl ploché stropy a teprve v baroku byl zaklenut.⁷

Po zaklenutí se nad klenbou, tedy v půdním prostoru, ocitly skromné fragmenty gotických maleb. Jako první je zaznamenal Josef Braniš v roce 1909. Vznik maleb položil na konec 13. století, neboť je asi považoval za současné se stavbou románského kostela.⁸ Na severní straně se udržel fragment Sv. Kryštofa s Ježíškem. Lze rozeznat drobnější postavu Ježíška, jehož hlavu obkružuje veliká svatozář. Chlapec drží v ruce nejspíše panovnické jablko opatřené dlouhým křížem, možná jde ale o dlouhé žezlo. O něco níž tušíme hlavu sv. Kryštofa také lemovanou nimbem. Na pozadí postav se rýsují zbytky modré oblohy a zelených kopců s kostelem či hradem. V levé

¹ RBM V/4, 754–755. V r. 1360 je ves uvedena v souvislosti s Rackem z Janovic a Něprem z Pajreku a Janovic, kteří podávali faráře Václava z Dolan ke kostelu. LC I/1, 142.

² Vilém z Čachrova, pravděpodobný donátor výmalby kostela v Čachrově a majitel Křištína a Střeziště, jako patron kostela podával v letech 1374–1391 do Hradešic tři faráře. LC II, 78; LC III–IV, 2, 78; LC V, 77, 168. Viz též Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 53–54; August SEDLÁČEK: Hrad, zámky a tvrze království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 266. Synové Viléma z Čachrova Jenec, panoš z hradu Nového Ryzmberka (Netřebu), a Petr, strahovský premonstrát a později opat, jsou jako patroni kostela uváděni r. 1393.

³ LC VII, 290; LC VIII–X, 86.

⁴ August SEDLÁČEK: Místopisný slovník historický. Praha 1909, 274. K roku 1470 je zde zachycen farář Jan. VLASÁK, 56.

⁵ Na přelom 12. a 13. stol. vznik kostela položila Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 125. Vznik kostela ve 2.–3. čtvrtině 13. stol. předpokládá Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 198.

⁶ Na přelom 12. a 13. stol. vznik kostela položila MERHAUTOVÁ, 125. Vznik kostela ve druhé až třetí čtvrtině 13. stol. předpokládá KUTHAN, 198.

⁷ K architektuře kostela také UPČ 1, 465–466.

⁸ Josef BRANIŠ: Obrazy z dějin jihočeského umění. Praha 1909, 24.

části obrazu se udržely hnědé větve porostlé velikými zelenými listy, jde nepochybně o strom, o nějž se obr opíral při brodění vodou. Světcova postava je překrytá klenbou a v lodi omítkou.

O něco dál v blízkosti triumfálního oblouku se udrželo několik zlomků původního pašijového cyklu. První dochovaná scéna představovala Krista na Hoře olivetské. Rozpoznáme v zadním plánu otevřenou branku v zeleném vyplétaném plotě Getsemanské zahrady a v předním plánu tři svatozáře spících apoštolů a vpravo čtvrtou, jež obklopuje Kristovu tvář, oděného v nafialovělém rouchu. Omítka pod nimby apoštolů je zcela opadlá.

Na opačné jižní straně půdního prostoru dešifrujeme fragment Bičování Krista. Z levého pacholka a svázaného Krista se dochovaly pouhé barevné skvrny. Čitelnější je pravý trýznitel s metlou v pravici napřaženou k úderu. Charakterizuje jej přiléhavý zelený kabátek se širokou hrudí a úzkým pasem. Vpravo se zřejmě odehrávalo Nesení kříže. Rozpoznáme zpola dochovanou ženskou postavu (Panna Marie?) v zeleném plášti přes ramena a hlavu, kterou obkružuje zlatavý nimbus. Před ní se nalézají žluté příčné břevno diagonálně nakloněného kříže a půlka Ježíšovy svatozáře. Zbylá část scény je zakrytá kápí mladší klenby. Vpravo od kápě se v útržcích dochovalo kánonové Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou pod křížem. Z Marie vidíme pouze hlavu, z Jana jen obrys nimbu a kousek modrozeleného pláště. Nad nimi se vypíná horizontální břevno kříže (*patibulus*) a uprostřed něho zlomek zelené trnové koruny na hlavě Krista, jehož postava se nedochovala.

Velmi poškozené a vybledlé malby jsou nesmírně špatně čitelné. V dolních částech scén je překrývá mladší klenba navíc pokrytá sutí. Špatný stav dochování a ztížená přístupnost k jednotlivým fragmentům maleb na půdě kostela nedovolují seriózní uměleckohistorický rozbor ani přesnější datování. Typ vyplétaného plotu Getsemanské zahrady a postavy biřiců s vyklenutou hrudí a zúženým pasem zavrhuje Braníšovu mylnou dataci do závěru 13. století. Svou plošnou barevností i stavem zachování tyto fragmenty nejvíce připomenou obdobně poškozené zlomky výzdoby na půdě nad renesanční klenbou lodi kostela ve Volenicích u Strakonice. Také tam na severní straně půdy rozeznáme hlavu sv. Kryštofa. Volenické malby kladu do let 1480–1510, kd patrony kostela byl nejprve Půta Švihovský, poté Markvart Koc z Dobrše. Domnívám se, že i malby v Hradešicích vznikly zhruba v tomto časovém rozpětí, šřeji ve druhé polovině 15. století.

Chudenice - kostel sv. Jana Křtitele

Chudenice jsou od 12. století sídlem staročeského rodu Černínů, patřícího mezi nejstarší a nejvýznamnější české rody, který je jedinou dosud žijící větví Drslaviců, předního panského rodu na Plzeňsku. Chudenice Černínům patřily nepřetržitě do roku 1945. Černínský rod je jedinou dosud žijící větví Drslaviců, předního panského rodu na Plzeňsku. V letech 1192–1212 je zmiňován Černín, od roku 1201 nejvyšší královský komoří za vlády Přemysla Otakara I.¹ Drslav, Černínův bratr, podle tradice postavil v Chudenicích tvrz a v roce 1200 kostel zasvěcený sv. Janu Křtiteli. Za stavebníka tvrze se někdy považuje Drslavův syn Protiva. V letech 1358–1378 držel Chudenice Černín (I.) z Chudenic. K rodu náležel zřejmě pražský biskup Protiva, připomínaný roku 1355 v průvodu Karla IV. ke korunovaci do Říma. Ve stejném roce je uváděn farní kostel sv. Jana Křtitele. V letech 1378–1380 v něm jako farář působil Přibík Pulkava z Radenína, kronikář císaře Karla IV. a rektor školy u sv. Jiljí v Praze.² Ves tehdy vlastnila vdova po Černínovi Perchta a jejich synové Černín a Jan.³

K obdélné lodi kostela s plochým stropem a mladší věží se pojí hrotitý triumfální oblouk a pětiboce uzavřený presbytář ze 14. století,⁴ s mladší sakristií ze 16. století na severní straně. Klenbu presbytáře tvoří jedno křížové pole žebrové klenby a paprscitý závěr.

Špalety vítězného oblouku jsou pokryty gotickými figurálními malbami, které vyjadřují rodovou reprezentaci Černínů z Chudenic. Malby jsou zmiňovány už v 17. století, v 19. století je popsali Johann Gottfried Sommer, August Sedláček a autoři Soupisu památek Klatovského okresu; stručně o nich pojednal ve své diplomové práci Jakub Vítovský.⁵ Pravděpodobně na přelomu 19. a 20. století byly radikálně obnoveny do té míry, že byl zcela setřen jejich původní slohový charakter.

¹ CDB II, č. 21, 18; Michal TEJČEK: Svatobor z Přeštic (1226–1238) a Drslavici. Příspěvek k dějinám osídlení Plzeňska. In: Historická dílna VII. Plzeň 2013, 24–39.

² LC III–IV, 94, 145; August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893, 28–30; Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Klatovském. Praha 1899, 22–34. K původní tvrzi, dnešnímu zámku, také Ladislav SVOBODA: Chudenice. In: Martin NODL (ed.): Encyklopedie českých tvrzí I [A–J]. Praha 1998, 249; Jiří ÚLOVEC: Hrady, zámky a tvrze Klatovska. Praha 2004, 91–96.

³ Jan LHOTÁK / Michal TEJČEK: Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách, In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 31–47, zde 43.

⁴ Do druhé pol. 14. stol. kostel klade UPČ 1, 549–550; kdežto do doby před polovinou téhož věku Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 137.

⁵ To, že jsou malby zmiňovány už od 17. století dokládá, že se nikdy nepřistoupilo k jejich zabílení, neboť je Černínové považovali za rodinnou památku a kontinuálně je udržovali a ctili. Johann Gottfried SOMMER: Königreich Böhmen VII – Klattauer Kreis, Prag 1839, 214; Martin KOLÁŘ: Jak Černíno-

Každé straně ve spodní části dominuje životní postava rytíře, nad nimi jsou pak nápisy a v malovaném listoví kruhová pole s drobnými postavami. Čelně proti sobě namalovaní rytíři jsou si vzájemně identičtí. Charakterizují je plátové zbroje, varkoče v rodových barvách Černínů, dlouhé vlasy, vous a svatozáře kolem hlav, které možná vznikly nepochopením při obnově či záměrným domalováním, jelikož jak na kresbě, publikované Sedláčkem, tak ani ve starším popisu svatozář nezaznívá, naopak se píše o „kukle barvy žluté“.⁶ Oba drží rukama chráněnými plechovými rukavicemi meč a štít se znakem rodu. Rytíř na severní straně je nad hlavou označen jako zakladatel kostela *fundator eczlezye Cernyn* a o něco výše se píše: *Czernyn prawy ktoz su nam zbozye wzely. buoh day/ aby sami vyce mialy. / l. p. tysyczyho dvavstateho*. Podotýkám, že na kresbě, publikované Sedláčkem, figura postrádá štít. Rytířovu levou holeň zakrývá hnědá truhla nebo tumba (?). Protejší muž je nápisem identifikován jako *Dyrzslaus Protynva*. Nad rytířem na severní straně oblouku následuje kruhové pole s profilovou tříčtvrťepostavou bradatého proroka (?), ukazujícího do presbytáře. Má na sobě kápi s prodlouženým cípem, střídající rodové barvy Černínů. V menším kruhu nad ním je vmalováno hnědé kolo o deseti paprscích a v dalším kruhovém poli patrně scéna Zvěstování (?), s andělem přilétajícím zleva k Panně Marii. Anděl má křídla i roucho modré barvy, modré jsou také Mariiny šaty, které původně asi představovaly módní surcot s velikými, kožešinou obšitými průramky, odhalujícími spodní hnědavý cotte. Po přemalování se ze spodního cotta stal plášť nebo spíš kamizola. Marie má na plavých vlasech posazenu jakousi knížecí čepici. Oba aktéři kupodivu postrádají svatozáře. Nimbus má kolem hlavy dívka ve vrchním kruhovém poli, jež má husté plavé kadeře sepnuté květinovým věncem. Kadeře před „opravou“ na přelomu 19. a 20. století představovaly spíše dobový kruseler, tj. šlojř s našitými řasenými, zvlněnými volánky. Dívka zalévá vodou ze džbánu dvě květiny, mezi nimiž stojí. Na sobě má hnědavý cotte a přes něj surcot s rozměrnými, kožešinou vroubenými průstřihy pro paže. Surcot vytváří od pasu ke kolenům výrazný trychtýřový záhyb. Dobové úbory obou popsanych žen a kruseler mají věrnou obdobu např. v postavě Sáry na fol. 13r a 18r ve Velislavově bibli (před 1350, Praha, NK ČR, XXIII C 124).⁷

vé dbali o zachování památky rodu svého. In: PA IX, 1874, 957; SEDLÁČEK, 28–30; VANĚK / HOSTAŠ / BOROVSKEJ, 24–26; Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 108, 190–191.

⁶ SEDLÁČEK, obr. na 29 a 56; VANĚK / HOSTAŠ / BOROVSKEJ, 25.

⁷ Antonín MATĚJČEK: Velislavova bible. Praha 1926; Karel STEJSKAL (ed.): Velislav Biblii picta, Praha 1970; Zdeněk UHLÍŘ: Velislavova bible. Praha 2007.

Protějškem světice (?) se džbánem je další dívka s nimbem a navíc korunou na plavých dlouhých vlasech, namalovaná v medailonu naproti ve vršku jižní špalety vítězného oblouku. Další korunu (nebo košík?) nese dívka v pravici, levou rukou si přidržuje modrý plášť s klikaticím se lemem, pod nímž má hnědavé roucho. Zprava zezadu k ní přilétá modrý pták (holubice?). Zespodu je medailon, stejně jako naproti, oddělen hnědým kolem od dalšího kruhového pole, v němž vidíme klečet světici před mladým králem, jenž jí žehná. Žena spíná ruce a má svatozář kolem hlavy, kterou porůstají dlouhé hnědé prameny; jejím kostýmem jsou hnědé, přepásané šaty. Král je oděný v šedomodrou suknicí, sahající pod kolena, levou rukou svírá žezlo a na dlouhých plavých vlasech má posazenu korunu.⁸ Pod scénou je napsáno *Protyva byskup / amabylya sestra geho / rod Czernynuow*. Následuje kruh s tříčtvrtěpostavou vousatého, dlouhovlasého proroka anebo světce, případně příslušníka rodu Černínů (Drslav či jeho syn Protiva Černín?). Je charakterizován nimbem, rusými vlasy a plnovousem, zelenou košilí a růžovým pláštěm.⁹ Pravou rukou ukazuje vzhůru. Pod tímto medailonem je namalován již zmiňovaný rytíř.

Popsaná výzdoba je z ikonografického hlediska raritní, protože převládá světská tematika bezprostředně se vztahující k historii a oslavě konkrétního šlechtického rodu, který Chudenice držel nepřetržitě od 12. století. Černínové tu nejsou zobrazeni běžným způsobem v pozici donátorů, ale stávají se hlavním tématem výzdoby triumfálního oblouku. Jistou obdobou v obecném slova smyslu je např. nedochovaný Lucemburský rodokmen, který od poloviny 14. do druhé poloviny 16. století zdobil stěny reprezentačního sálu ve 2. patře Císařského paláce na Karlštejně.¹⁰ Přesto je nutno mít na paměti, že výzdoba je po stylové a dle mého soudu též ikonografické stránce deformována přemalbami, které se děly v průběhu staletí. Přinejmenším sporné jsou svatozáře obou rytířů, nejistá je také interpretace figur a scén nad nimi. Vítofský uvádí, že biskup Protiva a jeho dcera či sestra (?) Amabilie byli považováni za světce.¹¹ Podle mne nelze úplně vytěsnit ani tu eventualitu, že obsah výjevů byl původně sakrální, a teprve později v průběhu staletí s růstem ambicí a sebevědomí Černínů byl pomocí nápisů a přemaleb pozměněn na profánní ve vztahu k tomuto významnému rodu. V tom případě, zcela hypoteticky, mohli oba protější rytíři prapů-

⁸ VANĚK / HOSTAŠ / BOROVSÝ interpretují scénu jako „Pozdravení andělské“.

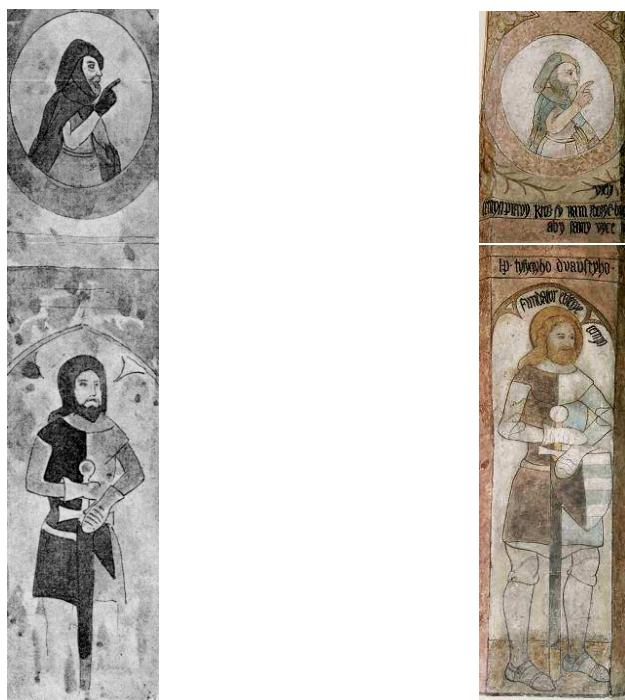
⁹ VANĚK / HOSTAŠ / BOROVSÝ „...obraz muže v barvách rodu Černínského v živé gestikulaci...“

¹⁰ Jaromír HOMOLKA: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, In: Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* (kat. výst.). Praha 1997, 95–142, zvl. pak podkapitola *Císařský palác*: 99–108.

¹¹ VÍTOFSKÝ, 190.

vodně znázorňovat sv. Jiří a sv. Václava (či jiné svaté vojíny), pro což máme paralelu na oblouku kostela v Albrechticích nad Vltavou (třetí čtvrtina 12. stol.),¹² Ronově (1230–1250),¹³ v Krupce (kol. 1320) a Průhonicích (kol. 1340),¹⁴ kde stojí každý z jedné strany vítězného oblouku coby apotropaičtí strážci sakrálního prostoru. Tříčtvrteční figury v kruhových polích nad hlavami rytířů by mohly být proroky, tradičně malovanými do špalet triumfálních oblouků, v horních polích na severní straně je patrně pojednáno Zvěstování Panně Marii a nad tím asi sv. Dorota s košíčkem, naproti na jižní straně pak možná Panna Marie s holubicí Ducha svatého a níže v kruhovém terči Korunování Panny Marie (?).

Slohová analýza výzdoby triumfálního oblouku je v podstatě znemožněna přemalbami. Autoři Klatovského soupisu označili výzdobu jako nepřilíh zdařilé dílo poloviny 14. století, Vítovský malby vrocil do 80. let 14. století.¹⁵



Chudenice, levá (severní) špaleta vítězného oblouku, vlevo dřívější stav (kresba před 1893), vpravo stav v r. 2007

¹² Jiří MAŠÍN: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954, 29–32.

¹³ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Ronově - pokračování. In: Ivo HLOBIL / Milan DOSPĚL (eds.): Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550. Příspěvky z vědecké konference. Hradec Králové 2014, 145–157.

¹⁴ Příslušná hesla v korpusu Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 171–175; 182–190. Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 243–249.

¹⁵ HOSTAŠ/VANĚK/BOROVSKÝ „Způsob provedení neliší se valně od podobných památek souvěkých, jinde u nás se vyskytujících; jsou to rukou neumělou provedené primitivní kontury v hrubých liniích, jichž plochy lokálními tóny polychromovány; stáří jich nesahá za druhou polovici 14. století.“ VÍTOVSKÝ, 108, 190–191.

Janovice nad Úhlavou - kostel sv. Jana Křtitele

Janovice jsou prvně zmiňované roku 1290 v majetku Jana z Janovic.¹ Po jeho smrti připaly králi Janu Lucemburskému, jenž je v červnu 1327 směnili za dolnorakouskou Vitoraz (Weitru) Petru z Rožmberka, nejvyššímu královskému komoří. Toho roku je v Janovicích doložen hrad, existující patrně od konce 13. století.² Roku 1342 je v držbě uváděn Bohuslav z Janovic.³ Okolo poloviny 14. století se Janovice staly městečkem.⁴

Kostel sv. Jana Křtitele z doby po roce 1260, pramenně doložený až roku 1352 v registrech desátků,⁵ se skládá z obdélné plochostropé lodi a čtvercového, křížem žeber zaklenutého kněžiště.⁶ Na jeho zdech, klenbě a triumfálním oblouku byly v letech 1952–1956 Františkem Kotrbou odkryty a konzervovány středověké malby. Věnovali se jim Vlasta Dvořáková, Anežka Merhautová, Karel Stejskal, Josef Krása a Ondřej Faktor.⁷

Stěny kněžiště zdobilo původně jedenáct monumentálních postav apoštolů doprovázených sv. Janem Křtitelem a sv. Máří Magdalénou s pyxidou v ruce. Podle atributů poznáme na východní zdi sv. Petra s klíčem, sv. Jana Křtitele s beránkem božím, sv. Pavla s mečem, vedle nějž stojí pravděpodobně sv. Jan Evangelista. Všichni si celkem uchovali kresbu v obličejích; jejich úbor je tradičně tvořen biblickým hávem, tzn. spodním rouchem. Nad touto čtveřicí jsou po stranách záklenku okna v podklenební výseči zobrazení zřejmě dva donátoři, vztahující se prosebným gestem směřovaným hieratickému Kristu Soudci, znázorněnému na klenbě v roli Pantokratora.⁸ Na sousední jižní stra-

¹ RBM II, 645.

² RBM III, 523; August SEDLÁČEK: Hrad, zámky a tvrze království Českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893, 136–145; Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSKÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Klatovském. Praha 1899, 35–36; UPČ 1, 568–569; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2002, 140; František ZÁRUBA: Janovice nad Úhlavou, kostel sv. Jana Křtitele. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy. Plzeň/Řevnice 2013, 84.

³ RBM IV, 480, č. 1202; SEDLÁČEK, 136.

⁴ SEDLÁČEK, 136.

⁵ RDP, 87.

⁶ LÍBAL, 140. Loď byla r. 1764 prodloužena a k jejímu západního průčelí byla představena věž.

⁷ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955. In: ZPP XVI 1956, 97–103; Anežka MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ: Janovice, In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 176–182; Karel STEJSKAL: Počátky gotického malířství, In: DČVU I/1. Praha 1984, 288–289; Josef KRÁSA: Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích, In: Jiří KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců (výst. kat.), Roztoky u Prahy 1982, 23–67, zde 42–43; Ondřej FAKTOR, Janovice nad Úhlavou, kostel sv. Jana Křtitele In: JINDRA/OTTOVÁ, 212–215.

⁸ MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ, 181 navrhl, že zde zobrazeným objednavatelem kvalitní výzdoby mohl být Jan Lucemburský či někdo z jeho okruhu – správce místního hrádku. Pravděpodobněji to však byl Jan z Janovic, který hrádek s kostelem vlastnil než přešla v majetek krále Jana Lucemburského.

ně presbytáře spatříme další čtyři apoštoly následované sv. Máří Magdalénou, dříve pokládanou za sv. Barboru,⁹ nesoucí lékárnickou pyxidu. Většina apoštolů drží knihy a některé postavy pokrývají konsekrační kříže.

Na stěnách, zejm. pod nohama světců se dochovaly úryvky z officia k Svátkům mučedníků (*Plurimum martyrium*), [TRADIDERUNT CORPOR]A SVA PROPTER, DEVM AD SV[P]PLICI[A], [E]T MERVERUNT [H]A[B]ERE CORONAS PERPETVAS]. ISTI SVNT SANCTI. ORA PRO NOBIS.¹⁰ Výzdobu dotvářejí pod postavami a na ostění triumfálního oblouku žlutá a červená obdélná pole vyplněná droleriiemi, zvířaty a různými stvůrami, které tvoří symbolický protipól k obrazům světců a Krista a které mají svůj původ v marginální výzdobě rukopisů. Je tu např. dvounohá obluda se psím čumákem, draci, ušatý satyr či d'ábel či napůl lidská a napůl zvířecí bytost s pařáty; najdeme rovněž opice disputující s ptákem a orla nebo fénixe. Na severním ostění triumfálního oblouku vedle monster figuruje klečící kněz, dozajista plebán janovického kostela. Nad ním se obloukovitě stáčí dvojřádková páska s poničeným textem, v němž Jan Dienstbier rozeznává zbytek jména ...*ISLAUS*.

Ústředním tématem výzdoby klenby je Maiestas Domini – tedy Kristus s přímlovci v podobě Panny Marie a sv. Jana Křtitele (tj. Deesis), anděly a symboly evangelistů. Kristus sedící na oblaku v mandorle je namalován navykle ve východní kápi klenby nad oltářním prostorem. Vykupitelova tvář s přísným výrazem a věncem okrových vlasů je umístěna na střed křížového nimbu. Spasitel je přioděn červeným pláštěm, odhaleným na pravé polovině trupu, čímž se ukazuje rána v boku. Rány v dlaních, dnes setřené, ukazuje v orantském gestu. Ze stran k němu přilétají dva andělé s nástroji umučení. Anděl, nesoucí obouřučně hnědý kříž a přilétající k pravici Spasitele, je oděn do růžové dalmatiky dekorované červenou kosočtverečnou sítí a obšité bílým límcem a bílými manžetami krátkých rukávů. Druhý anděl přináší trnovou korunu ve formě prostého věnce; úborem mu je šedavá dalmatika posetá tmavě zelenými křížky, opět obšitá bílým límcem a manžetami, z nichž vyčnívají červené rukávy spodního roucha. Barevnost křídel andělů zmizela, přečkala jen kresba pavích ok. V cípech klenební výseče za postavami andělů se uplatňují dva stylizované stromky, stejně tak i v koutech ostatních výsečí. Zbylé tři výseče vyplňuje celkem sedm medailonů. V jižní klenební kápi je v medailonu namalována klečící Panna Maria a v severní sv. Jan Křtitel, kteří se u Krista přimlouvají za duše zemřelých. Jejich medailony jsou ze stran flankovány

⁹ MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ, 181

¹⁰ „Odevzdali pro Boha svá těla k utrpení a vysloužili si věčné koruny. To jsou ti svatí. Pros za nás.“ Za opravu a překlad textů děkuji Janu Dienstbierovi, Michalu Tejkovi a Petru Jindrovi.

drobnějšími kruhovými poli vyplněnými symboly evangelistů. Kolem všech se vinou latinské formule. Mariin medailon je po obvodu opatřen andělským pozdravem *AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS TECVM BENEDICTA* (L 1,28). Symbol evangelisty Lukáše v podobě býka, jenž je namalován nalevo od Mariina medailonu, doprovází po obvodu poškozený nápis, který lze rekonstruovat takto: *LVCAS [EXTOLLENS QVÆDAM MV]LIER VOCEM DE [TVRBA] DIXIT AD [IESVM?]* (L 11,27).¹¹ Nápis kolem Matoušova symbolu anděla, vpravo od medailonu Panny Marie, bohužel zanikl až na část jména *MAT[HEVS]*. V severní klenbě výseči je medailon s klečícím sv. Janem Křtitelem, charakterizovaným mohutným plnovousem a rozčuchanými vlasy a oděným ve velbloudí rouno. Medailon obkružuje nápěv responsoria *VOX TONITRVI [TVI] D(E)VS IN ROTA IOHANNES EST EVANGE[LI]SSDA M[VNDI]*,¹² jehož základ tvoří Žalm 77,19. Jde o nápěv zpívaný v předvečer svátku sv. Jana – avšak Evangelisty, nikoli Křtitele, který je tu znázorněn. Na základě toho byl zobrazený světec dříve identifikován jako sv. Jan Evangelista, „třebaže svým typem odpovídá spíše představě sv. Jana Křtitele..., v těchto kompozicích obvyklého“.¹³ Jan Křtitel se stejně jako Panna Maria přimlouvá u Krista za duše zemřelých při posledním soudu; společně pak tvoří ustálenou sestavu tzv. *Deesis*.

Medailon zleva doprovází kruhové pole se lvem, symbolem evangelisty Marka, u nějž rekonstruujeme text: *MARCVS [SI MORTIFER]V(N)T QVID BIBERINT [NON EIS] NOCE[BIT]* (Mk 16,18).¹⁴ Vpravo je znázorněn symbol evangelisty Jana v podobě orla, který obtáčí prvý verš Janova evangelia: *IOHANNES IN PRINCIPIO ERAT VERBVM ET VERBVM ERAT (APVD DEVM)* (J 1,1).¹⁵

Sv. Jan Křtitel je tu na klenbě zobrazen ještě v západní výseči, tentokrát v okamžiku svého martyria. Dva andělé s pavími křídly tu vynášejí kruhové pole, v němž kat stíná hlavu špatně dochovanému Janu Křtiteli. Jde o třetí zobrazení patrona jemuž je janovický kostel zasvěcen. Katův obličej je podán naturalisticky s orlím nosem; vlasy mu kryje plátěná čepička (coif). Kolem medailonu se vinou slova, pronesená Salomé k Herodovi: *DES. MIHI IN DISCO CAPV(T) DECOLACIO SANCTI IOANNIS BAPTISTÆ* (Mk 6,25).¹⁶ Tmavě modré pozadí klenby je oživeno červenými hvězdami. Hranolo-

¹¹ I pozvedla hlas jakási žena ze zástupu, řka Ježíši. (L 11,27).

¹² Vznělo hřímání tvé, Bože, po obloze. Jan je evangelista světa.

¹³ MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ, 177, 179.

¹⁴ Vypijí-li něco smrtícího, nic se jim nestane (Mk 16,18).

¹⁵ Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha (J 1,1).

¹⁶ Chci, abys mi dal na míse uřatou hlavu Jana Křtitele (Mk 6,25).

vá žebra klenby jsou polychromována obvyklým mramorováním jako např. i žebra v kapli kostela ve Velkém Boru či ostění triumfálního oblouku kostela ve Zbynicích.¹⁷

Ikografický program výzdoby je v zásadě tradiční, poplatný ještě románskému schématu. Vše včetně textů napsaných na zdech směřuje ke Kristu Soudci a Vládci, který je namalován nad oltářem na klenbě. Společně s Pannou Marií a Janem Křtitelem tvoří tzv. Deesis, doplněnou symboly evangelistů a anděly s Arma Christi. V těsné blízkosti Kristovy mandorly jsou ve vršku východní stěny situováni zřejmě donátoři. Toto schéma má předstupeň např. v postavách krále Přemysla Otakara I. a královny Konstancie po stranách mandorly s Kristem Soudcem na tympanonu klášterního kostela *Porta coeli* v Tišnově–Předklášteří (před 1239).¹⁸ Dvojice donátorů klečela u mandorly s Kristem též na nástěnné malbě v Dobrši (první polovina 14. stol.) a na mozaice Zlaté brány chrámu sv. Víta v Praze (70. léta 14. století), kde přikleká Karel IV. a Alžběta Pomořanská. Podle Anežky Merhautové mohl být objednavatelem výzdoby v janovickém kostele Jan Lucemburský či někdo z jeho okruhu; dnes se kloníme k názoru, že jím byl Jan z Janovic.¹⁹

Součástí výzdoby jsou nejen postavy pravděpodobných objednatelů, nýbrž také postava duchovního, zřejmě místního plebána.²⁰ Výrazně akcentován je patron kostela. Scénu stětí Jana Křtitele zachycují na našem území vedle Janovic pouze malby v kapli sv. Dominika při kostele sv. Václava v Opavě (asi 1338).²¹ Znaky evangelistů uzavřené v medailonech se v našem nástěnném malířství v Janovicích, v Poříčí n. Sázavou a v dolní kapli domu U zvonu v Praze objevují vůbec poprvé. Ostatně výzdobu kaple pražského paláce, patrně první rezidence mladého Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny,²² dotvářejí také bájná zvířata a různá monstra, ne nepodobná janovickým. Původ těchto motivů, které tvoří protipól (antitezi) k sakrálním výjevům, lze spolehlivě odvodit z výzdoby rukopisů stejně jako stylizované stromky, uplatněné na klenbě.²³ Starším předstupněm je ornamentální pás s medailony vyplněnými monstry

¹⁷ Věra MIXOVÁ: Zbynice, In: PEŠINA, 117.

¹⁸ Jiří KUTHAN / Ivan NEUMANN: Ideový program tišnovského portálu a jeho kořeny, In: Umění XXVII, 1979, 107–118.

¹⁹ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ, 181.

²⁰ Duchovní je prezentován na nástěnných malbách rovněž ve hřbitovním kostele v Kašperských Horách (1330), v Anníně–Mouřenci, v Černochově a v Černovičkách (po 1350).

²¹ Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě. Olomouc 2009, 134–143; Tomáš KNOFLÍČEK: Monumentální malířství doby Jana Lucemburského na Moravě a ve Slezsku. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která léta (kat. výst.). Ostrava 2010, 522–531, kat. č. 227.

²² Klára BENEŠOVSKÁ: Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010.

²³ Stylizované stromky rostou také za postavami andělů, kteří přidržují mandorlu s Kristem (Bohem Otcem?) na monumentální malbě v konše apsidy kostela v Praze Hostivaři (před 1300). Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 10-Hostivař. Kostel Stětí sv. Jana Křtitele. In: BENEŠOVSKÁ, 174–177, kat. č. II.4.7K

v kostele v Pomezí pod Landštejnem a podobný pás s medailony, vyplněnými zvířaty, v kostele v Krtní u Prahy a v kostele sv. Petra v Poříčí nad Sázavou (vše 13. stol.). Různá monstra, maskarony a bájná zvířata jsou hojně zastoupeny např. ve výmalbě minoritského kostela v Jindřichově Hradci (po 1350) a Libiši (kol. 1390). Připomenout lze také tvory či znaky zvěrokruhu (?) abstrahované až do podoby ornamentů v ostění vítězného oblouku kostela v Petrovicích u Sušice (asi přelom 13. a 14. stol.). Výzdobu dotvářejí vedle monster uvedené latinské nápisy na zdech a klenbě, které se vztahují ke Kristu a vybízejí k jeho následování, zejm. skrze martyrium, které se týká zde zobrazených světců vyjma sv. Jana Evangelisty a sv. Máří Magdalény.

Janovické malby jsou významné hlavně z hlediska formálního. Již během odkrývání byla rozpoznána jejich kvalita a význam a už tehdy byly datovány do první až druhé dekády 14. století. Merhautová, Stejskal a Krása je hodnotili jako jeden z prvních ryzích projevů gotického malířství u nás, třebaže rezidua staršího lámaného slohu, tzv. Zackenstilu, jsou v záhybech draperií patrná. Krása upozornil na základní slohovou orientaci maleb na západoevropské malířství.²⁴ Starším předstupněm k janovickým malbám jsou monumentální výzdoby apsid v podobě *Maiestas Domini* s přímluvci, anděly a apoštolů z románského období (Praha – bazilika sv. Jiří, Albrechtice n. Vlt., Stříbrná Skalice–Rovná, Pomezí pod Landštejnem, Mauthausenu). Formálně bližší jsou malby s obdobnou ikonografií v apsidách kostelů Stětí sv. Jana Křtitele v Pomezí (počátek 13. stol.),²⁵ v Praze Dolních Chabrech a Hostivaři (před 1300),²⁶ v apsidě kostela sv. Petra v Poříčí n. Sázavou (po 1300)²⁷ nebo v kostele sv. Martina v Dolním Městě (asi před 1340).²⁸ Nejedna sošná postava na zdech presbytáře v Janovicích má kontrapostem a linearismem blízko k rytému náhrobníku princezny Guty II. (1297, Praha, Lapidárium NM), k podobně koncipovaným postavám v Pasionálu abatyše Kunhuty (1314–1321, Praha NK ČR, XIV.A.17),²⁹ na fresce v lodi kostela v Anníně–Mouřenci (kol. 1310)³⁰

²⁴ „S výjimkou polické hlavy Krista nemají janovické malby v českém nástěnném malířství období. Představují v nástěnné malbě první ucelenou čistě gotickou výrazovou fázi, která vývojově předchází kaligrafický lineární styl vrstvy Mistra Honoré, z něhož vychází Pasionál abatyše Kunhuty, nástěnné malby v göttweigské kapli ve Steínu nad Dunajem aj.“ KRÁSA, 42–43.

²⁵ Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 196–206.

²⁶ VŠETEČKOVÁ 2010, 174–177.

²⁷ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 233–235.

²⁸ Jakub VÍTOVSKÝ: Gotické nástěnné malby v Dolním Městě, Lipnici, Řečici a Loukově. In: Jan SOMMER akol.: Tři gotické kostely pod hradem Lipnicí. Praha 1999, 48–61.

²⁹ Hana HLAVÁČKOVÁ: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst). Praha 2010, 475–478, kat. č. VI.2.K; Viktor KUBÍK: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300 (kat. výst.). Praha 2014, 250–251, kat. č. V.34.

³⁰ Jan ROYT: Mouřenec u Annína, kostel Mořice (Mauritia). In: JINDRA/OTTOVÁ, 203–207, kat. č. 30.

a v kostele v Boršově na Moravě (1320–1340).³¹ Některé figury mají hávy kaligraficky traktovány lineárními, povětšinou vertikálními a diagonálními klínovitými řasami. Síťový desén andělských dalmatik má svou obdobu např. na šatech postav v Kunhutíně Pasionálu, na malbách v kostele v Pomezí, Krtni (oboje 13. stol.), Boleticích (1320–1330), Ševětíně, Kašperských Horách (oboje asi 1330–1340) a později v Kájově (kol. 1370) a Černvíru (1370–1390). Ježíšova přísně frontální tvář je komponována podobně jako Kristova hlava dochovaná ve fragmentu v kostele sv. Mořice v Kroměříži (před 1300), v klášterním kostele v Polici nad Metují (1304–1306), kapli pražského domu U Zvonu (kol. 1310) a jako tvář světce v kostele v Horní Stropnici (před 1300). Shodná jim je geometrická konstrukce, vystavěná na několika soustředěných kružnicích s těžištěm v kořeni nosu, která vychází ještě z tradic románské malby³² a kterou podává např. náčrtník Villarda de Honnecourt ze 30. let 13. století. Tato srovnání potvrzují již předchozími badateli navrženou dataci janovických maleb do první či druhé dekády 14. století.

³¹ KNOFLÍČEK 2009, 44–45; KNOFLÍČEK 2010, 508, kat. č. 218.

³² KNOFLÍČEK 2009, 16; PAVELEC 2013, 144. Starším příkladem je malba frontálně podané Madony s Ježíšem v děkanském chrámu v Písku (kol. 1270). Více ke středověkému proporčnímu systému Erwin PANOFKY: Dějiny teorie lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů, In: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981, 67.

Kašperské Hory - kostel sv. Mikuláše

Vznik a vývoj vysoko položených Kašperských Hor¹ je bezprostředně spjat s hlubinnou těžbou zlata,² s níž se zde začalo na přelomu 13. a 14. století.³ Díky výnosné důlní činnosti se horská osada brzy etablovala v prosperující královské město.⁴ Roku 1356 Karel IV. nechal zřídit Kašperskohorskou větev Zlaté stezky, kterou u města chránil královský strážní hrad Kašperk, založený v témže roce. Kašperk měl zároveň plnit úlohu správního centra Prácheňského kraje. Z pramenů se dovídáme, že roku 1383 kašperskohorští důlní nákladníci vedli spor se strakonickými johanity, jimž patřily pozemky na nedaleké Kvildě.⁵

Původním jádrem hornické osady byl kostel sv. Mikuláše. Ten dosti pravděpodobně sloužil jako kostel farní, než se jádro osídlení v souvislosti s těžbou zlata přesunulo o asi půldruhého kilometru západně, kde vzniklo náměstí s kostelem sv. Linharta a Markéty, který je jako farní uváděn až roku 1396.⁶ Kostel sv. Mikuláše se stavěl z prostředků bohatých nákladníků zlatých dolů. Díky zachovanému nápisu, který doprovází nástěnnou malbu v interiéru presbytáře předpokládáme, že stavba byla hotova do roku 1330,⁷ je však pravděpodobné, že dostavěna byla dříve. Trojlodní bazilika s hranolovou věží na severní straně se otevírá vysokým hrotitým triumfálním obloukem do dlouhého presbytáře o dvou křížových polích a paprsku pětibokého závěru. Obě boční lodi jsou od lodi hlavní odděleny pěti hrotitými arkádami. Původní

¹ Dnešní název města se prvně objevuje až v 17. stol. po hradu Kašperk. Původní německé pojmenování *Reichenstein* (později *Bergreichenstein*), doložené před rokem 1325, vzniklo ze staroněmeckého předložkového výrazu „*am Reichen Stein*“ („u bohaté skály“). Úzce tedy souvisí s hornickou činností v tomto zlatonosném revíru. Adolf ZYCHA: *Das böhmische Bergrecht des Mittelalters auf Grundlage des Bergrechtes von Iglau II.* Berlin 1900, 482; Antonín PROFOUS: *Místní jména v Čechách, jejich vznik, původní význam a změny I.* Praha 1947, 630; Vladimír HORPENIAK: *Kašperské Hory a okolí, Kašperské Hory 1990*, 25–26.

² V době největšího rozmachu bylo v provozu ve městě a jeho okolí kolem čtyřiceti dolů a celá řada štol. Vytěžená ruda pak byla dále zpracovávána zlatorudnými mlýny, jejichž existence je v kraji doložena od roku 1325. Jiří FRÖHLICH: *Zlato na Prácheňsku. Kapitoly z historie těžby a zpracování zlata.* Písek 2006, 9, 27.

³ Vladimír HORPENIAK: *Kašperské Hory v době předhusitské*, In: *Sborník vlastivědných prací o Šumavě, Kašperské Hory 1980*, 75–97.

⁴ V privilegii krále Jana Lucemburského z 29. září 1345 se již hovoří o městu a o měšťanech. Antonín HAAS: *Privilegia nekrálovských měst českých z let 1232–1452, IV.* Praha 1954, č. 56, 83. Na titul odkazuje HORPENIAK 1980, 76, 94, pozn. 5; HORPENIAK 1990, 25: „Svou nadmořskou výškou 740 m představovaly v té době Kašperské Hory nejvýše položené město v Čechách.“

⁵ HORPENIAK 1980, 86.

⁶ LC V, 270

⁷ V tomto roce zemřel plebán kostela Fridrich. Do r. 1364 duchovní správu zajišťoval kněz Ondřej. Po té k faře dosadil císař Karel IV. svého registrátora listin Jana zvaného Saxo, jenž v Kašperských Horách setrval do r. 1369 a jenž po jistý čas zastával též úřad prácheňského děkana. Na kašperskohorské faře jej do r. 1395 vystřídal Litvín. Po něm prezentoval Václav IV. pražského kněze Václava Czettera. LC I/2, 35; LC II, 1. Viz Jiří VLASÁK: *Prácheňský děkanát v pozdním středověku* (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 57–64.

klenby se pnou jen v presbytáři, v podvěží a v pátém (východním) poli severní boční lodi. Ostatní klenby byly nahrazeny roku 1700 malovaným, trámovým stropem.⁸

Výzdoba interiéru kostela sv. Mikuláše se skládá z převážně votivních nástěnných maleb, které dokumentují donace kašperskohorských měšťanů v průběhu 14. století. Již od sklonku 19. století známou a pravděpodobně nikdy nezabílenou malbou je votivní triptych na severní straně závěru presbytáře nad sanktuářem.⁹ Obraz je z celého souboru maleb v kostele sv. Mikuláše nejzachovalejší¹⁰ a také nejvýznamnější z kulturně–historického hlediska díky doprovodným nápisům. Touto nástěnnou malbou se zabývala celá řada badatelů a prvně ji zmiňují autoři *Soupisu památek na Sušicku*.¹¹ V roce 1955 obraz starších přemaléb zbavil a restauroval František Fišer, který vedle toho provedl sondáž ostatních stěn presbytáře a zčásti i pilířů mezilodních arkád, a tak objevil některé další výjevy, které publikovala Vlasta Dvořáková.¹² Další malby, odkrývané a restaurované v letech 1962–1964 pod vedením Bohuslava Slánského v presbytáři a na plochách mezilodních pilířů, popsal roku 1963 Ivan Gruber, malbám se posléze věnovala Zuzana Plátková (Všetečková) v roce 1980.¹³ Zatím poslední podrobnou analýzu maleb v kostele sv. Mikuláše učinil Jan Royt.¹⁴

Pomocí příček a rámců iluzivní gotické architektury je rozměrný obraz dělen na dvě širší postranní a jednu užší centrální část, takže vytváří triptych. V levém poli triptychu vidíme sv. Dorotu s Ježíškem, vpravo za jejími zády klečí donátor. Ten směřuje doprava k centrálnímu poli, jemuž dominuje v prostoru mezi dvěma věžemi

⁸ K architektuře kostela sv. Mikuláše: Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: *Soupis památek v království českém v politickém okrese Sušickém*. Praha 1900, 28–45; UPČ 2, 43–45; HORPENIAK 1990, 46–47; Dobroslav LÍBAL: *Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek*. Praha 2002, 170–171.

⁹ HOSTAŠ / VANĚK, 43; Zuzana PLÁTKOVÁ: *Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách*, In: *Sborník vlastivědných prací o Šumavě, Kašperské Hory 1980*, 99–108.

¹⁰ To hlavně kvůli dřívějším přemalbám. Asi v roce 1881 byl výtvarník neznale a necitlivě obnovován a přemalován při bílení chrámu; ostrou barevnost a některé drobné prvky se restaurátorům ve 20. stol. nepodařilo sejmut. HOSTAŠ / VANĚK 5) 43; 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.

¹¹ HOSTAŠ/VANĚK, 28–45. Do vývojové řady raně gotických malířských památek malbu včlenil Antonín MATĚJČEK: *Dějepis výtvarných umění v Čechách I*. Praha 1931, 264. Detailně ji rozebrala Jitka PLACHÁ–GOLLEROVÁ: *České nástěnné malířství 1. pol. 14. st.*, In: *PA XL*, 1937, 24–41.

¹² Vlasta DVOŘÁKOVÁ: *Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955*, In: *ZPP XVI*, 1956, 97–103, zde viz 99; Vlasta DVOŘÁKOVÁ: *Kašperské Hory*, In: Jaroslav PEŠINA (red.): *Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300–1350*. Praha 1958, 198–206; Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Anežka MERHAUTOVÁ / Karel STEJSKAL: *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378*, London 1964, 25–40, 139

¹³ GRUBER, 24–28; PLÁTKOVÁ, 99–108.

¹⁴ Jan ROYT: *Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše*. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: *Obrazy krásy a spásy (kat. výst.)*. Plzeň / Řevnice 2013, 216–221. V roce 2013 také malby pojednal 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 na KTF UK v Praze). Praha 2013, 65–102.

frontální postava svatého biskupa; v pravé části obrazu kněz slouží mši u oltáře. Ježíšek oděný v prosté košilce v levém poli podává košíček růží sv. Dorotě. Ta je výrazně lukovitě prohnutá, zahalená v růžový plášť a zelené šaty. Na jejích světle hnědých dlouhých vlasech spočívá trojlistá koruna, umocněná světlým nimbem. Vpravo zády ke sv. Dorotě klečí donátor scény, jehož jméno se dovídáme z pásky, kterou drží v ruce: *[JO]HANNES · CHV[G]NE[R]VS EST PRIMVS FVNDATOR HVIVS / ECCLESIE PRO[---] SVO QVESI[T]VM ORARE TENI[TVR] / [---]MAN IN (HOC) TEMPLO HE [---]*.¹⁵ Fundátor je ošacen bleděmodrou suknicí, přepásanou červenou šerpou; jeho pohled je věnován veliké, frontální a lukovitě prohnuté postavě svatého biskupa – zřejmě sv. Mikuláše, patronu kostela. Světec stojí v arkádě na piedestalu v centrální části triptychu, oblečen je v pontifikální roucho s červeno–růžovou dalmatikou a albou, přes něj má modrou kasuli či pluviál, na ruku má navlečeny bílé rukavice a na hlavě nízkou hnědofialovou mitru, obtočenou okrově zlatou svatozáří. Levou rukou se opírá o zlatavou biskupskou berlu, pravou má pozvednutou k žehnání. V pravém poli triptychu je v iluzivním interiéru zachycen z pravého boku kněz, celebrující mši u oltáře. Jitka Plachá–Gollerová¹⁶ správně dala postavu do souvislosti s nápisem umístěným v kruhovém medailonu přímo pod tímto výjevem. Nápis v gotické majuskule dokládá úmrtí kněze Fridricha na den sv. Serváce (tj. 13. 5.) roku 1330: *A(NNO) · D(OMINI) · M · C · C · X · X · X · IN / DIE · BEATI S / ERVATII · FRI / DRICUS · PLE / BAN · O(BIIT)*.¹⁷ Tento nápis a k němu vztažená postava kněze činí z votivního triptychu v podstatě epitaf, který je věnován nejen zesnulému, nýbrž také patronu kostela, pokud je ústřední světec sv. Mikulášem. Kněz Fridrich má v hnědé kšticí vyholenou tonsuru, dlaně spíná v modlitbě.¹⁸ Halí ho bílá alba a černý ornát s modrou podšívku, který podle Zuzany Všetečkové (Plátkové) svědčí buď o mešním obřadu na Velký pátek nebo o sloužení zádušní mše, což by souviselo i s nápisem v medailónu, týkajícího se Fridrichovy smrti.¹⁹ Na oltářní menze pokryté růžovým antependiem stál podle starších fotografií zelený kříž, dále je tu srovnán zlatavý svícen a kalich se zřetelnými pentimenti – finální malba kalicha nesleduje

¹⁵ Takto čtou Jan LHOTÁK / Zlata GERSDORFOVÁ: Kostel sv. Mikuláše v Kašperských Horách a jeho středověké epigrafické památky. In: Jiří ROHÁČEK (ed.): *Epigraphica & Sepulcralia V*. Praha 2014, 299–322, zde 312–313. Uvádějí starší, chybné přepisy textu. To platí i pro DVOŘÁKOVÁ, 200, 206, pozn. 7.

¹⁶ PLACHÁ–GOLLEROVÁ, 29.

¹⁷ "L. P. 1330 v den sv. Serváce zemřel kněz Fridrich." LHOTÁK/GERSDORFOVÁ, 315. Datum jao 1332 chybně četla DVOŘÁKOVÁ, 201.

¹⁸ Anežka MERHAUTOVÁ: A short Survey of Mural Painting 1300–1350, In: DVOŘÁKOVÁ / KRÁSA / MERHAUTOVÁ / STEJSKAL, 25–40, zde 37. Autorka píše, že Fridrich pozvedá hostii (*elevatio*), pak si zároveň protiřečí, že hostii v ruce nemá, snad vlivem přemalby.

¹⁹ PLÁTKOVÁ, 102–103.

přípravou podkresbu.²⁰ Iluzivní trojdílná stavba, do níž jsou postavy zasazeny, možná reprezentuje přímo samotný kašperskohorský kostel sv. Mikuláše, zvláště když v ní figurují titulární světec a fundátor i farář tohoto kostela. Levý díl se dvěma trojúhelnými štíty je jistě chrámovou lodí, užší centrální část s postavou sv. Mikuláše by mohla být transeptem s dvouvěžovým průčelím, za nímž vpravo následuje polygonální presbytář, v němž duchovní slouží mši.²¹ V levé z dvojice věží, rámuje sv. Mikuláše, visí zvon, a mezi nimi nad hlavou světce se klene červený trojúhelný štít s vloženou trojlistou kružbou. Zrovna tak nad hlavou kněze se zvedá bledě modrý štít či lépe trojúhelný baldachýn, prolomený kružbou a zdobený na vršku křížovou kytkou. Tento trojúhelný stavební útvar má patrně význam okna, skrze nějž divák pozoruje mši a interiér presbytáře s dozadu ustupujícími stěnami prolomenými čtvercovými a kruhovými okny. Tím se malíř pokusil o náznak perspektivy a prostorové hloubky; dojem prostoru vyvolává také to, že Ježíšek je v levém poli umístěn jakoby před stěnou stavby. Tato iluzivní architektura má četné paralely v soudobém knižním i nástěnném malířství.

Roku 1955 František Fišer odkryl další malby včetně dvojdílné vícefurální kompozice ve druhém klenebním travé severní strany presbytáře vlevo od popsaného votivního triptychu. Jen v bledých tónech základní podmalby dochovaná šířková kompozice představuje v levé užší části dvojici donátora poklekajícího před neznámým světcem (svatým jáhnem?) v kněžském šatu a v širší části kompozice tzv. svatou konverzaci, tedy madonu s Ježíškem mezi světci a světicemi. Donátor drží prázdnou invokační blánu v rukou; na těle má dlouhou modrošedou tuniku s mísovitými záhyby, plasticky stínovanými červenohnědou hlinkou. Muž zčásti přesahuje rám obrazu podobně jako Ježíšek v sousedním trojdílném obraze snad za účelem vyvolání prostorové iluze. V pohledu diváka napravo od donátora zmíněnou stuhu přidržuje kněz či diakon určený modrým nimbem a tonzurou ve vlasech, oděný ve spodní bílé roucho, dalmatiku a přes ně růžový ornát. V levé ruce drží přes látku ornátu knihu s kováním na vazbě. Za svislou lištou následuje skupina madony mezi čtyřmi svatými. Centrálně umístěná madona, stojící nebo trůnící, se kromě negativního otisku liliové koruny v kotouči cihlově rudého nimbu nedochovala skoro vůbec; z téměř nezatelných zbytků obrysové kresby lze rekonstruovat na Marii levé ruce Ježíška, jenž se asi dotýkal matčiny brady. Po pravici madony postává neidentifikovaná

²⁰ Dvořáková to však přičetla přemalbě nerespektující původní tvar. DVOŘÁKOVÁ, 199.

²¹ PLÁTKOVÁ, 102–103.

světice se závojem na hlavě. Oběma rukama činí výrazná gesta s pozdviženými ukazovák-
ky. Poškozenou postavu sousedního sv. Jana Křtitele určíme díky setřenému kruhu v jeho
dlaních, v němž byl kdysi namalován beránek. Sv. Jan má přes nevýrazné šedomodré
roucho přehozenu kožešinu, malovanou zemitým okrem. Jeho nimbus je tmavě červený.
Sedřený kruh, původně asi kolo, tedy atribut sv. Kateřiny, drží v levé ruce korunovaná
světice po levém boku madony. Vedle ní figuruje při pravém okraji diptychu svatý opat
či biskup s knihou v levé ruce a mitrou na hlavě, kterou obkružuje rudá svatozář.

Pod tímto diptychem je drobné, dnes téměř zcela nečitelné votivní Ukřižování, vsa-
zené do ležatého obdélného rámu a doplněné v levém horním rohu špatně čitelným nápi-
sem a datováním do roku 1344: *A(NNO) D(OMI)NI / [M]·C·C·C·X·X·X·I·I·I· OBIIT·*
[---] KATERINA VXO[R] [---] TER[TIA] / [-MEA---] / A[ETE]RN[NAM] PAC / [---AI-
*--].*²² Vpravo od nápisu klečí sotva zratelná droboučká prosebnice. Závojem ovinutou hla-
vu otáčí k divákovi. Kříž s Kristem a Pannou Marií po jeho pravici se skoro nedochovaly;
v prázdném prostoru napravo kříže pravděpodobně stával sv. Jan Evangelista.²³ Toto Ukři-
žování se nepochybně vyznačuje vysokou kvalitou, malovala ho nějaká méně školená ruka, a to dříve, než
diptych umístěný nad ním. Jan Lhoták se Zlatou Gersgorfovou si jako první všimli, že
rám diptychu překrývá rám tohoto Ukřižování z roku 1344.²⁴

Také na protilehlé jižní straně presbytáře byly odkryty další malby. V prvním
klenebním poli jižní stěny těsně vedle klenební přípory byl namalován námět *Miseri-*
cordia domini neboli *Imago pietatis*. Kristus Trpitel je tu adorován donátorským, snad
manželským párem. Malba je v dnešní době bezmála nečitelná a setřená, navíc zčásti
zakrytá barokním oltářem. V levé půlce nástěnné malby se nalézají prostá iluzivní nika
rámující postavu Krista Trpitele s několika nástroji umučení. Nežřetelně se rýsuje kří-
žový nimbus, lineární záhyby bederní roušky provedené v žlutém okru, a kladivo a
kleště, které se ve zlomcích projevují dole mezi Kristovými nárti, jež jsou probity
dlouhými hřeby, žebřík stojí mezi Vykupitelem a párem donátorů. Klečící muž a žena
se dochovaly v nepatrných pozůstatcích modré a zelené barvy na oděvech a žlutě okro-
vých linek sepnutých rukou. Na starší fotografii je vidět, že za prosebníci při pravém
okraji obrazu byl namalován sloup s hlavicí, pravděpodobně renesanční doplněk této

²² LHOTÁK/GERSDORFOVÁ, 316. K malbě a nápisu ZÁPIS o práci školy prof. B. Slánského
v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách v r. 1963, 3 (nepubl. strojopis RZ, uložen v ÚOP NPÚ
v Plzni). Rok byl špatně určen jako 1334 namísto 1344. Viz též PLÁTKOVÁ, 100.

²³ Z popisu této malby v restaurátorské zprávě vyznívá, že dílo bylo v r. 1963 mnohem čitelnější. Dočteme se
o kontrastní barevné režii a že „z pravého Kristova boku a jeho dlaní tryskají mohutné proudy krve“, dnes již
neexistující; detailně je popsána tehdy zachovalejší P. Marie pod křížem a donátorka, o níž se píše, že „překva-
puje lapidární výraznou kresbou obličej“, nyní setřenou, a že „na sepnutých rukou má zavěšen růženec, žeb-
říčkovitě spojovaný (černomodrý)“, po němž ovšem také nezbylo stopy. ZÁPIS, 2–3.

²⁴ LHOTÁK/GERSDORFOVÁ, 318.

gotické malby. Ve druhém jižním travé v úzkém prostoru mezi oknem a klenební příporou bylo odkryto Ukřižování z pozdější etapy výzdoby kostela. Malachitově zelený²⁵ kříž s Kristem je asymetricky umístěn v pravé polovině výjevu. Nalevo, tedy pod pravíci Krista trpí jeho matka. Na jejím rudém plášti se uplatňuje dynamické trychtýřovité přehnutí lemu. při levém kraji obrazu vedle Panny Marie je umístěna fragmentární plavovlasá světice (sv. Máří Magdaléna?) nebo sv. Jan Evangelista, pokud však nestojí na opačné straně pod levicí Ježíše, kde se rovněž nalézá další vybledlá postava.²⁶ K pravému boku Krista přilétá na oblaku anděl s kalichem v ruce, aby do něj zachytil krev prýstící z rány. V přilehlém jižním poli polygonu závěru presbytáře nad sedilem, vlevo od popsaného Ukřižování a zároveň přímo proti votivnímu triptychu se sv. Mikulášem, byl v 50. letech 20. století odkryt²⁷ obdélný výjev Umučení 10.000 rytířů, který stylově a časově souvisí s uvedeným Ukřižováním. Inkarnát umírajících rytířů a obrysy bezmála splývají s běžovým pozadím, protože veškeré kontury a modelace absolutně zanikly. Znázorněno je zde osm cele dochovaných postav mučedníků ve velice živém pohybu polonahých těl a dvě torza zbylých dvou nebožáků. Rytíři jsou oděni v bělavé bederní roušky, jeden má na hlavě modrou knížecí čapku,²⁸ jde tedy bezpochyby o sv. Achácia, další mitru, určující martyra jako biskupa Hermolaa.

V celé délce severní stěny hlavní lodi F. Fišer provedl roku 1955 průzkum omítek. Další průzkum řadou vertikálních sond následoval pod vedením B. Slánského v letech 1962–1964. Ve cviklu třetího (počítáno od západu) pilíře severních arkád byl pod vápenými nátěry a renesanční či barokní freskou Ukřižování nalezen obdélný obraz se čtyřmi svatými, dochovaných pouze v siluetách na modrošedém pozadí. V levé části obrazu na sebe strhává pozornost světec či světice ve výrazném esovitém kontrastu a na zem spadajících šatech cihlově okrového tónu, které zčásti ovíjí modrý plášť. Postava je natočena k vedle stojícímu vousatému světcovi, který drží knihu. Následuje vybledlá figura svatého kněze či diakona určeného věncem vlasů kolem tonzury a oděného bílou albou a okrovou dalmatikou s mřížkovým desénem. Řada končí útlobokou pannou mučednicí, jejíž subtilitu umocňuje modrá cotehardie obemykající tělesné křivky. Látka je krášlena vzorem sítě

²⁵ Restaurátoři prokázali, že na barvu kříže byl použit azurit se žlutými nerozpustnými krystaly.

²⁶ PLÁTKOVÁ, 100 píše mylně o světcovi „v rytířském oděvu“.

²⁷ Výjev byl nejspíše tušen již dříve: „Kostel sv. Mikuláše býval však jako jiné gotické chrámy původně ozdoben nástěnnými malbami, z nichž některé s letopočtem 1330, připomínajícím úmrtí plebána Friedricha, posud se zachovaly, i jest velice pravdě podobno, že když při rozsáhlé opravě, které okolo r. 1700 celý kostel byl podroben, stará z doby Jana Lucemburského pocházející nástěnná malba 10.000 mučedníků byla zabitena, byl na místě ní pro památku, nynější na plátně malovaný oltářní obraz martyria pořízen.“ Josef BRANIŠ: *Legenda o 10.000 rytířích*, In: PA, XVII, 1896–97, 361–363.

²⁸ Restaurátoři zjistili, že na modrou čapku jednoho z rytířských knížat byl použit vzácný a drahý ultramarin (lapis lazuli). Zápis, 9.

vyplněné hnědými křížky. Z oranžové svatozáře vystupuje světlá koruna posazená na dlouhých vlasech. Světiče levou rukou drží palmový list a pravou pozvedá lem šatu. Konkrétní atributy chybějí, a tak nejde identifikovat ani jednoho z této skupiny.

V sousedním cviklu nad čtvrtým pilířem severních arkád byla pod vápennými nátěry a barokní freskou s námětem Krista na trůnu zjištěna v roce 1964 malba Verai-konu neseného dvojicí subtilních andělů. Kristova tvář je v dnešním poškozeném stavu definována jedinečně podmalbou tmavě modré svatozáře, přerušené třemi paprsky kříže, a uvnitř ní věncem okrových vlasů. Perutě andělů střídají barvy modrou, bílou, žlutou a temně červenou jsou purpurové. Bledě modrá se uplatňuje na nimbu levého anděla a rouchu pravého, které pokrývají drobné křížky jako šat útlé panny mučednice na předchozím obraze. Žlutý šat levého členil vzor sítě.

Další malby odkryl F. Fišer a studenti B. Slánského na pilířích, tedy na vnitřních stranách severních mezilodních arkád. Na západní straně čtvrté severní arkády jsou vykrouženy dva medailony s okrovým a červeným zarámováním, plocha jimi vymezená je rozdělena vodorovnými linkami, na nichž nebyly ani v ultrafialovém světle nalezeny stopy malby či písma.²⁹ Protější stranu téže arkády pokrývá velké kánonové Ukřižování s donátory. Výtečně se dochovala červená obrysová kresba subtilního těla Ježíše visícího na vybledlém zeleném větrovém kříži (*Astkreuz*). Příčná sukovitá ramena kříže se dvojitě prohýbají do podoby reflexního luku. Za Ježíšovou nachýlenou hlavou se rýsují paprsky kříže v tmavé svatozáři, nad ní ční tenký stipes s titulem. Z hlavy spadají prameny hnědých vlasů na ramena, která přecházejí v tenké a kloubnaté, do oblouku rozpažené paže, ukončené polozavřenými dlaněmi. Nohy s útlými lýtky má Ježíš výrazně pokrčeny v kolenou, pravé chodidlo je velmi vytočeno, až tak překrývá nárt levé nohy. Takovéto skoro kolmé překřížení pravého chodidla přes nárt levé nohy má své analogie na méně kvalitní a dosti poškozené malbě ukřižovaného ve Velkém Boru (druhá čtvrtina 14. stol.). Hlubokými mísovitými a klínovitými záhyby a pravidelnou klikátkou kaskádových lemů na cípech je prokreslena bederní rouška, kryjící partii od pasu po kolena. V klikaticím se cípu roušky malíř stínoval jednoduchou šrafurou. Frontálně stojící vysoká Panna Marie po pravém boku Syna svírá ruce před prsy. Mariina svatozář i šat jsou bleděmodré barvy, s níž kontrastuje okr podšívky pláště. Na opačné straně situovaný sv. Jan Evangelista vyjadřuje zármutek patetickým sklonem hlavy, které se dotýká pravou dlaní. V levé pozvedá zavřené evangelium v temně červených deskách s ozdobným kováním.

²⁹ GRUBER, 25.

Janovu hlavu odděluje od světlého okolí tmavě modrá svatozář a hřívá hustých okrových vlasů. Tmavě žlutá páska dole odděluje Ukřižování od dvou poničených klečících žen, resp. spíše vlevo ženy s hlavou v závoji a vpravo kdysi vousatého muže. V blízkosti pravého prosebníka rozeznáme stopy písma. Tato malba se svým stylem hlásí do 30.–40. let 14. století

Na opačné, tj. západní straně stejného pilíře najdeme zašlou votivní malbu *Misericordia domini* s *Arma Christi*, donátory a erby. Drobná frontální a kruhovým rámem ohraničená polopostava Krista Trpitele je postavena před malachitově zelený kříž, probitý velikými zelenými hřeby a doprovázený kladivem a kopím. Po obou stranách se v pokleku modlí dva orodovníci s invokačními páskami. Vlevo je to světlovlasý muž s bradkou, jehož nápisová páska se kromě zbytku obrysu nedochovala. Napravo klečí nejspíš jeho manželka s hlavou pokrytou bílým závojem a v rukou drží stuhu se zbytkem gotických minuskul *mi[serere] mei*.³⁰ Další sdělení nesla obdélná tabulka mezi donátory přímo pod medailonem s Kristem Nad medailonem spatřujeme dva vertikálně položené obdélníkové červenohnědé pásy, v nichž byly po jednom umístěny erby donátorů, dnes prázdné. Nad pásy se uplatňoval zřejmě dekor v podobě oken vyplněných plaménkovými kružbami (?). Celá tato malba stejně jako ostatní byla poškozena nešetrným odkrýváním bez předběžného zpevnění podkladové omítky a barevné vrstvy.³¹ Malba vznikla zřejmě na konci 14. století.

Protilehlá východní strana páté, tedy poslední severní arkády nese další votivní kánonové Ukřižování s Pannou Marií, sv. Janem a dvěma prosebníky u paty kříže. Na okrovém kříži s naznačenou strukturou dřeva visí štíhlý Kristus. Jeho paže jsou velice útlé a dlouhé, nohy jsou napjaté, z probitých nártů kanou krůpěje krve; hlava vyplňující střed modrošedé svatozáře a hnědých vlasů, stažených zeleným trnovým věncem, se kloní k Panně Marii pod křížem. Její figura je špatně dochovaná, dá se ale poznat tradiční gesto sepnutých rukou a malachitově zelený svrchník přehozený přes hlavu i tělo.³² Po levém boku Spasitele nalezneme výrazně lukovitě projmutou sv. Jana v pozici zoufalství, jenž v levici drží zelenou knihu a pravou dlaní se dotýká brady. Celkem dobře se udržely záhyby Janova zmačkaného modrofialového pláště, objevují se mísovité, klínovité a diagonální, po stranách pak trubkovité kaskády. Mezi křížem a oběma asistenčními postavami klečí dvojice drobných donátorů (patrně manželský pár) s dlouhými, nahoru rozvinutými blankami. Pod Ukřižováním byly seřazeny tři

³⁰ LHOTÁK/GERSDORFOVÁ, 320.

³¹ GRUBER, 25.

³² Analýza modrozeleného pigmentu, opakujícího se na většině zdejších maleb, prokázala měďnatý pigment, jedná se o azurit či malachit.

světecké postavy větším dílem zničené, dochované bez obličejů jen v zelených a tmavomodrých zlomcích oděvů.³³ Dvě krajní postavy drží tmavě modrou biskupskou berlu, pravá navíc knihu. Prostřední postava nese patrně kolo, atribut sv. Kateřiny. Také tyto malby na východí straně poslední arkády se hlásí na sklonek 14. století.

Na východní stěně severní boční lodi se pod sloupanými mladšími omítkami objevují špatně čitelné fragmenty figur v draperiích s vertikálními žlutými a karmínovými záhyby a na západní zdi hlavní lodi spatříme vedle vchodu fragmenty černě psaných nápisů. Po vnitřním obvodu kostela se zachovalo třináct konsekračních křížů středověkého původu, zbylé malby v interiéru kostela jsou mladšího původu.

Malířská výzdoba kostela sv. Mikuláše se skládá z převážně votivních a devočních obrazů. Význam votivního triptychu na severní straně závěru presbytáře spočívá především v doprovodných nápisech, které jej datují do roku 1330 nebo krátce po něm a pojmenovávají dvě historické osobnosti, totiž donátora Johanna Chugnera, který byl patrně bohatým nákladníkem místních zlatých dolů, a plebána Fridricha. Malba může být chápána a hodnocena jako historický dokument se značnou vypovídací hodnotou. Zobrazení mystéria mše má vztah samozřejmě také ke svatostánku ve zdi pod malbou, určenému pro úschovu svátosti oltářní, a poukazuje tak na kult eucharistie a dogma transsubstanciacie. Motiv kněze většinou při pozdvihování (*elevatio*) hostie je v nástěnném malířství poměrně častý. Takováto scéna s knězem-nesvětcem je vyjevna na vnitřní ploše vítězného oblouku kostela v Bedřichově Světci (asi kol. 1380).³⁴ Mnohem starší příklad představuje fragment románské malby s duchovním a dvěma ministranty (?) přistupujícími k oltáři na stěně podkruchtí kostela v Albrechticích nad Vltavou (po 1150).³⁵ Častěji se vyskytuje kněz světec určený nimbem jako na malbě v Českém Rudolci (po 1360). Motiv celebrujícího kněze, ať už se svatozáří nebo bez ní ukazuje řada nástěnných maleb v Rakousku (Dross, Langenlois, Murau, Oberzeiring, Vídeň).³⁶

³³ Z absence obličejů restaurátoři vyvodili, že mohla být poškozena mechanicky a úmyslně. Zpráva o restaurování nástěnných maleb v prvním oblouku severních arkád v kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách, 3 (nepubl. strojepis RZ uložen v ÚOP NPÚ v Plzni).

³⁴ Petr Skalický: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Bedřichově Světci. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 435, kat. č. VI –20 (v tisku).

³⁵ Jiří MAŠÍN: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954, 30–31.

³⁶ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983, obr. 55, 112, 227, kněz sloužící mši na malbě v kostele sv. Michala ve Vídni (1. čtvrtina 14. stol.) se dosti podobá postavě Friderika v Kašperských Horách. K malbám ve Štýrsku Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, obr. 424. Viz také Ernst BACHER: Monumentalmalerei a Franz KIRCHWEGER: Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik), München 2000, 397–410, 433–465. Na shody s malbou Mše ve štýrském Oberzeiringu (okolo 1360), rovněž hornickém městě, upozornila v anglickém vydání korpusu gotické nástěnné malby již MERHAUTOVÁ 1964, 37; nástěnné malby tohoto námětu v Drossu a Langenlois v Dol. Rakousku uvedl v souvislost

V liturgických knihách námět vyplňuje iniciály *T(e) igitur*.³⁷ V levém krajním poli votivní malby zachycená sv. Dorota patřila k nejoblíbenějším světicím středověku, její zobrazení s Ježíškem a košíčkem květů najdeme v Ševětíně (1330–1340)³⁸ a na jižní stěně presbytáře minoritského kostela v Jindřichově Hradci (kolem 1350).³⁹ Tam je výjev zařazen k postavám svatých pod vlys vimperků s kružbovím, které mají blízko architektonickému rámci kašperskohorského triptychu.

Střed triptychu obsadil svatý biskup, bezpochyby sv. Mikuláš, jemuž je kostel od počátku zasvěcen. Zobrazení sv. Mikuláše v dochovaném fondu gotických nástěnných maleb v Čechách není příliš časté; s několika málo výjevy svatomikulášské legendy je možno setkat se v kostele ve Stříbrné Skalici–Rovné (po 1200), v kostele v Krči u Protivína (před 1350), kde se světci podobně jako v Kašperských Horách koří donátor. Postavu sv. Mikuláše najdeme také v jemu zasvěceném kostele ve Starém Svojanově (asi kol. 1370). Sv. Mikulášem by mohl být také svatý biskup, adorovaný rytířem, na trojdílné malbě v kostele ve Veselí nad Lužnicí (kol. 1340) - světec dokonce zaujímá do detailu shodnou pózu jako sv. Mikuláš na malbě v Kašperských Horách.⁴⁰ Malba v kostele v Krči (před 1350) a ve Slavětíně (kol. 1385) zachycuje sv. Mikuláše, jak obdarovává tři chudé chlapce třemi kameny, které se zázračně změnilly v hroudy zlata.⁴¹ Je tedy možné, že skrze tento legendární zázrak přeměny kamenů ve zlato může mít patrocinium kašperskohorského kostela svatému Mikuláši vztah k samotnému dolování zlata v Kašperských Horách.

Úzký vztah k místní zlatokopecké důlní činnosti má také protějščí, asi o půlstoletí mladší scéna Umučení 10.000 rytířů. Z české veršované legendy vyplývá, že tito mučedníci měli zajistit ochranu a hlavně svátost v případě nenadále smrti, která právě horníkům dennodenně hrozila.⁴² Toto téma společně s námětem *Misericordia Domini*

s Kašperskými Horami Jaroslav PEŠINA: Rakouské středověké nástěnné malířství, In: Umění XIX, 1971, 315–317, zde 316. K tomu též PLÁTKOVÁ, 102, 107, pozn. 20.

³⁷ Příklady a literaturu uvádí PLÁTKOVÁ, 102.

³⁸ Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, In: ZPP LV, 1995, 288–298. Fragmenty malby Ježíška s košíčkem růží na malbách v jižních Čechách v Horním Bukovsku (kol. 1350) a Doudlebech (po 1350) mohou být pozůstatky buďto scény se sv. Dorotou anebo tzv. Infantia Christi, kdy Panna Marie vede za ruku malého Ježíše, jenž si nese košíček

³⁹ Jarmila Krčálová: Jindřichův Hradec, In: Pešina 1958, 267–282. Zuzana Všečeková: Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků. In: Umění LVII, 2009, 2–24

Sv. Dorota předávající si s Ježíškem košík květů je také součástí legendy této svěťce o osmi polích na zdi presbytáře kostela v Rakovníku (kol. 1400).

⁴⁰ Na to upozornila již PLACHÁ–GOLLEROVÁ, 30.

⁴¹ K legendě Anežka VIDMANOVÁ (přel., ed.) / Václav BAHNÍK (přel.): *Legenda aurea*. Praha 1984, 70–76; k ikonografii světce 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.

⁴² DVOŘÁKOVÁ 1956, 99; DVOŘÁKOVÁ 1958, 204, 205; PLÁTKOVÁ, 104; Jan ROYT: Příspěvek k ikonografii archy z kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských Horách, In: Vlastivědné zprávy

fungovalo nesporně „v těsném vztahu k prostředí hornické osady a pozdějšího městečka se všemi jeho možnostmi důlních katastrof, morových epidemií apod.“⁴³ „V Kašperských Horách se dochoval pozoruhodný soubor památek dokazující kontinuitu úcty k zde uctívaným světcům od středověku až po barok.“⁴⁴ Mučednické vyvrcholení legendy o 10 000 pokřtěných vojínech (*milites Christi*), vedených knížetem Achatiem (Achácem, Agátem), kteří byli po přijetí křesťanství umučeni císaři Hadriánem, Antoniem a králem Saforem. Rytíři byli svrženi na ostrve a trnovníky na hoře Ararat, se uplatnil ještě na křídle pozdně gotické Kašperskohorské archy (kol. 1500, Biskupství českobudějovické, zápůjčeno do Muzea Šumavy v Kašperských Horách) a na barokním oltářním retáblu (1707), který v presbytáři kostela sv. Mikuláše dnes zakrývá nástěnnou malbu Krista Trpitele s donátory. Kult 10.000 svatých rytířů byl na Šumavě a vůbec v jihozápadních Čechách ve středověku poměrně rozšířen, jak dokazují gotické fresky tohoto námětu v kostele v Albrechticích u Sušice (po 1463), ve farním kostele ve Vimperku (15. stol.), v kostele ve Štěpánovicích (kol. 1500) a ve věžní komnatě na hradě Blatná (kol. 1480). Blízkost Kašperských Hor k Pasovu, kde byly od roku 1149 chovány ostatky sv. Achatia, vůdce legie 10.000 rytířů, jakož i četné církevní svazky šumavské oblasti s pasovským biskupstvím, nevylučují možnost přenesení kultu na Šumavu právě z Pasova.⁴⁵ Situování Umučení 10.000 rytířů vedle monumentální malby Ukřižování na jižní zdi presbytáře kostela sv. Mikuláše jistě není náhodné. Jde o *imitatio Christi*, protože „v této legendě světci jsou mučeni záměrně jako kdysi Kristus a při jejich smrti se též opakují tytéž úkazy jako na Veliký pátek.“⁴⁶ Výtvarné podoby legendy, resp. její klíčové mučednické události, se šířily nejprve v Porýní: možná vůbec nejstarší vyobrazení představují nástěnné malby z přelomu 13. a 14. století v Alsheimu,⁴⁷ Boppardu a v klášterním kostele v Lobenfeldu.⁴⁸ Jedno z časných malířských zpracování legendy je na čtyřech polích

Muzea Šumavy, Kašperské Hory 1995, 33–55, Jan ROYT: Oltářní archa z Kašperských Hor. In: JINDRA /OTTOVÁ, 197–201, kat.28. K tématu též Aleš HYNEK: Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007. K legendě Karel Jaromír ERBEN: Výbor z literatury české II, od počátku XV až do konce XVI století. Praha 1868, 5–18. Viz také pouhámka v hesle o malbách v Albrechticích u Sušice v tomto katalogu.

⁴³ „Thema Umučení 10.000 rytířů se zdá v jakémisi vztahu ke Kašperským Horám...Právě thema Umučení 10.000 rytířů, kteří podle legendy zemřeli na skalách hory Arrarat a o jejich uložení do rakví se postarali andělé, bylo jistě zvlášť aktuální tam, kde hromadná a náhlá důlní neštěstí a nepohřbené oběti bývaly jistě časté.“ DVOŘÁKOVÁ 1958, 204, 205; k tomu též DVOŘÁKOVÁ 1956, 99.

⁴⁴ ROYT 1995, 34, 37.

⁴⁵ ROYT 1995, 36; HYNEK, 115.

⁴⁶ DVOŘÁKOVÁ 1958, 204.

⁴⁷ K tomu též zmínka KIMPEL 106.

⁴⁸ Zmiňuje Frank Günter ZEHNDER: Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990, 106.

vnitřních křídel diptychu z let 1325–1330, pocházejícího z dómu v Kolíně (Kolín n. R., WRM).⁴⁹ Zobrazení legendy, resp. její mučednická konkluze, je v našem nástěnném malířství až do pozdní gotiky poměrně čtené, jen v jihozápadních Čechách je najdeme v kostelech v blízkých Albrechticích u Sušice a Vimperku, také ve Štěpánovicích u Klatov a na hradě Blatná.⁵⁰

V presbytáři i v lodi se uplatnily malby devoční povahy, některé obohacené o prosebníky, jako *Misericordia Domini*, Ukřižování a *Veraikon*.⁵¹ Tak jako v Kašperských Horách, tak i na pilíři mezilodních arkád děkanského kostela v Písku, na stěně ambitu komendy johanitů ve Strakoncích a v sakristii chrámu sv. Ducha v Hradci Králové (po 1350) postavu Krista Trpitele adorují prosebníci. Zobrazení má svůj základ v byzantském umění 12. století,⁵² odkud se ve 13. století rozšířilo na Západ, kde bylo položeno do souvislosti s aktuálním důrazem kladeným na Kristovo utrpení a Tělo, tedy eucharistickou svátost. Motiv má starozákonní základ v Izaiášově vidění „Muže bolestí“ (Iz 1,6; 53,3–5). Trpící Kristus je obvykle obklopen nástroji umučení (*Arma Christi*), jež zdůrazňují jeho oběť a souvisí se šířením kultu pašijové mystiky a kultu Kristových ran i Božího Těla, odkud plyne obvyklé situování těchto obrazů do blízkosti svatostánků. Nejstarší příklady zobrazení tohoto devočního námětu u nás představují malby v dolní kapli pražského domu U zvonu (kol. 1310) a v Písku (1310–1330) a celostranná iluminace v Pasionálu svatojiřské abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK, XIV.A.17, fol. 10r).

V kostele sv. Mikuláše se dochovaly čtyři obrazy s námětem Ukřižování.⁵³ To na severní straně presbytáře je datováno rokem 1344. Druhé Ukřižování na východní vnitřní straně třetí arkády provedla jistá ruka, jež lehce překonávala nerovnost omítky. Expresivně podané tělo Krista za vyzábělé končetiny přibito k tzv. stromovému,

⁴⁹ ZEHNDER, 105–107, kat. č. 822, obr. 75.

⁵⁰ Dále v hradních kaplích v Bečově n. Teplou, Poděbradech, Zvíkově, Žírovnici, v městských a klášterních kostelech v Českých Budějovicích, Českém Krumlově, Horšovském Týně, Říčanech, Znojmě, ve venkovských kostelech v Drásově, Slavětíně, Vítochově, Židovicích (dnes transferováno v Mostě).

⁵¹ K těmto námětům viz např. Daniela RYWIKOVÁ: Umění a zbožnost v první polovině 14. století v Čechách a na Moravě. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která léta (kat. výst.). Ostrava 2010, 881–899.

⁵² Od 12. stol. na Východě zobrazován mrtvý se zavřenýma očima jako hieratický „Kráľ slávy“ (*Basileus tes doxes*). Erwin PANOFSKY: *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der Maria Mediatrix*, In: *Festschrift für M. Friedländer*, Leipzig 1928; Gert von der OSTEN: *Der Schmerzensmann Typengeschichte eines dt. Andachtsbildes von 1300–1600 (Forschungen zur dt. Kunstgeschichte 7)*. Berlin 1935; Rudolf BERLINER: *Arma christi*. In: *Münchener jahrbuch der bildenden Kunst III. Folge Bd. 6 (1955)*, 35–152; Hans BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; Frans BÜTTNER: *Imago Pietatis*, Berlin 1983.

⁵³ Se čtyřmi malbami votivních Ukřižování z první poloviny 14. stol. se střetneme rovněž v kostele minoritského kláštera v Jihlavě. K tomu nejnověji Tomáš KNOFLÍČEK: *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*. Olomouc 2009, 92–95.

resp. větrovému kříži, což představuje velmi rozšířený motiv, související s dobou mystikou, vycházející typologicky z tzv. mystických krucifixů, charakteristických svým expresivně naturalistickým pojetím kříže a Kristova zmučeného korpusu a šířeným do střední Evropy z Porýní (viz např. Krucifix z chrámu St. Maria in Kapitol v Kolíně n. R.). V našem prostředí se s ním setkáme na iluminaci v Misálovém sborníku z Moravy (fol. 3r, Praha, KNM, konec 13. století),⁵⁴ později v Misálu vratislavské univerzitní knihovny (kol. 1330, Vratislav, Biblioteka uniwersytecka), v Radeckém misále (kol. 1350, fol. 438, Salzburg, Universitätsbibliothek)⁵⁵ a v Missale Pragense z vyšebrodského kláštera (ko. 1350, fol. 67v, Vyšší Brod, klášterní knihovna),⁵⁶ rovněž na malbě Snímání z kříže na pilíři děkanského chrámu v Písku (po 1300), na malbě Ukřižování v klášterním kostele minoritů v Jihlavě (po 1320), Bohuslavicích u Kyjova (1320–1340), Dalešicích (kol. 1325), v tzv. kapitulní síni komendy johanitů ve Strakoniciích (kol. 1340), v Anníně–Mouřenci (po 1350) aj. Tyto paralely pomáhají malbu Ukřižování položit do 30.–40. let 14. století. Mladší Ukřižování na jižní straně presbytáře je obohaceno ikonografickým motivem anděla s kalichem na Kristovu krev. V českém umění je tento motiv přítomen na nástěnné malbě Ukřižování (po 1320) v minoritském kostele v Jihlavě.⁵⁷ Podobně jej prezentovala iluminace na kánonovém listě zničeného Vratislavského misálu vytvořeného pro pražskou katedrálu (1372, fol. 144v, dříve Vratislav, Biblioteka Uniwersytecka). Andělé zachytávají krev Spasitele na nástěnné malbě Ukřižování v Dolním Bukovsku (po 1350),⁵⁸ na výšivce kasule z Broumova, resp. Břevnova (před 1380, Praha, poklad benediktinského kláštera v Praze–Břevnově) a kasule z Brna (1380–1390, Brno, MG)⁵⁹ a na deskovém obraze Ukřižování z Vyššího Brodu (Vyšší Brod, klášterní obrazárna, 1370–1380).⁶⁰

⁵⁴ K rukopisům v KNM Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea. Praha 2000, 86–89, 208, kat. č. 72 a 188.

⁵⁵ Martin ROLAND: Radecker Missale, In: BRUCHER, 514–515, kat. č. 253; Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Radecký misál, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (výst. kat.). Praha 2006, 78–79, kat. č. 2.

⁵⁶ K tomuto i ostatním, zde uváděným rukopisům z Vyššího Brodu Antonín FRIEDL: Iluminované rukopisy vyšebrodské, České Budějovice 1965, 39–40, kat. č. 27.

⁵⁷ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Jihlava, In: PEŠINA 1958, 118–125, obr. 52.

⁵⁸ Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: K ikonografii nástěnných maleb v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku. In: Umění, XXXVI 1988, 558–560; Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku, In: Průzkumy památek 2, VI, 1997, 3–18; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Dolní Bukovsko. In: Jaroslav PÁNEK (red.), Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 447.

⁵⁹ Evelin WETTER: Kasule z Břevnova; Peter BARNET: Kasule s vyšíváním lemování, In: FAJT / BOEHM 76) 134–135; 250–251, kat. č. 37, 88.

⁶⁰ K těmto deskám PUJMANOVÁ 1995–96 78); Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Ukřižování z Vyššího Brodu, In: FAJT / BOEHM 76) 132, kat. č. 36; Jiří FAJT: Umění a reprezentace ve vrcholném středověku, In: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200 – 1550. Průvodce expozicí sbírky starého

Součástí výzdoby lodi je též Veraikon, tedy zobrazení pravé Kristovy tváře (*Vera facis*). Starší byzantská pověst o Mandylionu, nerukotvorném obrazu (*Acheiropoietoi*, *acheiropita*, *acheiropoétos*) s otiskem Kristovy podoby, prvně zaznamenaná Eusebiem kolem roku 325, se týká tzv. Mandylionu, čili sudaria (potního šátku) s otiskem Spasitelovy podoby, který byl poslán jako zázračný lék k uzdravení malomocnému Abgarovi (179–216), králi maloasijské Edessy.⁶¹ Naproti tomu mladší legenda o Veroničině roušce, tradovaná na Západě od 13. století, vypráví o zbožné ženě jménem Veronika, které se do závoje zázračně otiskl krví a potem zbrocený Ježíšův obličej při jeho strastiplné cestě na Golgotu.⁶² V obou případech má jít o autentický otisk Spasitelovy tváře, tedy o nerukotvorný obraz (*Acheiropoietoi*), kterému se přičítala zázračná a ochranná moc stejně jako jeho kopiím a obrazům v různých podobách.⁶³

Mezi zobrazenými světcí se objevuje dobově populární sv. Kateřina, sv. Jan Křtitel a také dvakrát světec v kněžském nebo jáhenském úboru. Nejčastěji zobrazovanými jáhny jsou prvomučedníci sv. Štěpán a sv. Vavřinec. Ti bývají často zobrazováni ve dvojici jako např. v kostele v nedaleké Čkyni (asi po 1344).

Právě malbám ve Čkyni, zejm. některým draperiím, je formálně blízký zejm. votivní diptych na severní straně presbytáře kašperskohorské baziliky. Shody vyplynou při srovnání modelace roucha donátora klečícího před svatým jáhnem s rouchy postav ve Čkyni. Vzájemně podobné si jsou také korunované madony s Ježíškem v obou lokalitách. Korunovanou stojící anebo trůnící madonu s dítětem přirovnal Jan Royt⁶⁴ k trůnící madoně v kostele v Průhonicích (asi 1330–1340).⁶⁵ Ještě těsnější paralelu představuje madona na velmi kvalitní malbě v kapli sv. Dominika při kostele sv. Vác-

umění NG v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Praha 2006, 13–63, zvl. 45–46, Fajt nově posunul obě desky do 70. let 14. stol.

⁶¹ Jan A. DUS / Petr POKORNÝ (hrsg.): Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I. Praha 2006 (2. vyd.), 385–391. K motivu viz příslušný text a poznámka v hesle o malbách v Čachrově v tomto katalogu.

⁶² Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Praha 1987, 81–90; Jan ROYT: Slovník biblické kultury. Praha 2006, 302–305; David R. CARLIGE / J. Keith ELLIOT: Art and the Christian Apokrypha. London 2001, 47–53. Viz též Jaroslav KOLÁR / Milada NEDVĚDOVÁ (ed.): Próza českého středověku. Praha 1983, 233–277.

⁶³ Jeffrey F. HAMBURGER: „Frequentant memoriam faciei meae“: Image and imitation in the devotions to the Veronica attributed to Gertrude of Helfta. In: Herbert L. KESSLER / Gerhard WOLF (ed.): The Holy face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman. Florence 1996 / Bologna 1998, 317–382; Jeffrey F. HAMBURGER: The Visual and the Visionary: Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998, 64–87; Hans BELTING: Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago 1994, 541–545 (Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991); Herbert L. KESSLER: Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia 2000; Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006, 302–305.

⁶⁴ ROYT 2013, 218.

⁶⁵ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 243–249.

lava v Opavě (po 1336).⁶⁶ Tento diptych je slohově blízký sousednímu tritychu s donáterm Chugnerem a knězem Fridrichem, který vznikl v roce 1330 nebo po něm. proto byl diptych kladen také k tomu to roku resp. do 30. let 14. století. teprve Jan Lhoták a Zlata Gersdorfová postřehli, že rám diptychu přemaloval epitaf (resp. pouze červený pás iluzivního rámu) datovaný rokem 1344, který je namalován bezprostředně pod diptychem. Ten tak mohl vzniknout nejdříve v roce 1344 nebo po něm.⁶⁷

Trojdílná architektura sousedního a rokem 1330 datovaného triptychu evidentně představuje chrám s lodí, transeptem a kněžištěm. Slohově a dílem také ikonograficky se blíží triptych se světci a knězem v městském farním kostele v Murau ve Štýrsku (1330–1340), kde ve třech malovaných arkádách stojí sv. Jakub Větší, sv. biskup (sv. Mikuláš?) a mezi nimi kněz–světec (sv. Leonard?), pozvedající hostii nad oltářem.⁶⁸ Podobná trojarkádová stavba rámuje výjev Klanění tří králů v horní kapli hradu Tirol v Rakousku, rovněž i v dolní kapli hradu najdeme podobně pojaté kulisy, v nichž stojí svatí (1335–1345).⁶⁹ Na slohové období s malbami v kapli hradu Tirol poukázala již Dvořáková, jež další slohová východiska spatřovala v oblasti Porýní a Bavorska.⁷⁰ Z mimočeských památek srovnala architektonické motivy ještě s gotickými malbami v Kolíně nad Rýnem z první čtvrtiny 14. století: v kostele Sankt Maria in Lyskirchen (legenda o sv. Mikuláši), kostele sv. Cecilie a především s malbami na chórových přepážkách v dómu v Kolíně nad Rýnem.⁷¹ Kašperskohorská malba zdaleka nedosahuje výtvarných kvalit uvedených paralel.⁷² Datum úmrtí plebána Fridricha je obecně považováno za post quem vzniku malby, třebaže mezi událostí a realizací díla mohly nějaké roky uplynout.

⁶⁶ KNOFLÍČEK 2009, 134–143; KNOFLÍČEK 2010, 522–531, kat. č. 227.

⁶⁷ LHOTÁK/GERSDORFOVÁ, 318.

⁶⁸ LANC 2002, obr. 360, další nástěnná malba z doby kol. 1340 tamtéž, ale už od jiného autora, představuje sv. Dorotu a Ježíškem (obr. 349). Podobně také malba sv. Doroty s Ježíškem ve farním kostele v dolnorakouském Eisgarn (pol. 14. stol.); LANC 1984, obr. 145.

⁶⁹ Joseph WEINGÄRTNER: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948; Waltraud KOFLER–ENGL: *Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchungen zur 'Linearität' in der Wandmalerei von 1260–1360*, Bozen 1995; 166–178, 229–232; 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. Mimo jiné v hradní kapli se objevuje také postava sv. Doroty s Ježíškem stejně jako na kašperskohorském triptychu.

⁷⁰ „Skutečnost, že tyrolská raně gotická malba byla orientována podle novějších zjištění spíše směrem na západ, t. j. do Bavorska a Porýní, nasvědčuje tomu, že patrně tyto oblasti byly slohovým východiskem i malbám v Kašperských Horách.“ DVOŘÁKOVÁ 1958, 205, též 200.

⁷¹ DVOŘÁKOVÁ 1958, 202–203; PLÁTKOVÁ, 101.

⁷² „Poměrně nízká úroveň malby votivního obrazu spolu se značným stupněm zbylé přemalby smazávají znaky slohovosti díla.“ DVOŘÁKOVÁ 1958, 203. Že „komposičně je tato freska velmi primitivní“ kritizovala již PLACHÁ–GOLLEROVÁ, 30.

Do 30.–40. let 14. století patří zřejmě malba Krista Trpitele na jižní straně presbytáře,⁷³ a expresivní Ukřižování z vnitřní východní strany třetí severní arkády v lodi. Výrazné pokrčení nohou Krista na této kompozici a jejich ostré vybočení k Panně Marii, jakož i záhybová skladba neobyčejně propracované cípaté roušky kolem Kristových beder má své afinity hlavně v knižním malířství: připomene roušku ukřižovaného Krista na fol. 8 Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321) a na kánonovém listě Misálu svatovítského kanovníka Jindřicha Thessauri (1330–1340, Praha, KNM, fol. 42v)⁷⁴ či ve znojenské městské berní knize (1330–1340, Znojmo, Okresní archiv, AMZ, rkp. II/236).⁷⁵ Ve všech případech je ale oproti kašperskohorské malbě poněkud jiné směřování chodidel ukřižovaného. Jistou afinitou jsou dvě scény Ukřižování namalované v kostele v Kozohledech,⁷⁶ v kostele sv. Tomáše v Praze na Malé Straně (40. léta 14. století)⁷⁷ a v kostle ve Velkém Boru. Vybočení dolních končetin a sklad bederní roušky s postranními cípy má určité analogie také v rakouském umění - jde např. o nástěnnou malbu expresivního Ukřižování v Johannestaufkapelle v Brixenu (asi 1335), iluminaci Ukřižování na kánonovém listu Misálu Friedricha Toblera, kanovníka kláštera St. Florian (1325–1330, St. Florian, Stiftsbibliothek) a Misálu Ondřejského oltáře v klášteře ve Wilheringu (kol. 1320, Wilhering, Stiftsbibliothek, fol. 90v), kde se objevuje dosti podobná rouška i větvový kříž. Nástěnná malba ve hřbitovním kostele připomene do jisté míry také iluminaci Ukřižování na kánonovém listě Liliendfeldského misálu (1310–1320, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 178v,) a Misálu klosterneuburského probošta Stephana von Sierndorf (kol. 1330, Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, fol. 113v),⁷⁸ případně ještě nástěnnou malbu Ukřižování z pašijového

⁷³ Zároveň nevyklučuji pozdější dobu vzniku v závěru 14. stol., kdy byly pořízeny zbylé malby na jižní straně presbytáře a další v arkádách mezi hlavní a severní lodí.

⁷⁴ Olga PUJMANOVÁ: Iconographie de la Crucifixion du Missel d'Henri Thessauri, In: BENEŠOVSKÁ 1998, 256–259, Pujmanová se iluminací z Misálu Jindřicha Thessauri zabývala již dříve v souvislosti s deskovým obrazem Ukřižování z Vyššího Brodu. k tomu Olga PUJMANOVÁ: The Vyšší Brod Crucifixion (Ukřižování z Vyššího Brodu), In: Bulletin Národní galerie v Praze V–VI/ 1995–1996, 105–112 (231–234), zde odkazy na starší literaturu (zejm. Antonín PODLAHA / Eduard ŠITTLER: Chrámový poklad u sv. Víta. Praha 1903). Nověji BRODSKÝ 2000, 258, kat. č. 240.

⁷⁵ Ivo HLOBIL: Opomíjená kresba ukřižovaného Krista z 30. let 14. století ve znojenské berní knize, In: Umění XXIX, 1991, č. 3, 223–232; Pavol ČERNÝ: Znojenská berní kniha z roku 1363. Ukřižovaný Kristus. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která létal (kat. výst.). Ostrava 2010, 625–626, kat. č. 243.

⁷⁶ VŠETEČKOVÁ 2011, 152–158.

⁷⁷ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 1-Malá Strana. Klášterní kostel sv. Tomáše. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 168–172.

⁷⁸ Gerhard SCHMIDT: Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert (Forschungen zur Geschichte Oberösterreichs). Graz/Köln (Linz) 1962, 67–68, 81–82, Taf. 58; Gerhard SCHMIDT: Die gotische Buchmalerei in Oberösterreich: Missale des Friedrich Tobler, In: Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich. Katalog zu einem Ausstellungsprojekt, Linz/Weitra 2002, 342, kat. č. 3/16; Martin ROLAND: Lilienfel-

cyklu a Ukřižovaného na Stromě života v kapli poutního špitálu johanitů (Frauenturm-Kapelle) v Ennsu u Linze (1330–1340).⁷⁹ Paralelu představuje také nástěnná malba ukřižovaného Krista v kostele sv. Mikuláše v Siegen ve Vestfálsku (kol. 1330)⁸⁰ a obraz na vnější straně kolínského diptychu, už zmiňovaného v souvislosti s vyobrazením Umučení 10.000 rytířů (1325–1330, Kolín, WRM),⁸¹ kde můžeme sledovat s kašperskohorskou malbou stejné postoje a gesta asistenčních postav a nejednu shodu v korpusu ukřižovaného. Kristus na kříži na nástěnné malbě do jisté míry připomene také řezbu Ukřižovaného ze Strakonice (po 1360, Praha, NG).

Pravděpodobně soudobé, tedy ze 30.–40. let 14. století jsou malby na severní stěně hlavní lodi, jak už rozpoznala Dvořáková, která srovnala Kristovu tvář na roušce nesené anděly s Veraikonem v horní části celostranné ilustrace Krista Trpitele obklopeného Arma Christi v Kunhutině Pasionálu.⁸² V tomto rukopise (fol. 6r, fol. 20v) je na oděvech uplatněn obdobný routový desén jako na šatech panny mučednice a andělů s Veraikonem. Tento dekor textilií ukazují mají také andělé na klenbě v kostele v Janovicích nad Úhlavou (kol. 1310) a andělé a antropomorfní symboly evangelistů na klenbě kostela v Ševětíně (1330–1340); objevuje se také na namalovaných textiliích v kostele v Krtní u Prahy (13. stol.), Boleticích (1320–1330) a později v Černvíru (1370–1390). Zuzana Plátková (Všetečková) u maleb ze severní stěny lodi kostela v Kašperských Horách poukázala na stejný figurální kánon jako ve výjevech na severní straně presbytáře.⁸³ Shody vedou opět ke štíhlým postavám v Kunhutině Pasionálu

a ke kolínského malířství přelomu první a druhé čtvrtiny 14. století, jmenovitě k pěti éterickým figurám svatých panen mučednic z kolínského Wallraf–Richartz Musea (1330–1340).⁸⁴

der Missale; Missale des Andreas–Altares; Sierndorf–Missale, In: BRUCHER, 506–507, 509–511, kat. č. 240, 245, 247.

⁷⁹ NORBERT WIBIRAL: Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle – Frauenturm – des Pilgerhospizes Johanniter in Enns, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIV, 1980, 135–146; ELGA LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich, In: Umění XLI, 1993, 168–178; ELGA LANC: Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich, In: SCHULTES/PROKISCH, 132–142, zvl. 134; KIRCHWEGER: Enns, In: BRUCHER, 440–441, kat. č. 193; GERHARD SCHMIDT: Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2–3, LIV, 2000, 293–307.

⁸⁰ Dorothea KLUGE: Gotische Wandmalerei in Westfalen, Münster Westfalen 1959, obr. 10.

⁸¹ ZEHNDER, 105–107, kat. č. 822, obr. 76. Stylové a motivické vztahy k Pasionálu a ke kolínské deskové a knižní malbě jmenovala již PLÁTKOVÁ, 103, 105, pozn. 27.

⁸² DVOŘÁKOVÁ 1956, 99; DVOŘÁKOVÁ 1958, 206, pozn. 32.

⁸³ „Postavy jsou zachyceny též v S–vitém postoji a mají spíše kolorující charakter barev.“ PLÁTKOVÁ, 103.

⁸⁴ Karel STEJSKAL: Počátky gotického malířství, In: DČVU I/1. Praha 1984, 293–296; ZEHNDER, 107–110, obr. 77

Medailon s Kristem Trpitelem a donátory a nevelké Ukřižování uvnitř posledního oblouku severní arkády bylo pořízeno asi až na konci 14. století, soudě podle účesů pro-sebníků a ze záhybového systému pláště sv. Jana. Z něj a ze štíhlého protáhlého kánonu projmutých figur plyne, že malba časově souzní s protějším obrazem Krista Trpitele v medailonu a snad i s větší kompozicí stejného námětu a s Ukřižováním na jižní straně presbytáře.⁸⁵ U posledního zmíněného Ukřižování poukázala Z. Plátková (Všetečková) na excentrickou kompozici s křížem mimo její střed; srovnala malbu s deskovými obrazy Ukřižování z Vyššího Brodu (Vyšší Brod, klášterní obrazárna, 1370–1380) a Ukřižování ze Sv. Barbory (Praha, NG, kol. 1380),⁸⁶ na němž se uplatňuje shodný motiv anděla s kalichem. Ke konci 14. století položila badatelka ještě rozměrný obraz Umučení 10.000 rytířů na jižní straně presbytáře, který určila jako mladší slohový stupeň výzdoby kostela a zařadila ho do poslední třetiny 14. století⁸⁷ a stejně tak později Jan Royt.⁸⁸

Můžeme shrnout, že většina popsaných nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše představuje zarámované obrazy votivní a devoční povahy. V průběhu 14. století postupně přidávané obrazy jsou doprovozeny jejich pořizovateli, jistě příslušníky bohatého hornického patriciátu. Napočítáme celkem jedenáct donátorů (z toho čtyři patrně manželské páry) na sedmi votivních malbách. Se zarámovanými votivními malbami se lze setkat ve strašim období v děkanském kostele v Písku a v minoritském kostele v Jihlavě (oboje první čtvrtina 14. století). Pro tyto městské kostely je typické postupné doplňování výmalby. Trojdílný malovaný epitaf na severní zdi závěru presbytáře je jistě nejstarší malbou v interiéru kostela sv. Mikuláše, „další obrazy, rovněž většinou votivního charakteru, vznikaly postupně podle aktuálních objednávek...“, a to patrně do závěru 14. století, kam včlenila některé malby Všetečková, a ne v rozmezí dvou až tří let po vzniku trojdílného epitafu, jak konstatovala Dvořáková, podle níž mají obrazy znaky téže dílny.⁸⁹ Naopak obrazy se vzájemně

⁸⁵ PLÁTKOVÁ, 104 přímo píše o rané vrstvě krásného slohu a Janův účes „připomíná vrstvu václavských rukopisů“. Stejný účes má také donátor na předešlé malbě *Misericordia Domini*.

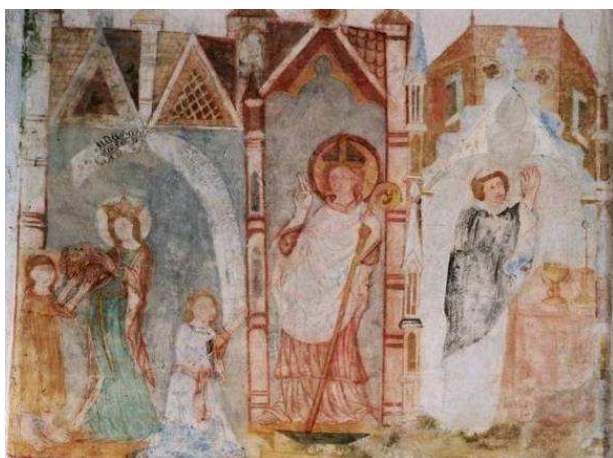
⁸⁶ PLÁTKOVÁ 104. K těmto deskám PUJMANOVÁ 1995–96; Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Ukřižování z Vyššího Brodu, In: FAJT / BOEHM, 132, kat. č. 36; Jiří FAJT: Umění a reprezentace ve vrcholném středověku. In: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Průvodce expozicí sbírky starého umění NG v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Praha 2006, 13–63, zvl. 45–46. Fajt nově posunul obě desky do 70. let 14. stol.

⁸⁷ PLÁTKOVÁ, 103; Vlasta Dvořáková obraz kladla do 30. let 14. stol. Zároveň uznala, že výrazně dramatická nota této malby, je v naší nástěnné malbě typická spíše pro slohovou vrstvu kolem roku 1400. DVOŘÁKOVÁ 1958, 204.

⁸⁸ „Vzhledem k výrazné dramatické notě celé scény a absenci výraznější kresby datuji malbu do doby kolem roku 1380.“ ROYT 2013, 220.

⁸⁹ „...trojdílný obraz v presbytáři pochází z ruky jednoho mistra a byl namalován nejdříve, další obrazy...vznikaly postupně podle aktuálních objednávek, avšak nikoli v rozmezí větším než dvě až tři léta, protože mají znaky téže dílny. DVOŘÁKOVÁ 1958, 205–206. Je ovšem nutné pamatovat na to, že badatelka většinu maleb tehdy viděla teprve ve stavu odkrývání.

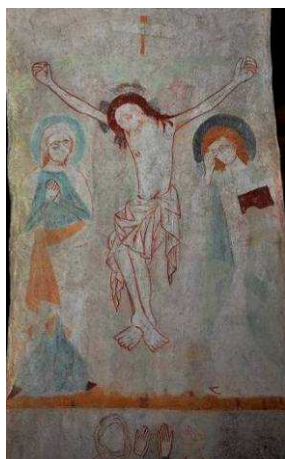
od sebe liší. Malby v kostele jsou prací více rukou. Dnešní stav maleb je relativně dobrý, leč kostel trpí vlhkostí, což pro ně představuje permanentní ohrožení.



Kašperské Hory, votivní triptych, po 1330



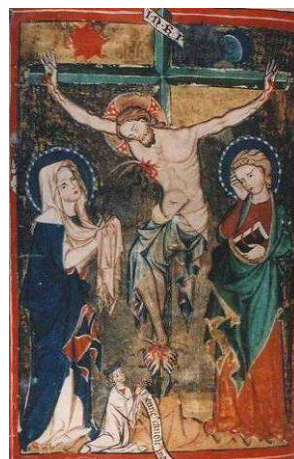
Murau, triptych, 1330–1340



Kašperské Hory, Ukřižování



Enns, Ukřižování



Misál Jind. Thessauri, vše 1330–1340

Klatovy - kostel Narození Panny Marie

Ve druhé polovině 12. století založili kupci při obchodní cestě mezi Bavorskem a Starým Plzencem ves nazvanou *Klatova* (*Klatov*, v *Klatově*), která podle archeologických nálezů má starší původ již v 10. století.¹ Listinně se Klatovy, které daly jméno celému okresu, prvně připomínají roku 1253, kdy osadu s velmožským dvorcem a kostelem vlastnil rod Drslaviců. V 60. letech 13. století Přemysl Otakar II. nedaleko této původní osady založil na pravidelném šachovnicovém půdorysu královské město Klatovy (*Klattovia*, *Klattau*), budoucí centrum děkanátu a oblasti.² Hradbami chráněné město prosperovalo ze své výhodné polohy na cestě mezi Plzní a Bavorskem. Za husitských válek patřilo k radikálnímu tábořskému svazu a záhy se stalo centrem utrakvismu v kraji. V roce 1502 se Klatovy řadily mezi deset nejvýznamnějších českých měst a roku 1547 byly uváděny jako sedmé nejbohatší město v zemi.³

Arciděkanský kostel Narození Panny Marie se začal jako trojlodní bazilika stavět po založení města v 60. letech 13. století. K přestavbě raně gotické baziliky se přikročilo na začátku 14. století; v letech 1405–1477 byl realizován prostorný chór s postranními rameny.⁴ Tehdy se v kostele nacházelo dvanáct oltářů.⁵ Po několika přestavbách chrám nyní představuje síňové trojlodí⁶ s kaplemi po stranách pětiboce zakončeného chóru na způsob ramen nepatrně přečnívajícího transpetu příčné lodi. Tyto postranní kaple jsou zaklenuty dvěma čtvercovými poli s žebry do kříže a s pozdně gotickými malbami. Nad kaplemi se do 16. století zvedaly věže. Síť žebor v hvězdovém uspořádání se klene nad dvěma poli chóru a pětibokým závěrem. Koncem 17. století byl chrám zbarokován a v letech 1898–1908 regotizován.⁷

Při regotizaci byly pravděpodobně roku 1899 v interiéru objeveny gotické malby,⁸ které patrně v roce 1903 radikálně přemalovali M. Matouš a K. L. Klusáček.⁹ Zmíním pouze malby v obou prostorách po stranách chóru, které si oproti zbylé

¹ Michal TEJČEK: Klatovy. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: *Obrazy krásy a spásy*, Plzeň/Řevnice 2013, 62–63.

² RBM II, č. 2038, 881; č- 2383, 1032

³ TEJČEK, 63.

⁴ František ZÁRUBA: Klatovy: arciděkanský chrám Panny Marie, In: In: JINDRA /OTTOVÁ,, 91–93.

⁵ Aleš MUDRA: *Středověké interiéry a vybavení kostelů v jihozápadních Čechách*, In: JINDRA /OTTOVÁ, 146–157, zde 148.

⁶ Úpravy realizované v letech 1550–1560 změnilly původní baziliku na síňové trojlodí.

⁷ K historii města a architektuře kostela Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském*. Praha 1899, 39–61; UPČ 2, 63–65. Vysoce hodnotil východní část chrámu Dobroslav LÍBAL: *Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek*. Praha 2001, 180–182.

⁸ Ferdinand VANĚK: *Nepublikovaný zápisník z 9. 6. 1900* (nepag.). Za upozornění a poskytnutí vřele děkuji Michalu Tejčkovi a Janu Lhotákovi.

⁹ UPČ 2, 65.

výrazně přemalované výzdobě středověkého původu uchovaly aspoň minimum své původnosti a alespoň trochu umožňují učinit určitou představu o původním slohu výzdoby, třebaže také byly přemalovány. Malby stručně popsal roku 1900 Ferdinand Vaněk ve svém zápisníku.¹⁰ V literatuře je zmiňována pouze existence těchto maleb¹¹

V kápích východního pole křížové žebrové klenby jižní kaple spatříme na zelenošedém podkladu motivy růží, vegetabilní úponky a dva kolčí štíty, z nichž jeden nese znak Českého království a proti němu původní znak Klatov, černobíle šachovaný. Dále tu jsou proti sobě vyvedeny polopostavy dvou plavovlasých mužů, kteří hrají na šalmaje nebo hoboje a kteří jsou doplněni stuhami s českými nápisy: „*Oslavujte Pána...chvalte jeho... a Chvalte Boha svatého pro svateho...proste jeho*“ a na konci pásky je doplněn drobnější minuskulí nečitelný text a letopočet 1903. Pod muzikantem doplněným posledním nápisem je umístěn znak pekařů. V západním poli klenby figurují dosti přemalované tetramorfí symboly evangelistů a znaky. Pod orlem sv. Jana je namalován znak cechu malířů a tvoří tak pandán pekařskému znaku v sousedním poli. Další ze štítů nese černou orlici, druhý dvojhlavého korunovaného říšského orla. Malby na stěnách byly zcela přemalovány anebo plně nahrazeny.

Ve vrcholové, podklenební výseči západní stěny severního ramene chóru se ve zlomcích štětčové kresby rýsují fragmenty Posledního soudu. Nahoře uprostřed dominuje Kristus Soudce, obklopený mandorlou, složenou ze zlatavě žluté a modré linky. Na Kristově plášti se udržely zbytky červené a na nimbu zlatavé barvy. Od jeho žehnajících pravice se vine expresivně zkroucený svitek se fragmentárně dochovaným požehnáním pro spravedlivé: *Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi* (Mt 25,34). Zavržené hříšníky zapuzuje levicí a slovy: *(Disced)ite (a me), maledicti, in ignem æternum qui paratus est diabolo et angelis eius* (Mt 25,41).¹² Tyto verše 25. kapitoly Matoušova evangelia tvoří zároveň introit Gregoriánského chorálu. Pod mandorlou dešifrujeme sotva znatelné stíny přímluvců: po pravici Vykupitele klečí Panna Marie a proti ní sv. Jan Křtitel, kteří tak s Kristem Soudcem tvoří dohromady ustálenou eschatologickou trojici zv. *Deesis*. Mezi přímluvci dují ve zlomku spatřitelní andělé na trubky či pozouny. Ferdinand Vaněk uvádí, že od nich se vinuly pásky s českým textem: „wstane mrtví, wstane wzhoru – wstane podte

¹⁰ Za upozornění vřele děkuji Michalu Tejčkovi a Janu Lhotákovi.

¹¹ Ferdinand VANĚK: Obraz města Klatov na počátku XVII. století. Poznámky k prospektu města od Jana Willenberga z r. 1602. In: Sborník Hostašův. Věstník Musea města Klatov III. Klatovy 1924, 57–72; UPČ 2, 65; Radovan REBSTÖCK: Klatovy – průvodce městem a okolím. Sušice 1992, 10.

¹² „Pojďte vy, požehnaní od mého Otce, přijměte za své dědictví to království, které je pro vás připraveno od založení světa.“ (Mt 25,34). „Jděte ode mne, vy proklatí, do věčného ohně, který je připraven pro ďábla a jeho anděly.“ (Mt 25,41).

k sudu“.¹³ Mariin šat byl zelený, kdysi patrně modrý, Křtitelův červenohnědý. Tu a tam spatříme na pozadí fragmenty červené a zelené úponky a červených růží, které asi tvořily dekorativní pozadí. při pravém okraji kompozice za Křtitelovými zády rozeznáme věž s cimbuřím a pod ní světle okrovou rozevřenou tlamu Leviathana. Jen z Vaňkova popisu se dovídáme, že do tlamy vstupovali odsouzcenci přivázení na lodi, mezi nimiž rozpoznal postavy krále, kněze a při jedné z postav četl přípis: „Baba klewetn...“. Výtvar zřejmě není dotčen puristickou přemalbou. Ovšem v mnoha ohledech je velice poškozovaný nespočtem záseků, sprášením barevné vrstvy a hlavně několika alarmujícími trhlinami ve zdivu, na něž již roku 1900 upozornil Vaněk. Nadto nánosy prachu celkově ztěžují čitelnost toho mála zachovaného z původního díla.

Do kápí obou čtvercových polí křížové žebrové klenby severního ramene chóru bylo namalováno celkem šestnáct starozákonních proroků, opatřených svitky s jejich jmény a latinským výrazem *profeta* – prorok, eventuálně jeho zkratkou (*p.*, *pfeta*) Všichni jsou charakterizováni poněkud expresivní fyziognomií jako jsou výrazné oči a nosy i veliké ruce. Všichni se v úrovni beder vynořují z obláček a většina z nich je oděna do totožných, nařasených kabátů se stojatým límcem, které se liší pouze zbarvením – střídají se červené, žluté a zelené. Z jistých fragmentů se dá soudit, že záhyby kabátů, ale i obličejové byly stínované, pakliže se nejedná o doplňky K. L. Klusáčka a M. Matouše. Ti výrazně obtáhli černé obrysy figur a písmena na blánách a bezpochyby obnovili a možná pozměnili celkovou barevnost. Podle jmen na blánách bezpečně identifikujeme Jeremiáše, Daniela, Ezechiela a patrně Barucha a Azera (či Ozeáše?), Sofoniáše, Abakuka, Nahuma, Micheáše, Abdiáše, Johela a dosti poničený Jonáše. Ze zbytku liter vyplývá že korunovaný král představuje Davida Bohužel kromě slova *propheta* zmizelo z blány jméno muže, zasazeného do jižní kápě východního pole mezi Abdiáše a Johela a jako jediného podaného z profilu, při němž vynikne orlí nos. Tento má hlavu zakrytou kapucí, ostatní, pokud nejsou prostovlasí, mají na hlavách roztodivné klobouky, roušky a měkké čapky, v jakých bývají proroci obvykle zpodobováni. Většina z nich má pěstěný plnovous a krátké či polodlouhé účesy. Ferdinand Vaněk tu ještě přečetl jména Amos, Ageus a Izaiáš. Šedavé pozadí kolem proroků je vyzdobeno červenou a modrou úponkou jako na pozadí obrazu Posledního soudu.

Ikonomie popsané nástěnné a klenební výzdoby v podobě symbolů evangelistů, znakové galerie, proroků a Posledního soudu se ničím nevymyká obvyklému dobovému standartu. Krista Soudce tu tradičně doprovázejí andělé, Panna Marie, sv. Jan Křtitel

¹³ VANĚK 1900.

a slova určená vyvoleným a jiná zavrženým. Nechyběly postavy zavržených, popsané Vaňkem, podle jehož postřehu tu do pekla mířila také baba klevetnice, kterou předpokládám také na malbě pekla v chrámu v Prachaticích (asi po 1468).¹⁴

Pravděpodobně přímo k eschatologickému námětu Posledního soudu a konce světa se váže zobrazení šestnácti proroků na klenbě.¹⁵ Prorok v biblickém jazykovém úzu není ani tak věstcem budoucnosti jako spíše hlasem a tlumočnickem, vyslovujícím a interpretujícím Boží zjevení. Prorok je vidoucí prostředník mezi Bohem a člověkem, prorok zprostředkovává Boží slovo a jeho vůli lidem; přednáší Bohu prosby lidí a přimlouvá se za ně. Úkolem proroků je připomínat lidu a panovníkům jejich povinnosti k Bohu a oznamovat příchod Mesiáše. Vedle biblických prapředků a králů jsou proroci hlavními zastupiteli Staré smlouvy v typologickém vztahu ke Kristu, apoštolům, evangelistům a vůbec novozákonním postavám a událostem.¹⁶ Ve Starém zákoně se obvykle rozlišují dvě skupiny proroků: proroci „nepíšící“ a proroci „píšící“, podle toho, zda se nám zachovaly knihy s jejich výroky nebo nikoli. Celkem zná židovská tradice 48 proroků a 7 prorokyň. Jeremiáš, Daniel, Ezechiel a ještě Izaiáš jsou tzv. velcí proroci, typologicky předznamenávající čtyři evangelisty. Velký prorok Jeremiáš, nazývaný Hrabanem Maurem *propheta excelsus Domini* (prorok Boží vznešenosti), patří k nejvýznamnějším postavám Starého zákona (Proroctví Jeremiáše, Jeremiášův pláč); ukamenován byl podle legendy roku 585 př. Kr.¹⁷ Daniel je autorem patrně nejmladší prorocké knihy Starého zákona, kterou počítáme k tzv. apokalyptické literatuře, Ezechiel, kterého Hrabanus Maurus († 856) interpretoval jako Boží statečnost (*fortitudo Dei*), psal své dílo v jednom z nejtragičtějších období dějin Judeje a roku 597 př. Kr. byl deportován do Babylonie.¹⁸ Dvanáct apoštolů má

¹⁴ Ondřej FAKTOR: Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích. In: Průzkumy památek XVII, 2010, č. 1, 121–137; Veronika HOROVÁ: Pozdně středověká reprezentace šlechty a měšťanů Prachatic. Nově odkryté nástěnné malby v kostele sv. Jakuba. In: Umění LVIII, 2010, 211–226. Dále shrnul Petr PAVELEC: Prachatice. In: Jaroslav PÁNEK (red.), Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 451.

¹⁵ Stejný počet proroků namalován na klenbu kněžiště kostela v Černovičkách a na klenbu a stěny kněžiště kostela v Dobrší (oboje po 1350). Oblibu prorockých textů dokládá jejich znázorňování v hojném počtu, a to dokonce větším než v uvedených lokalitách a v Klatovech: v Kožlanech se jich dodnes zachovalo až 25 či 26 (oboje kol. 1380) a na triumfální oblouku kostela v Tečovicích na Zlínsku se jich vešlo dokonce 30 (asi po 1370)!

¹⁶ Gerd HEINZ–MOHR: Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999 (čes. vyd.), 212; Nicole LEMAITRE / Marie–Thérèse QUINSON / Véronique SOT: Slovník křesťanské kultury. Praha 2002, 298.

¹⁷ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Kožlanech a P. Marie v Plané nad Mží, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEMBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 88–95.

¹⁸ Ve světle slávy Boží měl vidění čtyř apokalyptických bytostí v kruzích na nebi (Ez 1,1–28), defacto tetramorfu složeného ze lva, býka, orla a člověka, které byly vztaženy k evangelistům coby jejich symboly. V mariánské typologii v průměru k panenství Panny Marie je poukazováno na vnější bránu

svůj starozákonní postament ve dvanácti prorocích malých, z nichž jsme na klenbě určili: Abakuka, Abdijáše, Jóela, Jonáše, Micheáše, Nahuma (Nehemiáše), Ozeáše a Sofonjáše; do skupiny k nim patří dále Ageus, Ámos, Malachiáš a Zachariáš. Abakuk byl vrstevník Daniela; Abdijáš je tvůrcem nejmenší knihy starozákonního proroctví, Jonáš je znám především tím, že byl pohlcen velkou rybou, v jejíchž útrokách strávil tři dny a noci v modlitbách, než byl pak vyvržen (Jonáš 2,1–11), což je chápáno jako předobraz k Ježíšově pohřbu a zmrtvýchvstání třetího dne. Micheáš, současník Izajáše a Ozeáše, předpověděl narození Mesiáše v Betlémě (Mi 5,1), Nahum byl vrstevník Jeremiáše a Sofoniáše.¹⁹ V prorockých cyklech zpravidla nechybějí králové David a Šalamoun, údajní pisatelé Žalmů, Šalamoun navíc knih Přísloví, Moudrosti a Písně písní. O Davidovi se píše v První knize Královské a v obou knihách Samuelových, takže i jejich autor Samuel bývá řazen k prorokům jako jeden z autorů Starého zákona stejně jako Ezdráš (knih Ezdrášova a Nehemiášova) a Job (knih Jobova). Na klenbě svatobarborské kaple kláštera františkánů v Plzni (60.–80. léta 15. stol.) je v medailonu zobrazen dokonce i král Saul, Davidův předchůdce na trůně. Podle popisu Starozákonních knih Hrabana Maura mohli být zapisovateli žalmů také Mojžíš, Asaf, Étan, Héman, Idithun a synové Kóre - Ása a Akúb, někdy se k nim přiřazoval Ageus a Zachariáš.²⁰ S proroky bývají někdy zobrazováni praotci Abraham²¹ a Jákob, titulem prorok je označován i Mojžíš (Dt 34,10), podle biblického podání dokonce vzor všech ostatních proroků, zároveň jeden z patriarchů a zakladatelů židovského náboženství a hlavně vůdce a zákonodárce židovského národa, který vyvedl z egyptského otroctví. Posledním, již novozákonním prorokem je chápán sv. Jan Křtitel, předchůdce Kristův.

Znázorňování proroků a biblických králů už v polovičních anebo celých postavách na klenbě se více rozšířilo teprve v 15. století,²² do té doby se malovaly obvykle do

Ezechielova nového chrámu (Ez 44,1–4), jež bude trvale zavřena (*Porta clausa*). Jan ROYT: Slovník biblické kultury. Praha 2006, 65–67, 78–79.

¹⁹ ROYT 2006, 11, 100–101, 154, 163, 189, 270.

²⁰ VŠETEČKOVÁ 1998, 88–95. Z pojetí křesťanské zvěsti se k prorokům řadí i ti, kteří žádné spisy nezanechali: Bileám (Balaam), Eliáš, který nezemřel, ale byl vzat přímo k Bohu v ohnivém voze, dále Elizeus (Eliša), Nátan a Samuel a také např. Gad, Achijáš, Míkajáš, Jehú a další. O těchto mužích se nám zachovaly zprávy v různých knihách, především v knihách Samuelových a knihách královských.

²¹ Abrahám je mezi proroky zařazen např. na malbách v kostele v Dobrušce (po 1350). Abrahám obětující syna Izáka je namalován v cyklu proroků v křížové chodbě komendy johanitů ve Strakoně (kol. 1340). Samostatně pak také v Nebovidech (po 1360).

²² Ve druhé pol. 14. stol. bylo 16 proroků namalováno na klenbu kostela v Černovičkách (po 1350). Na klenbách se proroci uplatnili více od druhé poloviny 15. stol. – vedle klatovského chrámu ještě na klenbě kostela Panny Marie ve Starém Plzenci, kaple sv. Barbory plzeňského kláštera františkánů, kaple sv. Kateřiny kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně, kostela v Křištíně, chrámu sv. Barbory a kaple Hrádku v Kutné Hoře aj.

špalet triumfálních oblouků²³ nebo na stěny a do podklenebních výsečí,²⁴ eventuálně do okenních záklenků a špalet.²⁵ V ambitu kláštera na Slovanech v Praze zaznávají starozákonní postavy v rámci typologického paralelismu (kol. 1370),²⁶ který je v jednodušší formě náplní i výzdoby nedaleko kláštera stojícího kostela sv. Apolináře. Na tamějších malbách apoštolé a Kristus spočívají na drobných poprsích proroků (po 1380).²⁷

Z formálního hlediska mají polopostavy proroků nejbližší k poprsím proroků namalovaným na klenbě mariánského kostela ve Starém Plzenci a na klenbě kaple františkánského kláštera v Plzni (oboje 70.–80. léta 15. století),²⁸ a to tak, že by se velmi vážně dalo uvažovat o produkci jedné dílny. S jistotou to ale nelze tvrdit vzhledem ke zkreslujícím přemalbám, které malby ve všech třech lokalitách utrpěly na počátku 20. století. Další paralelou jsou proroci na poprsnici kruchty kostela minoritů v Jindřichově Hradci (konec 15. stol.) a v kostele v Bořitově (70.–80. léta 15. stol.) a v Moravských Knínících (1470).²⁹ S ohledem na srovnání s těmito analogiemi považují malby z chrámu v Klatovech za výtvar ze 70.–90. let 15. století. Zároveň nutno přiznat, že někteří z klatovských proroků mají určitou vazbu k figurálním typům na malovaných křídlech a predele Velhartické archy (kol. 1500, Praha, NG), které se vztahují k norimberskému malířství sklonku 15. století.³⁰

Malby utrpěly zjevnými zásahy Matouše a Klusáčka. Dnes nadto strádají rozpraskáním omítkového podkladu, ba dokonce zdiva, čímž dochází k opadávání barevné vrstvy, zřejmě také vlivem zatékání dešťové vody. Trhliny vedoucí napříč scénou Posledního soudu jdou hluboko do zdiva. Malby působí zanedbaně, zchátrale, jejich stav je havarijní.

²³ Z mnoha příkladů viz Bedřichův Světec, Čachrov, Dolní a Horní Bukovsko, Kozohlody, Kožlany, Myšenec, Pičín, Staré Prachovice, Třebosice, Vimperk, Žebnice aj.

²⁴ Např. Čestice, Dražice, Kožlany, Pohořelice, Řečice, Slavětín, Strakonice, Vimperk, Žďár u Blovic.

²⁵ Např. Dobruška, Drásov, Telč.

²⁶ Kateřina Kubínová: Emauzský cyklus. Praha 2012.

²⁷ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, In: Dalibor PRIX (ed.), Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 157–168.

²⁸ Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951, 31; Jan ROYT: Starý Plzenec; Plzeň, In: Jiří FAJT (ed.), Gotika v západních Čechách (1230–1530), sv. II (výst. katalog). Praha 1996, 435–436 a 444–447, kat. č. 21 a 26.

²⁹ Vlasta KRATINOVÁ: Gotické nástěnné malby v Bořitově, In: Umění III, 1955, 298–307; Jakub VÍTOVSKÝ: Monumentální malířství a sgrafito, In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, díl II, Brno 1999, 227–231.

³⁰ Jan ROYT: Malby na křídlech velhartické archy: In: OTTOVÁ/JINDRA, 310–313. Srovnej zejm. profil proroka Amose v Klatovech s jedním z mudrců ve výjevu Dvanáctiletý ježíš v chrámu na arše z Velhartic.

Klatovy - hřbitovní kostel sv. Michala

Hřbitovní kostelík zasvěcený archandělu sv. Michaelovi, průvodci duší zemřelých, vznikl na předměstí Klatov po velkém moru po roce 1380¹ jako prostá jednodlná stavba s pětiboce uzavřeným presbytářem zaklenutým šestipaprskem. Jde o jediný objekt, který zbyl z někdejšího souboru staveb farního kostela sv. Jakuba na klatovském předměstí.² Pravděpodobně klatovští krejčí inivciovali nejspíše roku 1496 přestavbu tohoto kostelíka.³ Radikální úpravy nastaly v baroku, loď byla nahrazena novou. Pozdně gotický presbytář však zůstal zachován.⁴

V roce 2012 Jakub Kándl objevil výklenek sanktuaria spolu se zbytky středověkých nápisů⁵ v gotické minuskule manýristických forem patrně přelomu 15. a 16. století.⁶ Mezi červenými linkami se vinou černě psané verše antifony zpívaná na svátek zasvěcení kostela:: *Benedic domine d[omu]m istam et omnes habitantes in illa Sitque in ea Sanitas humilitas s(an)ctitas castitas virtus victoria fid(e)s spes et caritas benignitas [tempe]r[anti]a [patient]a spiritualis [disciplin]a et obediencia per infinita Secula S(eculorum).*⁷ Verše a jejich okolí jsou poznamenány psanými i rytými grafiti z 16. století.⁸ Pod verši je „zavěšena“ iluzivní draperie.

Černé psané verše a malovaný lambrekýn pod nimi vznikly v souvislosti s přestavbou a znovuvysvěcením objektu, tedy v samotném závěru 15. století. Rytá a psaná grafiti jsou mladší, z 16. století.

¹ Michal TEJČEK: Klatovy. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): *Obrazy krásy a spásy* (výst. kat.). Plzeň/Řevnice 2013, 62–63.

² Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském*. Praha 1899, 79.

³ Jedna z konzol nese vladislavské *W* a svorník presbytáře nese znak nůžek. TEJČEK, 63.

⁴ UPČ 2, 66.

⁵ Aleš MUDRA: *Středověké interiéry a vybavení kostelů v jihozápadních Čechách*, In: JINDRA/OTTOVÁ, 146–157, pozn. 15

⁶ Děkuji Janu Dienstbierovi za pomoc při čtení a překladu nápisů.

⁷ "Ať Bůh požehná tento dům a ty, kdo v něm přebývají ve zdraví, pokoře, svatosti, čistotě, síle, vítězství, víře, naději a lásce, střídmosti, vlídnosti, duchovní kázni a poslušnosti přes všechna pokolení."

⁸ Jan Dienstbier rozluštil např. tyto: *HI[C] LOCO ADERAT ADA[M]U[S] [...] 1525. Hic fuit lau[r]enci(us). Mathias c(ives?) budi[wicensis?] A(nno) D(omini) 1550. In memo[ria] eterna erit iustus / Ab audi[ti]one mala no(n) timebit / Adamus (?). HIC LOCO ADERAT [...]US IUVENIS PIS[....]US ANNO*

Kolinec - kostel sv. Jakuba Většího

Městečko Kolinec leží mezi Velharticemi a Sušicí v šumavském podhůří u zlatonosné říčky Ostružná (Pstružná). Patrně již koncem 12. století tu byl postaven kostel sv. Jakuba. Roku 1290 je místo uváděno jako městečko Staetlino či Stedelins (Städlin) v držení pánů z Kolince.¹ Po roce 1312 náleželo již pod jménem Kolinec (Colonia) k věnným statkům královny Elišky Přemyslovny, po roce 1350 jej získali páni z Velhartic a připojili ho k panství hradu Velhartice.² Od sklonku 14. století do roku 1435 patřilo městečko pánům z Hradce a po nich do roku 1506 Švihovským z Rýzemberka. Následně propustil král Vladislav Jagellonský Kolinec z manství a postoupil jej jako samostatné panství Zdeňkovi Lvu z Rožmitálu.

Z původního románského kostela sv. Jakuba Většího z konce 12. století se uchovalo zdivo obdélné lodi a snad i zdivo čtvercového chóru. Patrně na počátku 14. století byl kostel přebudován a k jižní straně chóru přibyla sakristie.³ Jeho podoba byla výrazně změněna v baroku.

Do lodi se od jihu vchází románským portálem, jehož půlkruhový slepý tympanon torzálně vyplňuje malba kánonového Ukřižování. Kvůli ztrátě kresby a svrchních vrstev se malba projevuje víceméně jen v tónech světlého a tmavého okru. Špatně čitelný růžový korpus Krista je přibit k žlutě okrovému kříži. Bílou bederní roušku traktují horizontální linky. Postava Panny Marie po kristově pravici téměř zcela zmizela. Částečně se dochovaly sepnuté ruce. Na opačné straně stojící a ruce zřejmě spínající sv. Jan Evangelista je oděn v roucho stejné barvy jako je kříž, přes ně má červeně okrový plášť. Kolem Janovy plavovlasé hlavy se rýsují stopy po kruhové svatozáři. Malba je destruovaná vlivem povětrnosti, které je nechráněna vystavena. Fragmentárnost nedovoluje provést seriózní stylovou analýzu. Její původ bude patrně pozdně gotický.

¹ RBM II, č. 1505, 648. Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 68

² Karel KUČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 1998, 45; Vladimír HORPENIAK: Města v jihozápadních Čechách. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 50–55, zde 54. R. 1371 se Jan z Velhartic, syn známého Buška z Velhartic, ujal dědictví, do nějž patřil i Kolinec.

³ Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském. Praha 1899, 104; Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 142; Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 66, 201; UPČ 2, 89.

Křištín - kostel sv. Matouše

Kostel sv. Matouše v Křištíně u Klatov je zmiňován roku 1352. V roce 1378 je jmenován Vilém z Čachrova, patron kostela a pán Křištína.¹ V 15. a 16. století ves patřila příbuzným pánům z Čachrova Střeziměřským z Lub (resp. Ježovští z Lub a na Střeziměři). Čtvercová plochostropá loď kostela vznikla patrně v polovině 13. století. K ní byl nejpozději o sto let později přes lomený vítězný oblouk připojen gotický presbytář s jedním polem křížové klenby a šestipaprskem pětibokého závěru.²

V mladším období byl snižen dřevěný strop lodi, čímž se nad jeho úrovní, tedy na půdě, ocitla původní malířská výzdoba stěn lodi,³ o níž stručně pojednávají autoři Soupisu památek na Klatovsku.⁴ Malby podrobně pojednal Ondřej Faktor v roce 2009 a 2013.⁵ Přímo nad vrcholkem oblouku dominoval Kristus na kříži, z něž se zachoval pouze útlý trup, pravá zakrvácená paže a poškozená hlava. Z asistenčních postav Panny Marie a sv. Jana pod křížem přestály jen zlomky hlav. Figury světců a světic po stranách kříže se dochovaly také velice špatně. Dva světci svírají biskupské berly, jeden z nich má hlavu zdobenu mitrou, druhý je zřejmě prostovlasý. Fragmentárně přečkaly atributy sv. Barbory, Doroty, Voršily a zřejmě též sv. Kateřiny, tedy věž, šípy, košíček a meč. Hlavy světic krásí koruny s dlouhými hroty. Stejnou korunu má na hlavě vousatý panovník, jenž jede na koni na protější západní straně půdy a který byl součástí Jízdy tří králů do Betléma. Za ním zcela vlevo jej na koni následuje mladý král s tmavými dlouhými vlasy. Částečně se tu rýsuje žlutá betlémská hvězda a žluté ciborium – dar králů Ježíškovi.⁶ Na bočních stěnách lodi (půdy) se ukazují nepatrné zlomky andělů hrajících na pozouny. Roku 1940 odhalil Jiří Jelínek dalších malby v lodi a presbytáři.⁷ Na východní straně lodi po stra-

¹ August SEDLÁČEK: Hrad, zámky a tvrze království českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893, 126, 266. Tento Vilém (Kanický) z Čachrova se od r. 1391 zval z Nového Ryžemberka (tj. z Kanice).

² K architektuře kostela Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Klatovském. Praha 1899, 106–109.

Dobroslav LÍBAL loď považoval za dílo rané gotiky z doby po polovině 13. století, k níž byl kolem roku 1340 připojen presbytář. Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 208.

³ Původní strop nebyl snesen, čili fragmenty maleb se ocitly na půdě v nízkém a špatně přístupném prostoru mezi starým a novým stropem.

⁴ HOSTAŠ / VANĚK / BOROVSÝ, 108.

⁵ Ondřej FAKTOR: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívě na Klatovsku. In: Umění LVII, 2009, 438–452; Ondřej FAKTOR: Křištín, kostel sv. Matouše. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 234–235.

⁶ FAKTOR 2009, 2013.

⁷ Objev vzácných fresek v Křištíně na Klatovsku, Nová doba, 9.11. 1940; Václav RYNEŠ: Gotické fresky v kostele křištínském, Nedelní Lidové Listy XX, 6. 3. 1941

nách triumfálního oblouku odkryl dva malované retáblы vyplněné postavami v rámech. Levý rám ohraničuje bezvousého světce s halapartnou, jehož oděv je tvořen modrozeleným pláštěm a spodním dlouhým splývavým hábitem tmavě žluté barvy, který byl krášlen zřejmě šablonovým ornamentem, připomínajícím presbrokát. Koberec tvořící pozadí nese zlomky šablonového vzorku letícího ptáka, který se opakuje též na oděvech postav namalovaných na klenbě presbytáře. Atribut naznačuje, že by mohlo jít o sv. Matěje či Matouše, jemuž je křišťálský kostel zasvěcen.⁸ Nad ním se rýsuje miska vah (?). Z toho vyvozují, že nad světcem je pod omítkou dosud skryt Archanděl Michael vážící duše (*Psychostasis*). Vpravo od oblouku restaurátorská sonda prezentuje od pasu dolů postavu Panny Marie, stojící na iluzivní, dnes zabílené konzole. Z ní se dá usuzovat, že malba měla patrně evokovat sochu, jak to známe např. z Lub či Žírovnice, kde postavy rovněž pózují na fiktivních podstavcích. Mariiným úborem jsou červené šaty a modrozelený plášť se širokým žlutým lemem a našitými drahokamy. Postavu obklopují paprsky, leč pod nohama chybí obvyklý srpek měsíce, pro Assumptu bezmála závazný.

Mnohem lépe se zachovaly malby v presbytáři. Čelo nad vrcholem triumfálního oblouku zdobí Veraikon s anděly, klenbu pak konvenční symboly evangelistů, rostlinný dekor a monumentální postavy proroků a andělů. V čele triumfálního oblouku směrem do presbytáře je na kvítky zdobeném intonaku namalována rouška s Kristovou tváří, nesená dvěma anděly. Ve třech kápích klenby presbytáře je po dvojicích rozmístěno šest frontálně stojících, v lidském měřítku zobrazených a bohatě kostýmovaných proroků, kteří drží popsané pásky. Dlouhovlasý muž v růžové šubě s brokátovým vzorem přidržuje pásku s dobře čitelným 8. veršem 26. žalmu: *Ego dilexi decorem domus tu(a)e domine(et locum habitationis gloriae tuae)*, který jakoby ospravedlňoval a oslavoval navrácení výzdoby do chrámů po letech husitského ikonoklasmu. Král Šalamoun nebo David se honosí stejnou korunou, jakou známe již z maleb na půdě kostelní lodi.

Postava naproti ukazuje na stuhu s mravoučným citátem z penitentiáře: *Peniteas (cito) peccator dum sit miserator (iudex)*.⁹ Šubu má oblečenu také vousatý prorok

⁸ Sv. Matěj je zobrazován spíše se sekerou. Sv. Matouše s halapartnou zachycuje např. pozdně gotický deskový obraz Maira von Landshut (Viedeň, KHM) nebo rytina Mistra E.S. (L 108, Viedeň, Albertina, Graphische Sammlung). K atributům a vyobrazení sv. Matouše a Matěje viz např. Martin LECHNER: Matthäus, Matthias, In: Engelbert KIRSCHBAUM – WOLFGANG BRAUNFELS (hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, 588–607. Grafický list se sv. Matoušem s halapartnou od Mistra E.S. reprodukován v Jane Campbell HUTCHISON (ed.): The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists, New York 1980, 47, obr. 46 (20).

⁹ Zde napsáno *dum* namísto *cum*. Jedná se o citát z Penitenciáře Jana z Garlandie (asi 1190 – asi 1272). Ten za úvod použil báseň připisovanou dnes odborníky Williamu de Montibus (asi 1140–1213). Za ochotnou pomoc při čtení a překladu textů pásek děkuji Janu Dienstbierovi.

v jižní klenební kápi Je obšitá kožešinou a vzorkovaná šablonovou palmetou. V jeho rukou spočívá několikrát zalamovaná stuha s černě psaným textem 5. antifony *O rex celorum per torme(n)ta beatoru(m). martyru(m) tuorum*,¹⁰ předepsané na svátek knížete sv. Achácia, vůdce 10.000 rytířů mučedníků. Vousatý král David nebo Šalmoun se pyšní korunou, na níž se střídají jehlice s motivem lilie. Jde o zcela stejný typ koruny, jaký mají světice a králové skrtí dnes na půdě lodi a postaavy namalované týmž umělcem nebo dlnou v Lubech a Štěpánovicích. Král rukama rozvíjí svitek se slovy: *Nos erremus avia [---] ?sa?bit(ur) contra nos conscientia pe(cca)ta et diabolus*.¹¹ Pátý prorok v severním klenebním poli má na bílých vlasech červený klobouk s vyběhající špicí a na těle má dlouhou splývavou řízu, vyšívanou již známým motivem dravého ptáka s rozepjatými křídly, otevřeným zobákem a pozvednutým pravým pařatem, jímž napada skrčeneho psa.¹² Vedle toho se na latce objevují nepatrně lámané záhyby a zlomky nejspíš motivu granátového jablka, užívaného často v technice presbrokátu. Mužova stařecká tvař, lemovaná bílými licousy, zaujme expresivně vypoulenými očima a bílými lesky na pleti, které modelují také prsty rukou, jimiž drží bohatě stáčenou pásku s nečitelnými zlomky písmen. Jedině poslední slovo se jeví snad jako *anima* či *omnia* (?). Znění textu nezrekonstruujeme ani na pásce posledního proroka, kde zůstaly jen výrazy *Multi [---] sunt [---]* (?), ale možná šlo o text sponsoria „*Multi credunt paganorum*“. Hlavu posledního proroka vroubí hnědé vousy a dlouhé vlasy, které pokrývá fantaskní rohatý klobouk.

Zbývající čtvrtou kápi klenebního pole vyplňují symbolická zvířata evangelistů Marka a Lukáše. Znak evangelistů Matouše a Jana jsou namalovány za meziklenební žebro do protažené západní kápě paprscitého závěru presbytáře. Každý ze symbolů je identifikován blánou se jménem evangelisty a pod všemi kromě Matoušova anděla se bohatě rozvíjí svačcovitá úponka s velkými květy, jejíž věrnou obdobu najdeme též na klenbě kostela v Lubech.

V každém z pěti polí šestipaprsku polygonu jsou proti sobě umístěny vždy dvě postavy andělů lidské velikosti. Jsou navléknuti do dlouhých říz s šablonovým deko-rem a drží vlnící se stuhy s verši Janova evangelia a mariánských antifon. První anděl v severní klenební kápi má na pásce napsán 51. verš 6. kapitoly evangelia sv. Jana,

¹⁰ Místo *O rex celorum* věta možná začíná zvoláním *Dux celorum*.

¹¹ Nebo *Nos erremus in avia* (?) dilutum (?) contra nos constientia p(ecca)ta et diabolus.

¹² Stejný motiv je např. na šablonové malbě Retáblu sv. Maří Magdalény (1432) od Lukase Mosera z farního kostela v Tiefenbronnu nebo na deskovém obraze s výjevem Klanění tří králů v Kempten (1430–1440). Hans WESTHOFF / Roland HAHN / Anette KOLLMANN et. al.: Graviert, gemalt, gepresst. Spatgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Stuttgart 1996. Za cenné poznatky k tomuto děkuji Štěpánce Chlumské.

vázající se k Nejsvětější svátosti: *Ego sum panis vivus q(ui) de (caelo descendi)*. Znění na pásce sousedního anděla doplňuje 58. veršem z téže kapitoly: *Qui man/ducat hunc panem, vivet in eter(num)*. Třetí anděl nese část modlitby z Hymnu z ranních chval: *Maria Ma(ter Gratiae) mater misericordie, tu nos ab hoste (protege et mortis hora suscipe)*. Vedlejší postava nese blánu, na níž čteme *Maria, virgo virginum*. Tento anděl přišel o obličej a vršek pravého křídla kvůli dlouhému zatmelenému záseku elektroinstalace. Totožná destrukce obličeje, části těla, křídla i nápisové pásky nastala při sekání elektrického vedení u následujícího anděla ve východní kápi paprsku závěru. Ten je oděn ve výrazně žluté roucho původně zdobené šablonovým motivem ptáka, který známe z iluzivního retáblu v kostelní lodi a z rubáše proroka na klenbě presbytáře. Ze zachovaných slov na andělově stuze se dá rekonstruovat antifona velikonočního hymnu *Regina (ca)eli letare (alle)luia*, jež pokračuje verši *Quia quem meruisti portare, alleluia a Resurrexit, sicut dixit, alleluia* na páskách následujících andělů. Dokončení chvalozpěvu ve znění *Ora pro nobis Deum (Dominum), alleluia* domýšlíme na poničené blance osmého anděla. Poslední dvě andělské postavy v jižní kápi ukazují verše antifony *Ave regina caelorum* a *Mater regis angelorum*, vztahující se ke svátku Očišťování Panny Marie.

Bílý podklad klenby, na němž jsou všechny figury namalovány, je oživen drobným šablonovým ornamentem pětিলistého hvozdíku rudé barvy. Klenební žebra polychromuje žlutý a růžový nátěr. Ve svorníku klenby je vmalováno na modrém podkladu tzv. Bernardinské slunce se žlutými paprsky dokola červeného kotouče, do nějž jsou vepsána modrá písmena *Ihs*, tj. odznak (monogram) Ježíšova jména – *Ihesus*. Svorník paprsku závěru vyplňuje eucharistický motiv beránka Božího. Předpokládám, že výzdoba presbytáře se neomezuje jen na klenbu, ale že její pokračování je doposud skryto pod druhotnými omítkami na stěnách presbytáře.

Ikonografický program odkryté výzdoby, jehož páteř tvoří proroci s citáty a andělé s texty vztahujícími s k Tělu Páně a k oslavě Panny Marie, poukazuje na vzdělaného inventora či objednavatele. Mohl se rekrutovat z řad duchovenstva. On či objednavatel výzdoby měl šťastnou ruku na výběr malíře, reps. dílny, která mohla sídlit v Klatovech.

Obrazy po stranách triumfálního oblouku v lodi zastupovaly drahé oltářní retáblu, podobně jako tomu bylo v blízkých Lubech a Štěpánovicích u Klatov. Zčásti odkrytý obraz Panny ve slunci (*Virgo in sole, Mulier amicta sole*) postrádá symbol

Luny pod mariinýma nohama, tudíž se zdráhám postavu označit jako Assumptu.¹³ Základem tohoto ikonografického typu je líčení Apokalyptické ženy, ztotožňované s Církví, ve Zjevení sv. Jana (Zj 12,1). Apokalyptickou ženu určují symboly slunce a měsíce, a to už v nejstarších obrazových cyklech Janova Zjevení. Sluneční zář ženu obvykle obklopuje a měsíc „vynáší“ (*Maria in sole et luna sub pedibus*).¹⁴

Na půdě skryté Ukřížování upoutá mnohofigurálním doprovodem světců. Vedle předpokládaných zemských patronů sv. Prokopa a Vojtěcha (?) se tu objevují čtyři oblíbené panny mučednice: sv. Dorota, Kateřina, Voršila a Barbora a zřejmě také sv. Bartoloměj (?). Ve vrcholu triumfálního oblouku ve stejné výšce, ale na protilehlé straně obrácené do presbytáře, je namalován Veraikon s anděly.¹⁵ Obrazům Kristovy tváře byl přisuzován apotropaický význam. Jejich časté situování na vítězný oblouk, pojímaný jako bránu do posvátného prostoru presbytáře, je proto pochopitelné. Veraikon v malované či reliéfní podobě často zdobí klenební svorníky, avšak v Křištíně jeden svorník klenby presbytáře nese malbu beránka Božího a druhý tzv. Bernardinské slunce s písmeny *IHS* ve slunečním kotouči, znamenající monogram Kristův (*Ihesus*, řec. *ΙΗΣΟΥΣ*), tedy iniciálami jména Ježíš, odkazujícími k textu Fil. 2, 9–10. Šíření tohoto emblému souvisí se svatořečením zakladatele reformních františkánů Bernardina ze Sieny (1380–1444) v roce 1450. Jedno z nejranějších vypočtení sv. Bernardina Sienského s odznakem Ježíšova jména *IHS* najdeme na rámu Madony z minoritského kláštera v Českém Krumlově (po 1450, Praha, NG) a patrně i na nástěnné malbě

¹³ Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XV. století, In: Sborník k 70. narozeninám Karla B. Mádl. Praha 1929, 80–127; Ewald M. VETTER: *Mulier amicta sole et mater salvatoris*, In: *Münchener Jahrbuch d. bildenden Kunst IX/X*, 1958–1959, 32–71; Ewald M. VETTER: *Virgo in sole*, In: *Homenaje a Johannes Vincke* 1962, 379–418; Martin PAVLÍČEK: *Assumpta v hořícím keři*, In: *Umění XLVI*, 1998, 444–452; Kateřina ENGSTOVÁ (KUBÍNOVÁ): *Vidění ženy ve slunci císařem Augustem*, In: *Umění XLVII*, 1999, 258–265.

¹⁴ „A na nebi se ukázalo veliké znamení: žena oděná sluncem, pod jejíma nohama měsíc a na její hlavě koruna dvanácti hvězd.“ (Zj 12,1). Příslušná vyobrazení Gertrud SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5,2 – Apokalypse, Gütersloh 1991. V českém prostředí je tomu tak v apokalyptickém cyklu ve Velislavově bibli (před 1350, Praha, NK ČR) a na Karlštejně (kol. 1363), kde Panna Marie, obklopená sluneční aureolou a stojící na měsíčním srpku, zosobňuje zároveň Ecclesii stejně jako na titulní perokresbě Alegorie církve v Liber depictus (před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370). Mariino tělo ovívjí mandorla slunečních paprsků a růží na reliéfu Korunování Panny Marie tzv. tympanonu z původně karmelitánského kostela Panny Marie Sněžné na pražském Novém Městě (kol. 1347, Praha, NG). Jiří FAJT / Hana HLAVÁČKOVÁ / Jan ROYT: *Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt. Reliéf z kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském*, In: *Bulletin Národní galerie v Praze III–IV*, 1993–1994, 16–27. Mandorlou slunečních paprsků je věncena i sedící Maria Gravida na fol 60r Liber viaticu Jana ze Středy (Praha, KNM, po 1360).

¹⁵ K tématu příslušný text a poznámky v heslech, které jsou věnovány malbám v Čachrově a Kašperských Horách. V pozdně gotické nástěnné malbě druhé poloviny 15. a počátku 16. století se Veraikon a Veroničina rouška uplatnily ve venkovských kostelech v Lubech, Rapšachu, v kostele sv. Apolináře v Horšovském Týně, v minoritském kostele v Jindřichově Hradci, v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře, v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, ve svatobarborské kapli františkánského kláštera v Plzni nebo v hradních kaplích v Jindřichově Hradci, na Cuknštejně a Zvíkově (tam také na stěně arkádového ochozu).

v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (3. čtvrtina 15. století).¹⁶ Kult nového svěťce u nás propagoval hlavně jeho žák, plamenný kazatel Jan Kapistrán (1386–1456), jenž byl v roce 1451 papežem pověřen společně s kardinálem Mikulášem Kusánským službou misionáře a papežského plnomocníka pro zaalpské země a zvláště pro husitské Čechy. S monogramem IHS (*yhs, yhc, ihc*) se na středověkých nástěnných malbách setkáme také v kapli sv. Barbory plzeňského kláštera františkánů, na svorníku klenby presbytáře kostela Narození Panny Marie ve Starém Plzenci a nad sanktuářem kostela sv. Jiří v Bořitově (70.–80. léta 15. stol.).¹⁷

Největší pozornost na sebe strhávají veliké postavy proroků a andělů na klenbě presbytáře. Proroci na klenbě křišťánského kostela na svých páskách nenesou svá jména, ale liturgické texty a žalmy. Je udivující, že 8. verš 25. žalmu nese muž, kterého koruna identifikuje jako krále Davida (či Šalamouna?), když přitom starozákonní žalmy byly přisuzovány právě jemu. Šestici proroků doplňuje deset andělů opět s páskými. První dvě nesou na verše z 6. kapitoly Janova evangelia, zpívané o svato-dušních svátcích a na svátek Božího Těla. Upomínají na význam eucharistické svátosti Těla Páně, kdy *panis vivus* je chápán jako „Živý Kristus“, neboť hostie je součástí Kristova živého těla. Hymny na páskách zbylých osmi oslavují Bohorodičku, zpřítomněnou jednak v nástěnné malbě po pravé straně triumfálního oblouku a jednak ve vynikající pozdně gotické řezbě opět Assumpty – Madony s Ježíškem (Biskupství plzeňské, depozitář) stojící na půlměsíci, která ozdobila hlavní oltář na přelomu 15. a 16. století.¹⁸ Dvanáct andělů na klenbě kostela v Lažišti u Prachatic (kol. 1390) nese dnes prázdné pásky, dříve možná vyplněné také mariánskými antifonami; týž malíři vytvořili stejný počet andělů ještě na klenbě sakristie kostela v Záblatí, kde pásky prezentují verše andělského chvalozpěvu.

¹⁶ Nástěnná malba představuje kázajícího sv. Bernardina nebo sv. Jana Kapistrána. Ivo HLOBIL: Bernardinské symboly Jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem, In: Umění XLIV, 1996, 223–234.

¹⁷ Jan ROYT: Horšovský Týn; Plzeň, In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách II. (výst. kat.). Praha 1996, 443–447, kat. č. 25 a 26; Vlasta KRATINOVÁ: Gotické nástěnné malby v Bořitově, In: Umění III, 1955, 298–307; Jakub VÍTOVSKÝ: Monumentální malířství a sgrafito, In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, díl II, Brno 1999, 227–231.

¹⁸ Tato kvalitní řezba je připisována mistru Velhartické archy. Stručně k ní VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ; Antonín LIŠKA: Vztahy českého sochařství k západnímu umění na rozhraní 15. a 16. století, In: Umění XI, 1963, 235; Jaromír HOMOLKA / Jiří KROPÁČEK: Katalog plastiky, In: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (kat. výst.). Hluboká 1965, 124–156, zde 138–139, 188–189; Peter KOVÁČ: Vilém z Ryžmberka a pozdně gotická archa z Velhartic, In: Umění XXXX, 1992, 424–431. Do doby kol. 1480 datuje sochu Jan ROYT: Madona z Týnce u Klatov. In: Sborník prací z historie a dějin umění 1, Týnec u Klatov (Galerie Klenová – Historická společnost Klatovy) 2002, 53–57. Michaela OTTOVÁ: Řezbářství poslední čtvrtiny 15. století v jihozápadních Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1996; Michaela OTTOVÁ: Objednavatel, dílna a styl: Gotické sochařství v jihozápadních Čechách. In: OTTOVÁ/JINDRA, 268–283, zde 275, 276, obr. 235.

Malby provedené jedním malířem či dílnou v Křištíně, Lubech a Štěpánovicích mají v kontextu venkovských památek poměrně dobrou výtvarnou úroveň. Autoři Soupisu památek na Klatovsku si všimli „bravury a ušlechtilých rysů“ maleb nad triumfálním obloukem na půdě lodi, které „prováděl umělec na dobu tehdejší jistě vynikající...“¹⁹ Jako stylovou a ikonografickou paralelu vzpomeňme proroky a anděly na klenbě postranní kaple kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně (kol. 1500). Daleko nemají ani k muzicírujícím, sice méně kvalitním postavám v klenebních ká-pích kaple plzeňského kláštera františkánů (1475–1480). Kvalitnější analogií jsou muzicírující andělé na klenbě ochozu kutnohorského chrámu sv. Barbory (1485–1492). Obličejová typika a kadeřavé účesy se blíží andělům pod votivní scénou v hradní kapli na Žírovnici (1490),²⁰ případně v Leechkirche ve Grazu (kol. 1500). Poměrně uzavřené obrysy a nevýrazně traktovaná, jen v cípech mírně zalomená roucha andělů mají určitou obdobu v mírně rustikální malbě symbolu evangelisty Matouše v Mnichovicích u Vlašimi (asi 3. čtvrtina 15. stol.).²¹ Andělský pár, přinášející Veraikon, má blízko k dvojici andělů po stranách vrcholku iluzivního tabernáku v Myslívi u Horažďovic (kol. 1500) a k andělům po stranách Panny Marie Ochrani- telky nad vchodem do kostela v Horní Stropnici (kol. 1520), do jisté míry také andě- lům z deskového obrazu Panny Marie klasové z Boru u Tachova (kol. 1480, Bis- kupství plzeňské, zapůjčeno do NG v Praze).²² Tvář Spasitele na roušce v čele trium- fálního oblouku připomene tvář Krista Soudce na nástěnné malbě Posledního soudu v kostele v Libínském Sedle (asi 1490–1510).²³

Typika měkkých, plných, převážně oválných obličejů s vysokými če- ly, drobnými ústy a malými očima s odulými víčky se také blíží fyziognomii postav z Mladoboleslavského graduálu (před 1505, Mladá Boleslav, Muzeum Mladoboleslav- ska), Franusova kancionálu (1505, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Hr–6

¹⁹ VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ. 108.

²⁰ Josef KRÁSA: Nástěnné malířství, In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–579, zvl. 569–570; Josef KRÁSA: Nástěnná malba, In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1985 (2. vyd.), 255–314, zvl. 290–296

²¹ VŠETEČKOVÁ 2011.

²² Jan ROYT: P. Marie Klasová (Desková malba), In: FAJT 1996, 460–461, kat. č. 40; Jan ROYT: Po- známky k ikonografii desky s vyobrazením P. Marie jako služebnice v chrámu z Boru u Tachova a Poslední večere z Rokycan, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEMBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 96–103; Štěpánka CHLUMSKÁ: Umění pozdní gotiky a rané renesance, In: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klá- šteře sv. Anežky České, průvodce expozicí sbírky starého umění NG v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Praha 2006, 65–63–139, zvl. 83–84.

²³ Jiří MAŠEK / Tomáš SKOŘEPA: Nález a restaurování nástěnných maleb, In: Jiří MAŠEK / Jan PLÁNEK / Tomáš SKOŘEPA / Jan SOMMER: Kostel sv. Anny na Libínském Sedle. Kirche der hl. Anna in Pfeffer- schlag, Prachatice 2004, 23–26.

/III A 6/), Graduálu ze Žitavy (1512, Žitava, Stadtbücherei, Mscr. A III) a Litoměřického graduálu (před 1517, Litoměřice, Oblastní muzeum). V těchto rukopisech se podobně jako na klenbě v Křištině objevuje podobný rostlinný dekor s květy odpozorovanými z přírody.²⁴

Drahokamy na zlatém dracounu pláště Assumpty jsou častým prvkem nizozemského malířství 15. století. V českém pozdně gotickém umění se toto zdobení objevuje na oděvech figur hlavně v knižní a deskové malbě. Z oblasti nástěnného malířství můžeme jmenovat např. sv. Kryštofa v kostele v Lubech a Rapšachu (kol. 1500), Archanděla Michaela v ambitu františkánského kláštera v Plzni (kol. 1480) a sv. Apoleny v bývalém kostele dominikánů v Českých Budějovicích (1480–1500). Zajímavým prvkem je také iluzivní konzola pod nohama Assumpty. Identické konzoly vytvořil tentýž malíř či malíři pod nohama světců a světic v kostele v Lubech. Iluzivní konzoly pro „malované sochy“ se dříve objevily i na malbách v kapli sv. Víta v Mühlhausen nad Neckarem (po 1410), v Polné na Šumavě (1488), v Žírovnici (1490) a na rámu Vyšebrodské madony svatovítského typu (kol. 1460, Vyšší Brod, klášterní sbírka).

Stejně jako na lubských a štěpánovických malbách se tu hojně uplatňuje šablonový dekor, především na pozadí a oděvech. Je to jednak figurální motiv letícího ptáka a motivy květinové, hojně užitá u starších maleb na Karlštejně, v Kájově, Kojeticích a Kojicích (vše 1360–1370), ve Slavětíně (kolem 1385), na Levém Hradci, v Libiši, Dolních Kralovicích a Loukově (vše kol. 1390), ve Starém Městě u Bruntálu a ve Zdětíně (kol. 1400), ve Vápně (asi 2. čtvrtina 15. století) či v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře (1440–1450). Příbuzné šablony a rostlinný dekor obohacují výzdobu zmiňované kaple sv. Barbory františkánského kláštera v Plzni (60.–80. léta 15. století). Motiv ptáka připomene vyšívané orly ornátu sv. Vojtěcha a pourpointu mladého Václava IV. z desky Jana Očka z Vlašimi (Praha, NG, před 1371),²⁵ ale též zachované výšivky ceremoniálních a pohřebních textilií Karla IV. a Václava IV.²⁶ Z rostlinných druhů, namalovaných na klenbě kostela sv. Matouše, jsou zastoupeny propletené šlahouny patrně svlačce či koukolu, dále přes šablonu tupované rudé rozetky o šesti okvětních lístcích, a rudý kvítek s pěti zubatými plátky. Ten představuje pravděpo-

²⁴ Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.–16. století. Praha 1990, 362–369.

²⁵ Jiří FAJT: Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006, 126–128, kat. č. 33.

²⁶ Milena BRAVERMANOVÁ: Co se také stávalo s ostatky panovníků, In: Příběh pražského hradu. Doprovodná publikace k výstavě. Praha 2003, 196–203; ²⁶ Milena BRAVERMANOVÁ: Pohřební výbava Karla IV. In: FAJT / BOEHM, 165–167, kat. č. 52.

dobně hvozdík, možná dokonce konkrétně hvozdík kropenatý (*Dianthus deltoides*), lidově zvaný „slzičky panenky Marie“. Proto lze uvažovat o tom, že motiv byl vybrán záměrně ve vztahu k Panně Marii, zpřítomněné v pozdně gotické řezbě na oltáři a na malbě v lodi. Ve Štěpánovicích tento malíř nebo dílna použil odlišnou šabonu hvozdíku o šesti okvětních plátcích. Šablonové pětilístky hvozdíku se objevují např. na rámu deskového obrazu s námětem Navštívení Panny Marie z Oltáře svatojakubského (Praha, NG, asi kol. 1436). Setkáme se s ním také na zadní straně oltářní skříně z Trhových Svin (1480–1490 či 1520).²⁷ Uvnitř skříně Velhartické archy za řezbou madony se uplatňují větší hvozdíky se sedmi rotujícími plátky (před 1500, Praha, NG). Výzdobu kostela sv. Matouše objednali u dílny, jež působila rovněž v Lubech a Štěpánovicích, pravděpodobně Střeziměřští z Lub (Ježovští z Lub a na Střezimeři), majitelé Křištína v 15. a 16. století.²⁸



Křištín, kol. 1500



Horšovský Týn, kol. 1500



Plzeň, 1475–1480



Křištín, detail šablonové malby, kol. 1500



Lukas Moser, Tiefenbrunnský oltář,
detail šablonové malby, 1432

²⁷ Roman LAVIČKA: Oltář z Trhových Svin – oboustranně malované desky. In: Jaroslav PÁNEK (red.) / Martin GAŽI (ed.): Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 526.

²⁸ SEDLÁČEK 1893, 255; AČ X, 439, 529.

Luby - kostel sv. Mikuláše

Luby, dnes jižní předměstí Klatov, jsou prvně připomenuty v predikátě Ctibora z Lub, zavražděného synem Dětlebem v roce 1316. Roku 1352 je zmíněn tehdy farní kostel sv. Mikuláše a vладыkové Loubští z Lub, sídlící na zdejší tvrzi, která se uvádí o 15 let později. V letech 1486–1505 jsou připomínáni Chval, Mikuláš a jeho syn Jan z Lub.¹

Kostel sv. Mikuláše byl postaven patrně před polovinou 14. století. Ke čtvercové plochostropé lodi se přes lomený triumfální oblouk asymetricky pojí presbytář uzavřený pěti stranami osmiúhelníka. Původně obdélná loď byla asi kolem roku 1500 směrem k jihu dodatečně rozšířena, čímž získala čtvercový půdorys.² Další zásahy do stavby se uskutečnily v barokním období. Loď kryje plochý strop, v presbytáři se pne žebrová klenba o jednom křížovém poli a šestipaprskovém závěru.³

Záhy po rozšíření lodi byl interiér vyzdoben figurálními malbami. K jejich objevu došlo roku 1937 a následující rok je konzervoval Maxmilián Duchek, o čemž publikoval v témže roce Václav Wagner.⁴ Vedle něj se lubským malbám věnoval v roce 1951 Jan Dvořák⁵ a Ondřej Faktor.⁶ V roce 1994 byl zaznamenán havarijný stav malířské výzdoby, způsobený především vlhkostí stěn,⁷ proto došlo v letech 2005–2006 k novému konzervování Jiřím Ratajem.⁸

Tradičně proti vstupu do kostela, na levý kraj severní stěny lodi, umístil malíř do obdélného červeného rámu postavu sv. Kryštofa. Opíraje se o sukovitou hůl, kráčí zleva doprava vodou, v níž plavou štíři, ryba, rak, žlutý mořský koník a meluzína (mořská panna) s korunkou ve vlasech. Kolos má na sobě ke kolenům sahající tyrkysovou tuniku

¹ August SEDLÁČEK: Hradý, zámky a tvrze království českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893, 162; August SEDLÁČEK: Úplný místopisný slovník historický Království českého, II. část historická. Praha 1908, 57; prameny a chronologický přehled záznamů o Lubech uvádí také Michael RYKL: Dvě středověké památky v Lubech u Klatov. In: Památky a příroda 1990, 83–88.

² RYKL, 83–88.

³ K architektuře kostela Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSKÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském. Praha 1899, 111–112; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 244.

⁴ Václav WAGNER: Objev nástěnných maleb v Lubech u Klatov. In: ZPP II, 1938, 137–139.

⁵ Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951, 131–134.

⁶ Ondřej FAKTOR: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívě na Klatovsku. In: Umění LVII, 2009, 438–452; Ondřej FAKTOR: Luby, kostel sv. Mikuláše. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 236–239.

⁷ Jakub VÍTOVSKÝ/ Josef ŠTULC: Zpráva o havarijním stavu, 1. 9. 1994, uloženo v NPÚ ÚOP v Plzni.

⁸ K tomu RZ, uložena v NPÚ ÚOP v Plzni; Jaroslava FRÜHAUFOVÁ: Luby, kostel sv. Mikuláše - vyjádření k dokončenému restaurátorskému zajištění gotických nástěnných maleb v objektu. Manželům Ratajovým děkuji za poskytnutí fotografií z průběhu restaurování.

se žlutou obrubou a nachový plášť se žlutým lemem, posázeným zelenými a červenými oválky, jež imitují našité drahokamy. Při barokních úpravách zanikla světcova hlava a Ježíšek, kterého nesl na rameni. Napravo se neúplně zachovalo ve dvou páslech pět čtvercových polí pašijového cyklu. V horním pásu určíme fragment Korunování trním a kánonové Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou po stranách kříže. V dolním pásu spatříme Nanebevstoupení Krista a vpravo od něj Seslání Ducha Svatého. Ostatní scény byly zničeny v důsledku probourání okna v barokním období.

Lépe se dochovala výzdoba východní stěny lodi po stranách triumfálního oblouku. Jeho ostění je rámováno červeně malovanou profilovanou archivoltou, pose-
tou stínovanými kraby a završenou křížovou gotickou kytkou. Kytka archivoly rozdě-
luje na dvě skupiny šířkově rozvinutou votivní scénu Zvěstování s erby a jedenácti kle-
čícími prosebníky, řazenými ve dvou skupinách mezi Pannu Marii a zvěstujícího
archanděla. Zcela vlevo stojí Panna Marie s otevřenou knihou v ruce. Vlnité prameny
světle hnědých vlasů obtékají její tělo až k bokům. Za jejími zády se dekorativně stáčí
páska, nesoucí slova její odpovědi na andělské pozdravení: (*Ecce*) *annci(lia) domi(ni)*.
Mezi ní a křížovou kytkou iluzivní archivoly nad vrcholkem triumfálního oblouku
klečí tři dlouhovlasé dívky v dlouhých bílých košilích, za nimi dva chlapci (?)
s polodlouhými vlasy, kteří jsou oděni v černých hávech. Další zdrobnělá figura
chlapce (?) je přimalována o něco níže. Z několika barevných zlomků se zdá, že ještě
jeden prosebník, dnes sedřený, byl dodatečně přimalován za levý kolčí štítek vlevo od
křížové kytky. Druhý je vpravo, oba mají sedřené rodové znaky. Pravá skupina je tvo-
řena čtyřmi klečícími dlouhovlasými dívkami a ženou se zavinutou hlavou a bradou.
Od úst dívek se vinou stuhly s nečitelnými stopami původních nápisů, na pásce u ženy
je patrně napsáno *Sancta dei genitrix*. Dívky jsou navlečeny do černých, od pasu se
zvonovitě rozšiřujících šatů s těsnými rukávy, žena má na sobě červené šaty, černý
plášť a na hlavě šlojř, uvázaný pod bradou. Řadu uzavírá klečící a pravicí žehnající
archanděl Gabriel. Je oblečen v okrově zlatý brokát, na němž se zčásti zachovalo červené
vyšívání a červeně značené linie lámaných záhybů. Od jeho levé ruky vlaje dekorativně
lámaná stuha s andělským pozdravem (*Ave*) *Maria (gracia) plena domi(nus) tecum*.

Východní stěnu vlevo i vpravo od vítězného oblouku zdobí iluzivní retábly dole
s predelami a nahoře s nástavci, které prolamují kružby a završují kraby, fiály
a křížová kytka. Takto detailně imitují pozdně gotické skříňové či deskové archy
s bohatě vyřezávanými nástavci. Levý retábl reprezentuje postava oděná okrovým
šatem a zeleným pláštěm. Levicí nese knihu, na níž spočívá fragmentární beránek

s křížovým praporcem. Postava může představovat sv. Jana Evangelistu s apokalyptickým beránkem na knize Zjevení. Zcela vyloučit nelze ani sv. Jana Křtitele s tím, že snad vlivem sprášení malby pozbyl typický plnovous.⁹ Úbor světice je tvořen spodními světle okrovými šaty a tyrkysovým pláštěm. Temně červený rám, v němž je panna mučednice zasazena, je zdoben akantem. V oltářní predele kónického tvaru spatřujeme na bílém pozadí s květovaným tapetovým vzorem bustu sv. Petra s klíčem v pravé ruce a knihou v levé. Pravá strana východní zdi byla kolem roku 1500 před vymalováním kostela rozšířena směrem k jihu, tudíž zde měl malíř k dispozici větší plochu ke zdobení.

Proto je pravý retábl dvojnásobně široký než levý, navíc se po obou jeho stranách vešly figury světic. Do čtvercového červeného rámu archy je vmalována korunovaná Assumpta s malým Kristem. Madona je obklopená paprsky sluneční svatozáře, ale obvyklý symbol Luny pod jejíma nohama, chybí stejně jako na malbě po pravé straně vítězného oblouku v Křištině. Na hnědé, až k pasu splývající vlasy jí dvojice andělů vkládá mohutnou korunu, na níž se střídají jehlice s výběžky zahrocenými liliovým motivem. Z Ježíška, kterého madona nese na pravé ruce, se mnoho nedochovalo, pravděpodobně byl nahý a v ručce svíral jablko a snad i žezlo, pakliže jej netřímala Marie.

Korunovaná Assumpta s dítětem, obvykle ozářená mandorlou slunečních paprsků a zpravidla stojící na měsíčním srpku, je ikonografickým typem, v němž se spojuje téma madony, Královny nebes (*Regina coeli*) a apokalyptické ženy sluncem oděné (*Muliera in sole; Virgo in sole*). Stejně jako levý retábl je i tento završen po stranách štíhlými fiálami a kružbovým nástavcem se stínovanými kraby a gotickou kytkou. Po obou stranách v mezi fiálou a kytkou jsou namalovány dva veliké stylizované květy růže či svlačce, popřípadě koukolu. V predele s konkávně projmutými boky se nalézají fragmenty tří byst, přičemž u levé se udržel atribut kříže. Mariánský retábl po obou stranách oživují vysoké štíhlé postavy korunovaných panen mučednic. Pózují na iluzivních, perspektivně chápaných, karmínově stínovaných konzolách růžové barvy. Vlevo se ve výrazném kontrastu prohýbá sv. Barbora, určená atributem vysoké červené věže na levé ruce. Světice se pravicí opírá o meč. Hlavu lemovanou dlouhými vlasy kráší koruna. Stejná koruna sedí na dlouhých vlasech sv. Apoleny, která je umístěna vpravo od malovaného retáblu na iluzivní konzolu.

⁹ Dříve jsem postavu mylně pokládal za sv. Anežku Římskou. FAKTOR 2009.

V pravici třímá kleště, jimiž ji byly dle legendy vyrvány zuby.¹⁰ Dívce přiléhá k tělu spodní, cihlově červené roucho, přes něž má přehozen modrozelený plášť, jehož lem nadzdvihuje levou rukou. Nad hlavou sv. Apoleny se torzálně dochoval Veraikon, rouška s Kristovou Tváří.

Veraikon se v malované podobě objevuje také na svorníku paprsku závěru presbytáře, dnes bohužel již jen v podmalbě bez obličejových detailů. Polychromie druhého svorníku pravděpodobně představovala holubici Ducha svatého. Rovněž žebra jsou polychromována. Každou z klenebních kápí pokrývá variabilní vegetabilní dekor. Objevují se tu šlahouny s květy plané růže, svlačce či koukolu, pomněnky, případně kozlíčku polního a snad i lilie či zvonků, zastoupeny jsou útlé jehličnaté větvičky nebo listy kapradí a vlnící se červené větvičky se srdčitými lístky, které jsou provedeny malachitově modrozelenou barvou. Podobné rostlinné motivy od téhož malíře najdeme také na klenbě kostela v nedalekém Křištíně; jednodušší, více ornamentalizovanou obdobu úponku s květy a listy zaznamenáme na pozadí pozdně gotických maleb na stěně a klenbě severní kaple arciděkanského chrámu v Klatovech (asi posl. čtvrtina 15. stol.) a na klenbě kaple sv. Barbory kláštera františkánů v Plzni (1475–1480).

Nad barokním oknem v horním cviklu severní stěny presbytáře se dochoval cár praporce se znakem černé orlice. Jeho žerď svíral bezpochyby sv. Václav, zničený dodatečným probouráním okna. Na zdi pod okenní nikou se rýsují pozůstatky jeho nachového pláště. Výklenek sanktuáře v severním boku závěru presbytáře byl zdůrazněn iluzivní tabernákulovou architekturou, z níž se dochovaly jen zlomky. Jak napovídají další zlomky, nad svatostánkem v architektuře stál Bolestný Kristus mezi Bolestnou Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou. a rámovala drobný výklenek sanktuáře.¹¹ Ve vršku jižní stěny nad oknem přetrvaly fragmenty hlav svatých biskupů či opatů, jejichž těla vzala za své při dodatečném zvětšení okna. V jižním poli závěru presbytáře se na iluzivních konzolách dochovaly celé postavy dvou dalších biskupů. Všichni čtyři drží v pravících zlatavě okrové berly a hlavy jim vedle svatozáří doplňují bílé mitry. Atributy v jejich levicích kromě pár barevných relikvií zanikly. Okolí je dekorováno šablonovými motivy květu růže a šesticípé hvězdy; o něco níže v tomto poli zaznamenáme stopy pozdně gotických minuskul.

Ikonografie výzdoby kostela sv. Mikuláše je vcelku tradiční. Vedle řady světců a světic jako jsou svatí biskupové, svaté panny mučednice doprovázející Assumptu

¹⁰ Kleště jsou atributem také sv. Agáty, jíž byly tímto nástrojem dle legendy utrhány prsy. Světici jako sv. Dorotu špatně určil WAGNER, 138.

¹¹ DVOŘÁK 3, 132.

s Kristem a fragmentárně doložený sv. Václav tu nechybí oblíbená apotropaická postava sv. Kryštofa. Tento patron poutníků, pocestných a především ochránce proti nenadálé smrti býval zpodobován nejčastěji ve vesnických kostelech přímo proti vchodu, aby každý příchozí hned světce spatřil. Jeho obrazům se přičítala ochranná moc – věřilo se totiž, že kdo na sv. Kryštofa pohlédne, ten den jej nepostihne náhlá a nečekaná smrt.¹² Lubský Kryštof má na lemech šatu přišity drahé kameny jako týž světec v kostele v Rapšachu nebo Assumpta v Křišťíně (kol. 1500) a Archanděl Michael v ambitu fran-tiškánského kláštera v Plzni (1475–1480). Ochranný význam byl přikládán také kopiím římského Veraikonu, který byl namalován na pravou stranu východní zdi lodi a na klenební svorník v presbytáři. V kostelní lodi nad triumfálním obloukem se objevuje zajímavá votivní scéna Zvěstování zřejmě ve formě epitafu. Znaky u prosebníků jsou sedřené, ale předpokládám, že tu jsou vyjeveni Loubští z Lub.

Plochy po stranách triumfálního oblouku ožívují rozměrné malované retábly. Ústředním motivem pravého z nich je anděly korunovaná madona s dítětem, obklopená pannami mučednicemi (*Virgo inter virgines*) a sluneční svatozáří kolem těla (*Virgo in sole*), kterou zde tak jako v Křišťíně nedoplňuje jinak závazný apokalyptický motiv měsíce, na němž by spočívala nohama, ovšem pokud nezanikl dodatečným stržením barevné vrstvy. Obvykle korunovaná madona s dítětem, ozářená sluneční září a většinou stojící na symbolu měsíce, byla typem, v němž se spojil typ *Reginy* s obrazem apokalyptické ženy. Jeho teologický obsah vyjadřuje právě pojem Assumpta, tedy Panna Marie nanebevzatá, převzatý z barokní zbožnosti a zavedený v české uměnovědě Josefem Cibulkou (1929).¹³ Předobrazem tohoto ikonografického typu je zobrazení apokalyptické ženy doprovázené symboly slunce a měsíce již v nejstarších obrazových cyklech Zjevení sv. Jana. Na reliéfu Korunování Panny Marie tympanonu pražského kostela Panny Marie Sněžné (kol. 1347, Praha, NG), je paprsky ovinutá Marie posazena navíc ještě před mandorlu rajských růží, čímž současně plní motiv Panny Marie v růžovém keři, tolik oblíbený v českém pozdně gotickém malířství.¹⁴ Značné oblíbenosti zobrazení Assumpty se dostalo zejména ve druhé polovině 15. století, jak ukazují mnohé památky pozdně gotického malířství nástěnného i deskového. Jako afinitu k lubskému retáblu s Assumptou mezi svatými pannami uveďme pozdně gotický iluzivní oltář

¹² Ke sv. Kryštofovi viz příslušná poznámka v této disertaci v hesle věnovanému malbám v Čachrově.

¹³ Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XV. století, In: Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádl. Praha 1929, 80–127.

¹⁴ Albert KUTAL: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, In: Umění XXI, 1973, 480–494; Jiří FAJT / Hana HLAVÁČKOVÁ / Jan ROYT: Das Relief von der Maria–Schnee–Kirche in der Prager Neustadt. Reliéf z kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském, In: Bulletin Národní galerie v Praze III–IV, 1993–1994, 16–27; Martin PAVLÍČEK: Assumpta v hořcím keři. In: Umění XLVI, 1998, 444–452.

s Assumptou mezi sv. Kateřinou a Barborou (1470–1480) ve štýrském Mautern, který je však jednodušší a rustikálnější než v Lubech.¹⁵

Jeden ze čtyř fragmentárních biskupů na opačné stěně mohl představovat sv. Vojtěcha. Ve čtveřici biskupů patrně nechyběl sv. Mikuláš, jemuž je lubský kostel zasvěcen. Výklenek svatostánku v severním boku polygonu závěru byl výtvarně a ideově zvýrazněn tabernákulovým rámcem. Význam eucharistického svatostánku podtrhoval Kristus Trpitel doprovázený ze stran anděly či Bolestnou P. Marií a sv. Janem, stejně jako tomu bylo např. v Polné na Šumavě (kde Krista zastupovala řezba postavená na kamennou konzolu), Mýtu u Rokycan a zřejmě i Myslívu (kol. 1500).¹⁶ Myslívský tabernákl je sestavený z kružeb, fiál, nástavců, opěráků (i šablonových ornamentů), které jsou více než podobné prvkům uplatněným v nástavcích lubských retáblů.

Na stylovou příbuznost lubských malovaných retáblů s velkolepou nástěnnou malbou iluzivního tabernáku v Myslívu upozornili Wagner i Dvořák.¹⁷ Tyto tabernákulové rámce mohly vznikat podle grafických předloh. Mědirytina (po 1460, Berlin, Kupferstichkabinett, L 306) Mistra E.S. ukazuje monstranci, v jejímž vršku je pod baldachýn fiál postaven na tordovaný sloupek Bolestný Kristus.¹⁸ Zasazení Krista do malovaného baldachýnu s architektonickými motivy se uplatnilo již na nejstarším dochovaném příkladu tohoto námětu u nás v dolní kapli domu U zvonu v Praze (kol. 1310). Malované tabernákly, podobající se často věžovým relikviářům či monstrancím, podle všeho suplovaly nákladnější kamenná věžová pastoforia. Největšího uplatnění doznal tento typ výzdoby ve druhé polovině 15. století a na počátku 16. století. Iluzivní retábl s kružbovým nástavcem byl stejným malířem realizován po levé straně vítězného oblouku v kostele v nedalekých Štěpánovicích, kde jej vyplňuje figura sv. Kateřiny, nedávno zabílená. Vítězný oblouk štěpánovického kostela lemuje identická iluzivní archivolta s kraby a gotickou kytkou jako v Lubech.

Dvojrozměrné malované tabernákly napodobovaly monstrance a kamenná pastoforia; iluzivní retábly pravděpodobně nahrazovaly nákladné řezané archy, podobně jako namalované světecké postavy na iluzivních konzolách zastupovaly dražší řezby či kamenné sochy. Pořizovací cena malby byla nižší než cena řezby. Pokud malíř řezbu nebo tesanou sochu a další trojrozměrné předměty iluzorně napodobil, mohl být mezi objednateli velmi žádaný, jak dokládá značné uplatnění iluzivních prvků v nástěnném malířství přelomu 15. a 16. století.

¹⁵ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, obr. 324.

¹⁶ DVOŘÁK, 132, 136.

¹⁷ DVOŘÁK, 137; WAGNER, 138.

¹⁸ Max GEISBERG: Der Meister E.S. Leipzig 1924, Taf. 27.

Jistou slohovou obdobou jsou malované nástavce s pozdně gotickými fiálami a kružbami nad portály v prostorách hradu Žirovnice (po 1490), kde se ve výzdobě tamější kaple objevují také „malované sochy“ na konzolách. Mnohem dříve se motiv objevil v apokalyptickém cyklu (kol. 1360) na Karlštejně, kde na iluzivní konzolové římsě stojí Panna sluncem oděná.¹⁹ Na iluzivních konzolách spočívají též světci na klenbě kaple sv. Víta v Mühlhausen nad Neckarem (před 1428).²⁰ Pozdně gotické malované konzoly s postavami světců najdeme rovněž na klenbě ambitu kláštera minoritů v Jindřichově Hradci (kol. 1500) a nad sanktuariem kostela v Polné na Šumavě (1488).²¹ Zuzana Všečeková v této souvislosti zdůraznila iluzivní „konzoly“ pod nohama pěti svatých panen mučednic hradní kapli na Zvíkově (po 1473),²² které jsou ovšem více visutým kružbovým vlysem či římsou než konzolami. Z oblasti deskové malby Všečeková připomněla světice na konzolách na rámu Vyšebrodské madony svatovítského typu (kol. 1450, Vyšší Brod, klášterní sbírky).²³

Václav Wagner zhodnotil, že nejprogresivněji se styl malíře či malířů projevil na prostorovém podání jednotlivých článků iluzivních retáblů, konzol a archivoly vítězného oblouku. Zastíněné části jsou vyplněny tmavým karmínem, který v kontrastu ke světlým růžovým plochám vytváří skutečný dojem plastické a prostorové iluze.²⁴ Dvořák nacházel paralely k takovéto „malířské projekci trojrozměrných předmětů ve skutečných velikostech“ ve výzdobě tzv. Staré kaple v Landstuhlu ve

¹⁹ K výzdobě hradu Karlštejna příslušné statě v katalogu výstavy *Magister Theodoricus*, k apokalyptickému cyklu na Karlštejně pak zejm. Jaromír HOMOLKA: *Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna*, In: Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* (kat. výst.). Praha 1997, 95–142.

²⁰ Ulrike RIECHERS: *Stuttgart–Mühlhausen, Veitskapelle, Wandmalereien*, In: Anton LEGNER (hrsg.): *Die Parler und die schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, Bd. 1. Ein Handbuch zur Ausstellung, Köln 1978, 341–342; Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: *Karel IV. a Svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ*, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437* (výst. kat.). Praha 2006, 357–383, k mühlhausenské kapli 378–379.

²¹ Petr PAVELEC: *Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě*. In: ZPP LXIV, 2004, 401–408.

²² Zuzana VŠETEČKOVÁ: *Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování*, In: Jiří FAJT (ed.): *Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*. Praha 2003, 450–457, yde 455. Autorka zvíkovskou výzdobu nově datovala do let 1446–1451.

²³ K obrazu Jaroslav PEŠINA: *Česká malba pozdní gotiky a rané renesance*. Praha 1950, 103; Karel OTAVSKÝ: *Katalog deskového malířství (heslo Vyšebrodská madona svatovítského typu)*, In: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1965, 275, kat. č. 239; Hynek RULÍŠEK: *Gotické umění jižních Čech*, Hluboká nad Vltavou 1989, 31–33.

²⁴ „Význam nálezu je v tom, že obohacuje naše vědomosti o jedné z úprav českého pozdně gotického kostelního interiéru kol. r. 1500, v němž pojetí věcí v prostoru ústí do plastické a prostorové iluze, zatím co malované předměty samy, oltáře, sochy, řezby a jejich poměr k ploše a ornamentu se vyznačují přesnou reprodukcí tvarové podstaty.“ WAGNER 3) 138.

vzdáleném Falcku (kol. 1450), leč vztahy ke Křištinu a Štěpánovicím kupodivu vůbec nezmínil.²⁵

Šablonové zdobení je zastoupeno hlavně rudou rozetkou o šesti okvětních plátcích a žlutou šesticípu hvězdou. Rozetka nechybí ani v jednom ze tří zmiňovaných kostelů, hvězda, ale červené barvy, je zastoupena ve Štěpánovicích. Podle šablon mohly vznikat i koruny světic, shodné s korunami v obou dalších vsích, a snad i kružbové nástavce iluzivních retáblů a iluzivní archivolta triumfálního oblouku, objevující se v nezměněné formě ve Štěpánovicích. Obdobná koruna kráší hlavu sochy Assumpty ze západočeských Mlečic (1470–1480, Plzeň, depozitář Biskupství plzeňského) a Sv. Doroty z Chválenic (1490–1500, Plzeň, depozitář Biskupství plzeňského).²⁶ U těchto soch nalezneme s malbami určité motivické shody také v pojetí dlouhých vlasů a skladu draperií. Plášť lubské Assumpty je skládán jinak než u torza Madony v září na východní stěně lodi kostela v Křištině, napravo od triumfálního oblouku, přestože jde o práci téhož malíře či dílny. Lubská Assumpta se uzavřeným obrysem blíží madoně na votivní scéně v kapli hradu Žirovnice (1490). Kompaktní, uzavřený obrys lubské madony má trochu vztah k řezbě Assumpty z Velhartické archy (1490–1500, NG v Praze).²⁷ K postavám lubských světic a madony najdeme v jihozápadních Čechách celou řadu dalších paralel.²⁸ Postava sv. Jana Evangelisty nebo Křtitele (?) v levém retáblu je téměř přesným opisem postavy světce (sv. Matouše?) s halapartnou v iluzivní arše v Křištině. Akteři pašijového cyklu na severní straně lodi svou obličejovou typikou připomínají postavy z maleb v kostele Všech svatých v Horšově (1489). Silueta a sklad roucha archanděla Gabriela ve Zvěstování se v zrcadlovém otočení podobá témuž archandělu ve stejné scéně na levém křídle oltáře Tří králů (1465–1470, Norimberk, GNM) z kláštera dominikánů v Norimberku. Podobný je také klečící sv. Kateřině z vyjevu Zasnoubení sv. Kateřiny na oltáři Marka Landauera (1468, Norimberk, GNM).²⁹ Světičky po stranách pravého retáblu mají svým kompaktním obrysem blízko k norimberské řezbě sv. Kateřiny z pražské Národní galerie (kol. 1470)³⁰ a k rytině zobrazující tutéž pannu od Martina Schongauera (1470–1490, London, BM,

²⁵ DVOŘÁK (pozn.) 134.

²⁶ Jiří FAJT: Assumpta; Sv. Dorota, In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách III. (kat. výst.). Praha 1996, 718–719; 748–749, kat. č. 302 a 328.

²⁷ Michaela OTTOVÁ: Archa z Velhartic: In: OTTOVÁ/JINDRA, 304–309.

²⁸ Viz příslušná vyobrazení a katalogová hesla OTTOVÁ/JINDRA, 268–360.

²⁹ Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Nürnberg 1993, 59, 62, 216, obr. 60, 67, 369, kat. č. 65.

³⁰ Jaromír HOMOLKA / Jiří KROPÁČEK: Katalog plastiky (Madona velhartické archy), In: Jihočeská pozdní gotika, 124–156, zde 138–139; 188–189, kat. č. 121; Štěpánka CHLUMSKÁ: Umění pozdní gotiky a rané renesance, In: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České, průvodce expozicí sbírky starého umění NG v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Praha 2006, 86–88, 92.

L 70).³¹ Étericky štíhlé, protáhlé světice po stranách mariánského retáblu nemají daleko ke sveticím namalovaným na oltářní křídla ze Žichovic (před 1498, soukr. sbírka v SRN a Praha, NG, zapůjčeno do AJG v Hluboké).³² Na žichovických deskách figurují vedle dalších panen sv. Apolena a Barbora, tedy stejné světice jako v Lubech. Lubská sv. Apolena se v zrcadlovém otočení podobá také řezbě Světice z Bližné (před 1500, Hluboká, AJG), analogické je držení pláště a jeho sklad.³³ Vzorem by pak mohla být předloha odvozená z rytiny se sv. Kateřinou od Israhela van Meckenem (po 1480, Vídeň, Albertina, Graphische Sammlung, L.405).³⁴ Jistou paralelu představují ještě postavy sv. Kateřiny a Doroty namalované v kostele v Bílině, které mají na hlavách podobné koruny a které ohraničuje příbuzný rostlinný dekor (60.–70. léta 15. stol.).³⁵ Postavy biskupů v presbytáři jsou příbuzné postavě biskupa pod zmíněnými sveticemi v Bílině a postavě sv. Mikuláše (?) v předsíni kostela v Horní Stropnici (kol. 1520).³⁶

Výzdobu kostela sv. Mikuláše pořídili patrně Mikuláš († 1496), Petr († před 1505) nebo Chval Loubský z Lub († 1518–1520), který po Petrově smrti vlastnil všechny statky Loubských y Lub.³⁷

³¹ Karin GROLL: *Martin Schongauer und seine Zeit*. Karlsruhe 1991.

³² Jan ROYT: *Desky se sveticemi ze Žichovic*. In: JINDRA/OTTOVÁ, 325–327.

³³ Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: *Soupis památek v království českém v politickém okrese Sušickém*. Praha 1900, 187, 189; Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ: *Jihočeská gotika*. Praha 1953, 58, 97, 113, kat. č. 60 a 71, obr. 36; HOMOLKA/KROPÁČEK 1965 (heslo Světice z Bližné), 189–190; Karel OTAVSKÝ: *Katalog deskového malířství*, In: *Jihočeská pozdní gotika*, 189–190 a 281, kat. č. 122 a 252–253; Peter KOVÁČ: *Jan Horstoffar z Malesic (Hans Harsdorffer) a oltář z Rabí*, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEBEROVÁ (hrsg.): *Gotika v Západních Čechách*. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 66–79; Roman LAVIČKA: *Gotické umění*. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, Hluboká 2007, 45, 48. Pozoruhodné jsou stejná formální východiska a některé vzájemné shody. K tomu Lavička uvádí: „Norimbersky orientovaná malba (žichovických desek) vykazuje souvislosti s Velhartickým otlářem“ a socha Světice z Bližné patří společně s Assumptou z Křišťína a Velhartickou archou do skupiny prací ovlivněných dílnou Kefermarktského oltáře (blízkost ke sv. Kateřině z nástavce oltáře v Kefermarktu).

³⁴ Jane Campbell HUTCHINSON: *The Illustrated Bartsch 9. Early German Artists*. New York, 1981, 217, obr. 234 (294).

³⁵ Jan DIENSTBIER: *Nástěnné malby v arciděkanském kostele sv. Petra a Pavla v Bílině* In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí* (kat. výst.). Praha, 165 (v tisku). Jan Dienstbier datuje do 60.–70. let 15. stol. Jsem toho názoru, že malba je mladší - z konce 15. stol.

³⁶ Petr PAVELEC: *Středověká nástěnná malba v jižních Čechách*. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 144–151.

³⁷ Milan BAIER: *Luby v dalších stoletích*. In: *Klatovan II*, č. 2, únor 2011, 6.

Malý Bor - kostel sv. Máří Magdalény

V první polovině 13. století byl Malý Bor držen Bohuslavem, prapředkem pánů z Budětic, později pánů z Velhartic. Jeho synové Svojsě a Dluhomil z Boru jsou k roku 1243 jmenováni jako svědci na listině krále Václava I., v níž Bavor I. ze Strakonice stvrzuje donaci poloviny svého hradu řádu johanitů.¹ Následně Malý Bor zůstal při panství velhartickém² a nazýval se Panský pro odlišení od nedalekého Křížovnického čili Velkého Boru. V letech 1366–1379, kdy zřejmě vznikla výmalba empory maloborského kostela, zde působil farář Albert, který jistou dobu fungoval jako prácheňský děkan.³ Na přelomu 14. a 15. století držel Malý Bor Václav z Vartenberka a záhy od roku 1409 Jindřich z Rožmberka,⁴ jehož zdejší tvrz vypálilo roku 1420 Žižkovo vojsko. Koncem 15. století ves přešla v majetek Půty Švihovského z Rýzmburka, majitele blízkého hradu Rabí.⁵

Kostel sv. Máří Magdalény v Malém Boru tvoří výraznou dominantu kraje v okolí Horažďovic. Jeho vznik je kladen do let 1220–1230. Románský původ kostela se viditelně projevuje v hmotě hranolové věže, asymetricky posunuté do jihozápadního koutu obdélné lodi, jež byla původně sklenutá na dvě pole křížové klenby bez žeber. Západní část lodi zaujímá mohutná pavlačová tribuna nesená hmotným pilířem. Obě pole prvního patra empory jsou zaklenuta křížově bez žeber, nad jižním polem se pne věž.⁶ Roku 1396 byly k severnímu a jižnímu boku lodi připojeny kaple s křížovými žebrovými klenbami a byl zbudován obdélný presbytář zaklenutý až v 16. století.⁷ V prvním poschodí věže, v jižním prostoru empory, se sporadicky dochovala gotická malířská výzdoba. Dá se usuzovat, že k objevení a odkrytí došlo náhodně. Stručný popis a dataci malobor-

¹ CDB IV, 1, č. 34 a 35, Pragae 1962, 115–116. Dluhomil se přestěhoval do záhumních Budětic, které koupil roku 1254 od Držislava. Dluhomil k Buděticím nabyl o tři léta později také blízkou Zdouň.

² Hrad, zámky a tvrze království českého XI, 112.

³ RBM VIII/1, 224.

⁴ AC III., 478–479. Dále Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 74.

⁵ SEDLÁČEK, 215–216. RBM II, č. 1498, 644.

Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice 1977, 90, 213. Viz také: „Typ pilířové tribuny spolu s křížovými klenbami bez žeber je odvozen z tribuny kostela johanitské komendy ve Strakoncích.“ Klára BENEŠOVSKÁ: Kostel sv. Máří Magdalény, Malý Bor. In: Klára BENEŠOVSKÁ / Zdeněk DRAGON / Tomáš DURDÍK / Petr CHOTĚBOR: Architektura románská. Deset století architektury (výst. kat.). Praha 2001, 138, kat. č. 1.058.

⁷ August SEDLÁČEK: Hrad, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 215–216; Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 164; KUTHAN, 90, 213; UPČ 2, 347.

ských maleb učinil roku 1975 Jakub Vítovský,⁸ letmou zmínku o nich přinesl o tři roky později 2. svazek Uměleckých památek Čech.⁹

Červená a šedomodrá rostlinná úponka na pozadí tvořeném křížovou šrafurou zdobí ostění půlkruhových záklenků oblouků empory, dnes zazděných. A to jak u oblouku původně prolomeného do lodi, tak oblouku kdysi otevřeného do severní části empory. Uvnitř půlkruhového záklenku oblouku směřujícího do kostelní lodi se v barevné podmalbě dochovaly dvě štíhlé postavy světic. Jejichž hlavy vroubí svatozáře a hustá hříva světle okrových vlasů, které spadají v pramenech na šíji a ramena. Tváře jsou utvářeny zčásti dochovanou červenou kresbou. Jedna dívka pravicí ukazuje na knihu v druhé ruce, kterou zároveň přidržuje cíp pláště, který oživují zelené a modré tahy s viditelnou snahou o barevnou modelaci. Modelace barvou se uplatňuje i na spodním šedomodrém cottu s kruhovým výstřihem a upnutými rukávy, kde se barva ztmavuje směrem k lineárním obrysům postavy, čímž vyniknou ladné křivky dívčina štíhlého těla a útlost paží. Podšívka pláště je stejné barvy jako vlasy i kyjovitý strom, který roste po levém boku světice. Protější ženská postava, natočená tentokrát z levého tříčtvrtěprofilu, se zachovala o něco hůře. Tato světice třímá v pravici palmovou ratolest.

Po levé straně románského okna na jižní straně nalezneme fragmentární postavu plavovlasého a v červené sukničce oděného lukostřelce. Šíp míří nad záklenek okna do klenebního čela stěny, kde se udržely střípky modrého pozadí a patrně hlava věnčená světle okrovými vlasy (?). Fragmentární postava lukostřelce se oproti světicím jeví schematictější. Zlomek neumožňuje určit ikonografii, snad zde mohlo být vyjeveno Martyrium sv. Šebestiána, který byl mučen šípy. Všechny čtyři rohy cípů křížové klenby nad touto místností v prvním patře věže vyplňovaly červeně malované trojlaločné listy.

Ačkoli je nástěnná výzdoba kostela v Malém Boru zastoupena skromně a ve zlomcích, můžeme i tak uvažovat o jejím původním rozsahu a poměrně dobré výtvarné úrovni. To pomáhá malby položit zhruba do 60. a 70. let 14. století, kam klademe obdobně koncipované malby v Čachově nebo Kájově.¹⁰ Zároveň obě světice nemají daleko ani k postavám světic v závěru presbytáře kostela v Dobrši (asi po 1350). Na ostění tamního triumfálního oblouku se vinou dužnaté listy ne nepodobné těm v Malém Boru.

⁸ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 19.

⁹ UPČ 2, 347. Jednou větou malby připomíná BENEŠOVSKÁ, 2001, 138.

¹⁰ Petr PAVELEC: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově. Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii. In: ZPP LXVII, 2007, 478–484; Petr PAVELEC: Kájov. In: Jaroslav PÁNEK (red.) / Martin GAŽI (ed.): Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 447–448

Myslív - kostel Nanebevzetí Panny Marie

Myslív byla založena cisterciáky z nedalekého kláštera v Nepomuku, pod jehož patronátem se myslívský kostel, zasvěcený Nanebevzetí Panny Marie, připomíná jako farní od roku 1352. Obdélná a kdysi nezaklenutá loď a hranolová věž v jejím západním průčelí pocházejí patrně ze třetí čtvrtiny 12. století.¹ Lomený vítězný oblouk, polygonálně zakončený gotický presbytář o jednom obdélném poli žebrové klenby a šesti paprscích závěru byly postaveny před polovinou 14. století.²

Roku 1932 v severním poli presbytáře odkryl L. Hübsch monumentální, přes celou plochu stěny namalované orámování svatostánku v podobě tabernákulové architektury. O nález informoval v roce 1938 Václav Wagner. Malbu pojednali Jan Dvořák³ a Ondřej Faktor.⁴

Po stranách a nad výklenkem sanktuáře prosvítá starší výzdoba v podobě šablonových černobílých kvítků a dalšího vegetabilního a geometrického ornamentu. Je tu vlys hrotitých oken, vyplněných jemným krajkovým kružeb, které připomene kružbové motivy parléřovského kovového pastoforia ze Svatováclavské kaple v pražské katedrále (1375).⁵ Tuto černobílou dekoraci překryla o něco později zmíněná malba představující monumentální tabernákulový rámec. Je trojstupňový a ze všeho nejvíce připomíná monstranci. Prvý stupeň představuje samotný sanktuářový výklenek, flankovaný po stranách štíhlými malovanými fiálami, členěnými kraby a vrcholovou kytkou; prostory mezi fiálami a postranicemi po stranách výklenku sanktuáře vyplňuje rostlinná úponka. Nad výklenkem se dochovaly zlomky tří postav, patrně Panny Marie a sv. Jana a mezi nimi Bolestného Krista, stojícího před jakýmsi paravánem. Jejich čitelnost znesnadňuje jednak minimální dochování, jednak pronikající spodní šablonová dekorace. Levá postava měla červený šat, pravá zelenomodrý, zdá se, že obě tyto krajní osoby nesly červeně vázané knihy. Ze stran tuto trojici ohraničují kulisové

¹ Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 173.

² K architektuře kostela Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském. Praha 1899, 117–118; UPČ 2, 441–442; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 269.

³ Václav WAGNER: Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1919–1935, In: ZPP II, 1938, 44; Václav WAGNER: Objev nástěnných maleb v Lubech u Klatov, In: ZPP II, 1938, 137–139; Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951, 136. Existence malby je heslovitě zmíněna v UPČ 2 3) a položena do 2. čtvrtiny 15. stol.

⁴ Ondřej FAKTOR: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívi na Klatovsku. In: Umění LVII, 2009, 438–452; Ondřej FAKTOR: Luby, kostel sv. Mikuláše. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 236–239.

⁵ Achim TIMMERMANN: Pastoforium (svatostánek) z kaple sv. Václava, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006, 219, kat. č. 68

rámce či spíše opěráky, vyplněné jemně „řezanými“ kružbami a završené vysokými fiálami, nimbované hlavy postav jsou shora ohraničeny kružbovým nástavcem s centrální rozetou s motivy plaménkových kružeb. Nástavec vrcholí třetí, poslední úrovní tabernáku, představující zároveň jeho architektonické i ideové završení. Mezi postranními fiálami a kružbovými opěráky nese centrální rozeta iluzivní segmentově zaklenutou niku, v níž stojí korunovaná madona s dítětem na levém boku. Mariinu roli coby Královny nebes (*Regina caeli*) podtrhuje červená koruna s jehlovými hroty a žezlo v její pravici. Jestli stála na srpku Luny jakožto Assumpta, dnes nedokážeme poznat. Madona má na sobě červené roucho, barva z pláště zmizela. Je zajímavé, že hlavu ji oproti Ježíškovi nezdobí svatozář, což zaznamenáme i v Lubech. Chlapec se zřejmě dotýkal pravou ručkou matčiny brady. Nad nikou s madonou se pne vysoký vimperk, protažený do ostrého hrotu, který zakončuje gotická křížová kytka; nitro vimperku vyplňují stínované kružby, strany zdobí kraby, nalevo i vpravo jej flankují fiály, nad nimiž se vznášejí dva andělé s dramaticky stočenými nápisovými stuhami zřejmě se zbytky antifon, u levého to podle všeho byly verše *Mater misericordie tu nos ab hoste protege*, jak naznačují zbytky písma.⁶ Andělé mají dlouhé plavé vlasy a rudá křídla s ostře protaženými perutěmi. Levý je oblečen do tmavě žlutého rozevlátého roucha, pravý do rudého s lámanými záhyby.

Tabernákulová malba byla v pozdní gotice nesmírně oblíbená a rozšířená. Umocňuje opticky i významově výklenek sanktuáře – místa pro uložení Nejsvětější svátosti (*Corpus Christi*), a to navíc tím, že malovaný rámec často dotvářely řezané nebo malované postavy andělů, Krista Trpitele, Bolestné Panny Marie a sv. Jana. Tyto tabernákulové rámce mohly vznikat podle grafických předloh, příkladem je mědirytina Mistra E.S. (po 1460, Berlin, Kupferstichkabinett, L 306), na níž je monstrance, v jejímž vršku je pod baldachýn z fiál postaven na tordovaný sloupek Bolestný Kristus.⁷

Popsaná malovaná tabernákulová malba upoutává svou monumentalitou a propracovaností architektonických detailů. Budí dojem kolosální monstrance či skutečného řezaného oltářního nástavce, tabernáku, resp. kamenného pastoforia. Dvořákoví malba připomínala „pohled na příčný řez stavbou chrámu s opěráky, fiálami, kraby a kytkami i s průčelní růžicí.“⁸

⁶ Za pomoc se čtením nápisu děkuji Janu Dienstbierovi.

⁷ Max GEISBERG: *Der Meister E.S. Leipzig 1924*, Taf. 27.

⁸ DVOŘÁK, 136.

Iluzivní orámování svatostánku fiálami ap. se objevuje v rané podobě na malbách v Křtěnově (kolem 1340) a v Praze–Petrovicích (asi před 1400). Největšího uplatnění tento způsob zvýraznění schránky na oltářní svátost doznal ve druhé polovině 15. století a na počátku 16. století, což dobře dokumentují příklady z Albrechtic u Sušice, Bavorova, Bořitova, Kutné Hory, Mýta u Rokycan, Netínai Polné na Šumavě, Zátone. Tabernákulová malba dosáhla největšího rozkvětu v v Polsku, Německu, Rakousku.⁹ Malovaná tabernákulová architektura rámovala postavu Bolestného Krista nad sanktuářem rovněž v kostele v Lubech. Tam a ve Štěpánovicích u Klatov najdeme po stranách triumfálního oblouku iluzivní pozdně gotická retabula z přelomu, jež jsou stylově svázaná s myslívskou malbou. Myslivští andělé se blíží andělům, kteří drží roušku s Veraikonem, v kostele v Křištín, přičemž tam další andělé nesou pásy s mariánskými antifonami včetně známých veršů *Mater misericordie* tak jako v Myslívi. Madona na myslívské malbě v zrcadlovém otočení téměř kopíruje madonu z iluzivní archy v Lubech. S tamními, křistínskými a štěpánovickými malbami se shoduje také typ Mariiny koruny poseté dlouhými jehlicemi. Rozdíl spočívá v měřítku postav – v Myslívi je menší a chybí tu stejný šablonový dekor. Ten se v Myslívi uplatňuje výlučně jen ve starší vrstvě rozetek a kružeb těsně kolem výklenku sanktuaria.

Pro zmíněné shody s malbami v Křištíně, Lubech a Štěpánovicích můžeme předpokládat totožné trendy a grafické vzory spíše než působení jednoho umělce či dílny. Na příbuznost mezi myslívskou a lubskou výzdobou poukázali už Václav Wagner a Jan Dvořák.¹⁰ Dvořák datoval prosvítající spodní vrstvu černobílých kružeb kolem sanktuáře do druhé čtvrtiny 15. století a tabernákulový rámec na sklonek téhož věku.¹¹

Kostel v Myslívi nechal vymalovat zřejmě Albrecht ze Šternberka, vlastníci obec společně s klášteřem cisterciáků v Pomuku, tehdy však živořícím.¹²

⁹ Např. malovaný tabernákl s postavou Krista Trpitele v jeho horní části pod baldachýnem, mezi fiálami ve farním kostele v dolnorakouském Stratzingu (pol. 15. stol.). Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983, obr. 565.

¹⁰ WAGNER, 138; DVOŘÁK 3) 137.

¹¹ DVOŘÁK, 137.

¹² SEDLÁČEK 1893, 227–230; Jaroslav ČECHURA: Statky kláštera Pomuk před rokem 1420. In: Minulostí západočeského kraje XXXII, 1997, 7–18; Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420. Praha 1998, 207–247; FAKTOR 2013.

Nezamyslice - kostel Nanebevzetí Panny Marie

Z falza ze 13. století se dozvídáme, že roku 1045 kníže Břetislav I. daroval Nezamyslice břevnovským benediktinům.¹ Ti zde poději zřídili probošstství a k němu postavili po polovině 13. století kostel v dominantní poloze. Nezamyslické probošstství bylo střediskem břevnovského majetku, vytvářejícího ucelenou enklávu od Horažďovic po Hartmanice na Šumavě.² Roku 1420 Žižka vyplenil ves při svém první tažení na Rabí. Poté až do počátku 16. století patřily Nezamyslice Švihovským z Rýzemberka.

Z původního kostela ze 13. století se do dnešní doby zachovala věž a zdivo chóru. Kolem roku 1390 byl kostel přestavěn,³ přibyl presbytář křížového půdorysu. Klenby západního pole a příčné lodi jsou křížové, závěr je opatřen ve shodě s vnějším osovým opěrákem trojicí trojparpsků. Lod' spojuje s vyšším presbytářem lomený oblouk.⁴ Trojlodí nechal počátkem 16. století Půta Švihovský opatřit sklípkovou klenbou.

V půdním prostoru nad sklípkovou klenbou trojlodí, resp. pod původním stropem se v severovýchodním nároží jihozápadní věže dochoval úsek malovaného vlysu s ornamentální malbou. Jde vlastně o bílý negativní otisk kružeb na červeném pozadí, který byl v překresbě publikován roku 1900.⁵ Zespodu je vlys lemován žlutým pruhem. Kružboví se skládá ze dvou horizontálních rovin, horní utváří lomené obloučky vyplněné trojlistou kružbou, přičemž spoje obloučků přecházejí ve stylizované lilie, které takto tvoří spodní linii. Lilie jsou zespod ohraničeny půlobloučky, vzájemně propojenými menšími liliemi, resp. jetelovými trojlisty. Fragment ukazuje, kam až sahal původní trámový strop lodi. Stáří fragmentu nelze bezpečně určit, ale malba musela vzniknout ještě před zaklenutím trojlodí, k němuž došlo krátce po roce 1500. Původ malby možná sahá do závěru 14. století, kdy byl kostel přestavován.

Podobný kružbový vlys byl kolem roku 1430 namalován pod okap zdi chóru špitálního kostela v Oberwölz a kolem roku 1469 na vršek schodištní věže farního kostela v Murau (oboje v rakouském Štýrsku).

¹ RBM I, 44.

² CDB I, č. 379, 352–353, Odkazy na prameny a literaturu Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice 1977, 14, 16, pozn. 39, 225.

³ Ve fundačních listinách vzpomíná se jako dobrodinec Vilém Dubský z Třebomyslic.

⁴ Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948, 132; KUTHAN, 132–133, 224–25; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 278–279.

⁵ Vlys visutých lilí a jetelových (troj)lístků, HOSTAŠ/VANĚK, 83, obr. 62.

Petrovice u Sušice - kostel sv. Petra a Pavla

Petrovice u Sušice byly pojmenovány údajně po jednom ze čtyř bratrů, předků pánů z Velhartic, kteří se zúčastnili v prosinci 1178 nebo lednu 1179 svěcení kostela v Albrechticích u Sušice.¹ První písemná zpráva o Petrovicích z roku 1319 uvádí, že na petrovické tvrzi při kostele byl Albert ze Schönsteina zajat Vilémem ze Strakonic, který jej uvěznil na svém hradě ve Strakonících.² V dalším období se mezi majiteli Petrovic vystřídali páni z Velhartic, Rožmberka, Hradce.³ Fara je při petrovickém kostele doložena roku 1366.⁴

Okolní krajině dominující raně gotický kostel sv. Petra a Pavla v Petrovicích je jednododní stavbou spojenou lomeným triumfálním obloukem se čtvercovým chórem zaklenutým žebry do kříže. Na severu chóru Na západě lodi se přimyká mohutná věž, jejíž přízemí je křížem sklenuto bez žeber. Kostel vznikl mezi 40.–70. lety 13. století.⁵ K severní straně kněžiště byla na sklonku 14. století přistavěna valeně zaklenutá sakristie. Společně s ní došlo k rozšíření lodi severním směrem. Další úpravy nastaly v 18. a 19. století.⁶

Vnitřní plochy široce rozepjatého, hrotitého triumfálního oblouku pokrývá malované kvádrování, ve formě střídajících se šesti světlých a šesti červenorůžových rámovaných obdélníků, které vyplňuje krvavě červená štětcová kresba šesticípých hvězd a ornamentálně pojatých patrně zoo– a antropomorfních motivů, stylizovaných do několika málo linií až na pomezí abstrakce. Převažují prvky připomínající ryby a propletené hady, v severní špaletě ve čtvrtém rámci od spodu dešifrujeme dva proti

¹ Benedikt BRAUNMÜLLER (ed.): *Monumenta Windbergensia*, *Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern* 23, Landshut 1879, 156; CDB I, č. 209, 269, Josef Vítězslav ŠIMÁK: *Dvě knihy o osídlení Šumavy*, In: ČČH XLIII, 1937, 107; Josef Vítězslav ŠIMÁK: *České dějiny I/5*. Praha 1938, 1035. Odkazy na prameny a literaturu viz Jiří KUTHAN: *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století*, České Budějovice, 1977, 113–116, 179–180.

² Vilém Alberta propustil a zavázal si jej a jeho ozbrojence službou po dobu šesti válečných tažení. August SEDLÁČEK: *Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko)*. Praha 1897, 126; Tomáš DURDÍK: *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*. Praha 2002, 428–429. Jiří SVOBODA: *Páni ze Strakonic*. Praha 2010, 150. Někdy v polovině 14. stol. byly Petrovice začleněny do velhartického panství a místní tvrz zanikla. V Petrovicích existoval současně další, od kostela necelý kilometr vzdálený hrad na vrchu Hrnčář. Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sušickém*. Praha 1900, 90–97

³ Jiří VLASÁK: *Prácheňský děkanát v pozdním středověku* (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 90.

⁴ LC I/2, 75–76.

⁵ Do třetí čtvrtiny 13. stol. klade KUTHAN,, 128, 227. Kdežto Dobroslav Líbal tuto dobu spojuje jen s klenbou kněžiště a původ kostela posouvá do doby kolem roku 1240. Dobroslav LÍBAL: *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Praha 2002, 319–320. K architektuře kostela mnohem dříve také Bernhard GRUEBER: *Kunst des Mittelalters in Böhmen IV*, Wien 1879, 37–38.

⁶ HOSTAŠ/VANĚK, 90–94.

sobě hledící profily abstrahovaných lidských hlav s velkými nosy. Čistě spekulativně by se v těchto dvanácti ornamentech možná nechaly spatřovat i astrologická znamení zvěrokruhu,⁷ spíše však jde o stylizované až abstrahované živočichy, monstra a masky, včleněné do iluzivního mramorování, jaké v konkrétnějších formách dotvářejí nástěnnou výzdobu přízemní kaple pražského domu U Zvonu,⁸ kostela v Janovicích nad Úhlavou (oboje kol. 1310), kostela minoritů v Jindřichově Hradci (kol. 1350) či venkovských kostelů ve Žďáru u Blovic (kol. 1350),⁹ Černovičkách (kol. 1360) a Libiši (kol. 1390).¹⁰

Poněkud zvláštní výzdobu petrovického oblouku nejde spolehlivě slohově začlenit pro absenci konkrétnějších záchytných slohotvorných prvků. Může pocházet už ze 13. století stejně jako ze století následujícího, kdy byl objekt přestavován. Růžová a tmavě červená barva byla nanášena na tenoučké vápenné líčko, natřené přímo na žulové kvádry oblouku. Nedá se vyloučit, že další výmalba středověkého původu je dosud skryta pod omítkami na stěnách kněžiště a lodi

⁷ Navrhuje kolega Aleš Hynek.

⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v domě U zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. In: Klára BENEŠOVSKÁ: Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 144–149.

⁹ Příslušná hesla v PEŠINOVĚ korpusu Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958.

¹⁰ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 75–80, 93–206.

Rabí - hrad: kostel Nejsv. Trojice

Vznik nejstarší části hradu Rabí byl dříve kladen už do 13. století,¹ dnes střízlivěji do poloviny 14. století.² Zakladateli byli pravděpodobně páni z Budčtic, předkové pánů z Velhartic.³ Rabí je v archivních zprávách jmenováno teprve roku 1380 v souvislosti s jeho prvními písemně doloženými majiteli, tedy s Břeňkem a Půtou Švihovskými.⁴ Ti vlastnili a budovali Rabí skoro dvě stovky let. Dvakrát po sobě (1420 a 1421) byl hrad dobyt husity. Největší rozkvět zažil koncem 15. století, kdy Půta Švihovský z Rýzemberka a na Rabí, nejvyšší zemský sudí království českého, nechal hrad rozšířit. V tom pokračovali jeho synové, ale finanční vyčerpání a změny ve zřetelích válčnických je donutily ukončit přestavbu hradebního okruhu.⁵ Rabí je dnes nejrozsáhlejší hradní zříceninou v ČR.

Kostel Nejsvětější Trojice byl vybudován pravděpodobně jako novostavba Půtou Švihovským před rokem 1498, kdy byl svěcen.⁶ Kostel není zahrnut do opevnění samotného hradu. Z ochozu hradby vedl přístup přímo na kostelní emporu. Svatyně sloužila také jak obyvatelům hradu, tak městečka pod hradem. K obdélné lodi se skrze hrotitý triumfální oblouk pojí presbytář o pěti stranách osmiúhelníka. Je zaklenut síťovou klenbou, která se pne i nad lodí. Západní část lodi zaujímá tribuna a předsínka, na severozápadním rohu lodi je přistavěna obdélná kaple.⁷

V 80. letech 20. století byl proveden v interiéru předběžný průzkum omítek, který neprokázal žádné relikty původní výmalby na klenbě pod secesními malbami z roku 1907, ale prokázal je na stěnách lodi i presbytáře.⁸ Jde o konsekrační nápisy

¹ Tomáš DURDÍK: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha 2002, 464–467.

² Vladimír RAZÍM: Rabí. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 129–131, kat. č. 21.

³ August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 81–96; Tomáš DURDÍK: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha 2002 (2. vyd.), 464–467; Václav RAZÍM: Hrad Rabí románský?. In: Průzkumy památek II, 2001, 157–161; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 421–422.

⁴ Ti se připomínají sice již 1362 jako patronové kostela v sousedních Budčticích, ale až r 1380 se Půta píše "seděním na Rabí". Viz LC I/1, 183.

⁵ Přestože zůstal rabský hradební okruh nedokončen, patřil ve své době k nejvyspělejší obranným systémům v Evropě.

⁶ Dříve se soudilo, že je kostel starší a před rokem 1498 byl pouze přestavěn. Jiřina HOŘEJŠÍ: Katalog architektury (heslo Rabí – Hrad. Kostel N. Trojice), In: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1965, 115–116; Dobroslava MENCLOVÁ: České hrady 2. Praha 1972, 405–413; UPČ 3, 193–196; Ludmila DRNCOVÁ: Rabí. Plzeň 1989, 3, 5

⁷ František ZÁRUBA: Rabí, hradní kostel Nejsvětější Trojice. In: JINDRA/OTTOVÁ, 99, kat. č. 13.

⁸ Jiří RATAJ: Restaurátorský průzkum v kostele Nejsvětější Trojice v objektu hradu Rabí, 1982; Jiří ŽIVNÝ: Nejsvětější Trojice, Rabí, RZ 692, 1984 (nepubl. strojopisy RZ, uložen v NPU ÚOP v Plzni).

nad dřívějšími oltáři.⁹ Na jižní stěně lodi se v restaurátorské sondě objevuje fragment žlutého medailonu s nimbovanou hlavou, podle zavíjených volut u medailonu můžeme soudit, že jde o pozůstatek renesanční výmalby. Dva odkryté nápisy nás zpravují o zasvěcení oltářů v kapli:

*Istud altare Erectu[m] est edificatu[m] / Per gene(ro)sam do(minam domi)nam
Bohunka(m) de lomnycz et mezirzicz / conthoralis eiusdem d[pmi]ni Puothe et Co[n]
/ secratu[m] e[et] per eundem R[evernedum] Epis[copu]m Ad ho / n(or)em S ap
S[ancte] Anne ma / (tris) v[ir]g[inis] S[ancte] Marie Magdalene.¹⁰*

*Istud altare Consecratu[m] (est) / in honore b[e]atissime (Marie virginis)
Assumcionis et omniu[m] (sanctorum...fe) ./ stivitatem eiusde[m].¹¹*

Z textů v rabském kostele vyčteme zasvěcení oltářů podobně jako z konsekračních nápisů v hradní kapli a ve špitálním kostelíku ve Švihově. Z hradního kostela, resp. z původních oltářních nástavců pochází několik kvalitních pozdně gotických řezbářských a malířských děl.¹² Jejich hypotetické umístění přinesli Peter Kováč a Michaela Ottová.¹³ Nástavec hlavního oltáře zde tvořila mimořádně kvalitní řezby Boha Otce a Krista z původní kompozice Nejsvětější Trojice (před 1498, Praha, NM). Ze stejné dílny vyšla socha sv. Anny (pův. asi ještě se soškou malé Panny Marie), která jistě stála na oltáři, k němuž se vztahuje nápis o zasvěcení mimo jiné sv. Anně, matce Panny (Marie). Tento oltář zřídila nebo sochy na něj věnovala Půtova manželka Bohunka Meziříčská z Lomnice, jak uvádí nápis u oltáře. Na jednom z oltářů v hradním kostele stála také archa s malovanými křídly a řezbou bojujícího sv. Jiří uvnitř skříně.¹⁴ Erb na této Arše z Rabí ukazuje, že objednavatelem byl nejvyšší královský mincmistr Jan Horstoffar (Harsdorffer) z Malesic, norimberský rodák a radní a zároveň plzeňský měšťan. V jakém vztahu byl k Půtovi, bohužel nevíme.

⁹ Peter KOVÁČ: Jan Horstoffar z Malesic (Hans Harsdorffer) a oltář z Rabí, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 66–79.

¹⁰ Přepis Michal Tejček. Uvádí Michaela OTTOVÁ: Objednavatel, dílna a styl: Gotické sochařství v jihozápadních Čechách. In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, 268–283, zde 283, pozn. 34.

¹¹ Přepis Michal Tejček. Uvádí OTTOVÁ 2013, 283, pozn. 35.

¹² K nim příslušné studie a katalogová hesla viz JINDRA/OTTOVÁ.

¹³ Peter KOVÁČ: Rekonstrukce pozdně gotického sousoší z Rabí, In: Umění XXXVII, 1989, 289–300; KOVÁČ 1998, 75; OTTOVÁ 2013, 271, obr. 233. Tam také studie a katalogová hesla k jednotlivým dílům z Rabí.

¹⁴ KOVÁČ 1998; Jan ROYT: Oltářní archa sv. Jiří z Rabí. In: JINDRA/OTTOVÁ, 194–196, kat. č. 27.

Štěpánovice - kostel sv. Michaela

První historická zmínka o Štěpánovicích u Klatov z roku 1352 se vztahuje ke zdejšímu kostelu sv. Michala. Roku 1367 je doložen majitel zdejšího zboží Otík ze Štěpánovic, bydlící na tvrzi při kostele. Jeho nástupci na tvrzi byli Jindřich a Bušek ze Štěpánovic, po nich před polovinou 15. století Jan Steblenec z Drachkova, následujícími držiteli štěpánovického zboží byli Jindřich Tréhuba a po něm Chlumčanští z Přestavlk. Václav Chlumčanský z Přestavlk prodal roku 1516 tvrz s příslušenstvím Janu Jeníškovi z Újezda, který Štěpánovice připojil k sousednímu Svrčovci.¹

Architektonicky nenáročný kostel sv. Michala byl postaven v dominantní poloze vsi patrně koncem 13. století. Čtvercový presbytář zbavený původní křížové žebrové klenby se otevírá lomeným triumfálním obloukem do širší obdélné plochostropé lodi. Objekt byl upravován v 16.–19. století.²

Při opravě kostela v roce 1891 byly ve vnitřní ploše a na čelní straně triumfálního oblouku neodborně odkryty pozdně gotické nástěnné malby, o čemž o osm let později informovali autoři Soupisu památek v okrese Klatovském.³ Dalšího publikování se dočkaly o více než století později.⁴ V roce 2012 došlo k odkrytí dalších fragmentů původní výzdoby na obou bočních stěnách kostelní lodi.

Na vnitřní ploše triumfálního oblouku je do obdélných polí vsazeno šest tříčtvrtěpostav proroků v životní velikosti. Bělovousý muž ve vršku severní strany ostění má na bláně napsáno jméno *daniel p(rop)heta*. Pod Danielem spatříme Izaiáše s páskou nesoucí *ysais propheta*. Vespod se fragmentárně dochovalo poprsí krále Davida či Šalamouna, jehož hlavu zdobí koruna stejného typu jako na malbách v Lubech a Křištíně a v jisté redukci také v Myslívi. Ve vrcholu jižní strany ostění tvoří Danielovi protějšek prorok s výraznými očima. Výrazné oči má i níže situovaný prorok oděný v plášť, zdobený červenou šablonou rostlinného charakteru a motivem ptáka, snad orla. Vespod uzavírá skupinu fragment poslední polofigury, z níž určíme jen tmavě žluté ustrojení a svrchní zelený plášť. Bílé pozadí kolem proroků oživují

¹ August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893; Jiří ÚLOVEC: hrady, zámky a tvrze Klatovska. Praha 2004, 216–217.

² Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském. Praha 1899, 150–152; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 479; UPČ 3, 507–508.

³ VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSÝ, 152.

⁴ Ondřej FAKTOR: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívi na Klatovsku. In: Umění LVII, 2009, 438–452; Ondřej FAKTOR: Štěpánovice, kostel sv. Michaela. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 240.

šablonové ornamenty palmety, šesticípé hvězdy a dvou typů šestilistého květu (růže a snad hvozdíku), vesměs tedy motivy poplatné výzdobě v blízkých Lubech a Křišťíně. Většina prorockých figur se v současné době nalézají v havarijním stavu, barevná vrstva se i s tenkým vápenným líčkem odlupuje a odpadá.

Výžlabek triumfálního oblouku je na své západní hraně dekorován střídavě rudou rozetkou a šesticípou hvězdou. Na ostění nad výžlabkem je v červené barvě rozvinuta iluzivní archivolta posetá hmotnými kraby a fragmentem křížové gotické kytky stejně jako je tomu na vítězném oblouku kostela v Lubech u Klatov. Pozůstatky výzdoby se nalézají i po stranách oblouku na východní zdi lodi. V nejvyšší části pod druhotně sníženým stropem jsou to po obou stranách vršku oblouku torza dvou proroků. Drží zalamované mluvicí pásky se zbytky latinských špatně čitelných nápisů. U levého muže s nejistotou čteme: [--]vabitur [v/n]os constienciac diabolus p(ro)pt(er)pectata. Druhý prorok napravo od oblouku představuje zejména Jeremiáše, jelikož slova na jeho stuze připomenou slova s jeho prorocstvím: *sacerdotibus Iuda(?) principibus eius et populo terrae*. (Jer 1,18). Jan Dienstbier navrhuje fragmentární sdělení číst takto: *[Recessit hoc tempore] / lex a sacerdotibus / iu[stiti]a [a] principibus / [consilium a senioribus] / [fides] de populo*.⁵ V tom případě by šlo o středověkou moralitu uváděnou na přelomu 14. a 15. století Mikulášem z Clémanges (Nicolas de Clamanges),⁶ který byl důvěrníkem Jeana Gersona.

Níže nalevo oblouku byl namalován iluzivní retábl se sv. Kateřinou v jeho nitru; dochovala se část červeného rámu oltáře a plasticky stínovaného kružboví v jeho nástavci, dále zbytky pozadí tapetovaného šablonovým dekorem. Z postavy světice je vidět jen atribut kola, útržky zelených šatů a malá část hlavy s dlouhými hnědými vlasy. Pod odpadlou malbou iluzivního oltáře, v místech sloupané tenoučké vápenné slupky, na níž byla později gotická malba oltáře aplikována, se objevuje starší vrstva. Vedle barevných skvrn spolehlivě určíme torzo drobné nahé ženské postavy, provedené v červených obrysech, jejíž oválnou hlavu lemují hustá hříva dlouhých plavých vlasů. Postava zřejmě vstává z hrobu, což by prozrazovalo kompozici Posledního soudu, často umístěvanou na stěnu triumfálního oblouku, kde byla věřícím na očích.

Tento zpola odhalený iluzivní retábl byl při nedávné opravě kostela zabílen. Pro změnu došlo k amatérskému nálezu scény Klanění tří králů na jižní stěně lodi a zlomku

⁵ Za čtení textů jsem zavázán Janu Dienstbierovi. VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ, 152 zaznamenali jako *angelis tribus factorem*

⁶ Christopher BELLITO: *Nicolas de Clamanges: spirituality, personal reform, and pastoral renewal on the eve of the reformations*, Washington 2001.

původně jistě monumentální scény, který pravděpodobně vzjevuje Umučení 10.000 rytířů na protilehlé severní zdi.⁷

Starozákonní proroci jsou chápáni jako ti, kteří předpovídali události novozákonní, především Kristovo působení a vykupitelskou smrt a jejichž prostřednictvím je lidem sdělováno Boží poselství. Skrze svá poselství a předpovědi příchodu Mesiáše byli starozákonní proroci chápáni jako brána do Nového zákona, proto zobrazování proroků na vítězném oblouku, pojímaném jako brána do nejposvátnějšího prostoru chrámu, bylo po celý středověk naprosto běžné. Daniel a Izaiáš patří mezi čtyři tzv. velké proroky. Daniel je autorem patrně nejmladší proročké knihy Starého zákona, kterou počítáme k tzv. apokalyptické literatuře. Ke kanonické knize Danielově byly přiřazovány apokryfní texty. Posláním knihy Danielovy je posíla Izraelitů v těžkostech. Médský král Darius uvrhl Daniela do „jámy lvové“ (Daniel 6,16–28), šelmy mu však neublížily.⁸ Izaiáš, syn proroka Ámose a jeden z nejcitovanějších proroků v křesťanském prostředí, pocházel podle židovské tradice z královského rodu. Izaiášovou knihou proniká myšlenka spásy a příchodu Mesiáše. Citují se zejména předpovědi příchodu Spasitele na tento svět (Iz 45,8), panenského početí Krista (Iz 7,14) a zmučeného Krista ve smyslu Muže bolestí (Iz 53,1–9) a Krista ve vinném lisu (Iz 63,1–6). Podle legendy byl tento prorok rozřezán zaživa pilou.⁹ Dalším zobrazeným je patrně král David, považovaný za autora většiny žalmů. Mohl by to být také král Šalamoun, Davidův syn a následovník, pokládáný v minulosti za autora starozákonních knih: Přísloví, Moudrosti, Písně písní a některých žalmů. Do vídáme se o něm hlavně z 1. knihy Královské (2–11) a z 2. knihy Paralipomen. Jedním z jeho prvních panovnických činů byla stavba chrámu v Jeruzalémě.¹⁰ Fragment Klanění tří králů na jižní straně lodi naznačuje, že pod omítkami jsou skryty další výjevy christologického cyklu. Podobně monumentální kompozice zdobila západní stranu lodi kostela v Křištině. Protější scéna Umučení 10.000 potvrzuje kontinuální oblíbenost této legendy a úcty k těmto mučedníkům od 14. století. Námět se v jihozápadních Čechách uplatnil také v kostelech Albrechticích, Kašperských Horách, Vimperku a zmíněné komnatě v branské věži hradu Blatná.

⁷ FAKTOR 2013. Jde o postavu nahého světce v expresivní póze. Po jeho pravém boku je vidět *patibulus* s přibitou dlaní. Domníval jsem se nejprve, že jde o fragment Ukřižování Krista, tedy že odkrytá postava představuje jednoho z lotrů popravených s Ježíšem. Avšak po levici Krista vždy visí „špatný“ lotr Gesmas, a právě tato odkrytá postava má kolem hlavy nimbus, takže o Gesmase nemůže jít. Postava také připomeneke stromu přivázaného sv. Šebestiána při jeho martyriu. V takové scéně by však byl navíc onen kříž (dlaň přibitá k *patibulu*). Čili dosti pravděpodobně jde o Umučení 10.000 rytířů s Kristem či Acháciem na kříži mezi rytíři.

⁸ Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006, 65–67, 249–250.

⁹ ROYT, 83–84.

¹⁰ ROYT, 275–277.

Na první pohled je prokazatelné, že štěpánovické malby jsou další realizací dílny, která malovala též v Křištíně, Lubech. U těchto lokalit jsme již konstatovali totožný šablonový dekor a další prvky jako koruny, klobouky ap. Iluzivní archa, která se ve fragmentu objevuje na levé straně východní zdi lodi, se zdá být shodná s lubskými retáblí po stranách vítězného oblouku, který je tam stejně jako ve Štěpánovicích sledován iluzivní archivoltou s kraby a křížovou kytkou. Typ krabů a karmínově stínované fialovorůžové kružby nemají daleko k velkolepému iluzivnímu tabernáklu, rámujičímú výklenek sanktuaria kostela v Myslívi, do jehož vršku je zasazena „malovaná socha“ madony, jejíž koruna s jehlicovitými hroty do jisté míry koresponduje s korunami v Křištíně, Lubech i Štěpánovicích. Na rouchu jednoho z proroků se udržel šablonový motiv ptáka, který se však neshoduje se vzorem opeřence uplatněným na malbách v Křištíně. Více upomene na šablonu ptáčka na iluzivním koberci za postavou sv. Václava v vežní (Zelené) komnatě hradu Blatná (kol. 1485).¹¹ V Křištíně dravec patrně napadá schouleného psa. S Křištínem pojí Štěpánovice užití stejného vzorku palmety, rudé růžičky (rozetky) a hvozdíku, s tím rozdílem, že růžička je ve Štěpánovicích pětistá, ale v Lubech šestistá. A hvozdík má ve Štěpánovicích šest zubatých okvětých lístků, kdežto v Křištíně pět. Tyto rozdíly jsou dány variabilitou tehdejších šablon. Oblibu šablon dokazují nástěnné malby hlavně ze druhé poloviny 14. století¹² a celého následujícího století.¹³ Jistou analogii ke štěpánovickým prorokům činí postavy proroků namalované v karneru v St. Peter am Kammersberg ve Štýrsku (kol. 1500) a v karneru v Unserfrau am Sand (1515–1520) v Dolním Rakousku u českých hranic.¹⁴ Po výtvarné stránce nemají daleko k polofigurám proroků a patriarchů na malbě Kmen Jesse (kol. 1500) v ambitu kláštera minoritů v Jindřichově Hradci.

Hypotetickým zadavatelem výmalby kostela sv. Michala ve Štěpánovicích mohl být Jindřich Tréhuba či Václav Chlumčanský z Přestavlk. Všechny doposud odkryté malby v kostele sv. Michala nebyly nikdy nerestaurované, a proto nejsou v dobrém stavu.

¹¹ FAKTOR 2009, 2013. Motiv ptáka uplatněný na rouchu štěpánovického proroka připomene vyšívané papoušky na plášti Karla IV. na tzv. Ostatkové scéně na Karlštejně (po 1357) anebo orly na ornátu sv. Vojtěcha a na pourpointu mladého Václava IV. na desce Jana Očka z Vlašimi (kol. 1371, Praha, NG). Vzpomeňme též ceremoniální a pohřební tkaniny Karla IV. – tzv. orlí dalmatiku s vyšívanými orly (Víděň, Schatzkammer) a zelenou pohřební dalmatiku s čínskými fénixi (Praha, SPH). Podobné motivy pávů a bažantů zdobí pohřební dalmatiku Václava IV. (Praha, SPH).

¹² Např. Kájov, Karlštejn, Kojetice, Kojice, Levý Hradec, Libiš, Loukov, Slavětín, Staré Město u Bruntálu, Zdětín.

¹³ Např. Kutná Hora, Myslív, Plzeň, Vápno. Problematice šablonové malby ve středověku se věnuje doprovodná publikace výstavy: Tomáš EDEL / Jan ROYT / Radek BROŽ: Příběh gotické šablony. Český Dub 1997.

¹⁴ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, obr. 797–799; Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983, obr. 617–620.

Švihov – hrad: Červená bašta, kaple

Raně středověké počátky Švihova jsou spojeny s Držkrajovici, prapředky Švihovských.¹ Držkraj nebo jeho syn Budivoj na konci 12. nebo na úsvitu 13. století vybudoval tvrz na ostrožně nad pravým břehem Úhlavy a románský kostel sv. Jiljí. Zhruba o sto let později se držitelé stali Rýzemberkové, kteří se odtud začali nazývat Švihovští z Rýzemberka. Asi v první polovině 14. století opustili starou tvrz a dali si postavit na rovině při opačném břehu Úhlavy nové sídlo. Vilém Švihovský z Rýzemberka v květnu 1425 neubráníl švihovskou tvrz proti husitům. Jeho syn Půta (1460–1504) zastával od roku 1479 až do své smrti úřad nejvyššího sudího Království českého. Asi před rokem 1489 nechal tvrz přebudovat na rozsáhlý vodní hrad. Po Půtově předčasné smrti se jeho čtyři synové o majetek rozdělili a švihovské panství získali Jindřich a Václav, kteří od roku 1505 pokračovali ve stavbě vnějšího opevnění dle projektu královského architekta Benedikta Rieda.

Jádrem hradu jsou dva obytné paláce, vstupní věž a hradní kaple, postavená na baště vnitřního opevnění, které v nárožích zpevnily čtyři bašty – Červená, Bílá, Zelená a Zlatá. Komplex svíral příkop naplněný vodou a vnější opevnění, postavené Benediktem Riedem, zmožutněné dělostřeleckými baštami a dokola obtočené dalším vodním příkopem. Švihov patřil spolu s hradem Rabí k nejvyspělejšímu pevnostem své doby. Dokonalou představu o původní podobě pozdně gotického hradu si můžeme učinit díky jeho věrnému zobrazení na nástěnné malbě z druhé dekády 16. století v hradní kapli.²

Z původní, jistě velkolepé malířské výzdoby interiérů, přečkaly skrovné zbytky v Červené baště a zmíněná malba v kapli. V nevelké míře se dochovaly v některých chodbách a sálech hradu polychromie pilířů a stěn v podobě červenomodrého kvádrování.³ Červená bašta tvoří v severozápadním nároží součást vnitřního opevnění jádra hradu. Pozdně gotické malby v jejím podkovovitém interiéru byly v minulosti nešetřně a nesoustavně obnaženy neodbornými zásahy. Malby zmiňuje

¹ CDB I, č. 349, 315; Michal TEJČEK: Držkrajovici (páni ze Švihova) a raně středověká nobilita v Poúhlaví. In: *Bohemiae Occidentalis Historica*, 1, 2015. Plzeň 2015, 9–21.

² August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze království českého IX*. Praha 1893, 2–26; Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSÝ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském*. Praha 1899, 152–171; Dobroslava MENCLOVÁ: Švihov – státní hrad a městečko. Praha 1953; Dobroslava MENCLOVÁ: Švihov – hrad pozdního středověku. In: *ZPP XIV*, 1954, 161–164; Dobroslava MENCLOVÁ: *České hrady 2*. Praha 1976 (2. vyd.), 393–405; Jaroslav PEŠINA: *Hradní kaple na Švihově*. Praha 1954; Tomáš DURDÍK: *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*. Praha 2002, 545–548; Jan ANDERLE: Švihov, In: Petr Jindra... 2013, 136–139, kat. č. 23.

³ Jiří ČECH / Václav ŠPALE: *Restaurování maleb ve velkém sále (nepubl. RZ 840 – Severní sál SH Švihov)* 1989.

August Sedláček,⁴ o turnajových scénách a postavách „pážat“ se zmiňují autoři Soupisu památek v okrese Klatovském.⁵ Odborné odkryvání a restaurování maleb provedli v letech 1961–1963 A. Bergerová, V. Berger, J. Kadera, P. Lorek, J. Stříbrský, J. Toroň a F. Makeš. Po restaurování pojednal švihovské malby v odborné literatuře Josef Krása, stručně je zmínila Dobroslava Menclová.⁶ Podrobně se jimi nedávno zabývala Zuzana Všečeková,⁷ Magdaléna Hamsíková⁸ a Jan Royt.⁹ V současnosti o nich chystá studii Jan Dienstbier.¹⁰

Malby profánní tematiky torzálně pokrývají všechny stěny interiéru bašty. Při vstupu do místnosti zrak přichozího spočine na poničené scéně s spícím rytířem namalované mezi okny na severní stěně. Z postavy dřímajícího rytíře v černé zbroji a skoro neznatelných, průsvitných stínů siluet dvou nebo tří ženských aktů (?) se usuzuje, že scéna představovala Paridův soud, snad podobné kompozice jako v tzv. zelené světnici na hradě Žírovnice (kol. 1490).¹¹ Spící rytíř má na zemi položen meč a přílbu. Obraz vespod zase ohraničuje zelený vlys s kružbami taženými černou linkou. Okna lemující tento výjev mají hluboké špalety. Ty jsou vyplněny nápisy s moralistním výkladem. Jejich časová souvislost s malbami je však nejistá.¹²

⁴ SEDLÁČEK, 2–26.

⁵ HOSTAŠ / VANĚK / BOROVSÝ, 156–157.

⁶ RZ 470; 471; 474 a 475 uložené v NPÚ ÚOP v Plzni. Josef KRÁSA: Nástěnné malby žírovnické Zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, In: Umění XII, 1964, 282–300, zvl. 289; Josef KRÁSA: Nástěnná malba, In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1984 (2. vyd.) 255–314, zvl. 300; Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–579, zvl. 570; MENCLOVÁ 1976, 403–404.

⁷ Zuzana VŠEČKOVÁ: Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově, In: Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník KTF UK, Dějiny umění – historie I. České Budějovice 2005, 257–277.

⁸ Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Cranach und Böhmen. Die sächsische höfische und kirchliche Repräsentation im Spiegel der Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Böhmen. In: Eva DOLEŽALOVÁ / Robert ŠIMŮNEK (Hrsg.): Ecclesia als Kommunikationsraum in Mitteleuropa vom 13. bis 16. Jahrhundert. München 2011, 339–360.

⁹ ROYT 2013, 226–231.

¹⁰ Janu Dienstbierovi děkuji za cenné podněty

¹¹ ROYT 2013; KRÁSA 1964, 1984.

¹² Nápisy přeložila Kateřina Kubínová a uvádí je HAMSÍKOVÁ, 10, pozn. 57. Odkazuji také na přednášku Jana DIENSTBIERA *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku*, přednesenou 24. 4. 2015 v ÚDU FF UK v Praze. Ve špaletách čteme: *OMNIA NOVA PLACENT* ("Vše nové se líbí."), *CVNCTA INVETERATA VILESCVNT* ("Vše staré nemá cenu."). Ponaučení by se mohlo vztahovat přímo k námětu Paridova soudu a k jeho podtextu v podobě lidské nestálosti, marnivosti a marnostratnosti. Jak známo, mladík Paris si z nabízených možností vybral slávu a nejkrásnější ženu světa, což stálo život jeho samého i životy tisíců palých u Tróje. Dále je ve špaletě napsán citát z Písma Kazatel 3,1) *OMNIA TEMPVS HABET* ("Vše má svůj čas."); výňatek z Petroniova *Satiriconu* (kap. 137/9,1–10) *QVISQVIS HABET NVMOS FELICI NAVIGAT AVRA FORTVNAMQVE SVO TEMPERAT ARBITRIO ~ PARVA LOQVOR QVID VIS NVMMIS PREBENTIS EVENIET CLAVSV POSSIDET ARCA IOVEM ~* ("Krátko to řeknu: co chceš, dostaneš. Skrze peníze ti to vyjde - pokladnice má v moci Iova.") a středověké proverbium Gualtera Anglica: *NVLLVS AMOR DURAT, NISI FRUCTUS SERVET AMOREM QVILIBET EST TANTVS MVNERA QUANTA FACIT* ("Žádná láska

Protějšší vstupní jižní stěnu ve výsečích valené klenby oživují dvě sobě podobná vyobrazení turnajů zv. šraňky neboli ve „šraňkách“. První plán levého obrazu zaujímají tři mužští diváci, kteří opřeni o „šraňky“, tedy ohradu z kmenů, pozorují turnajové klání. Prostřední z nich drží kopí. Před jejich zraky se za pažením v kolbišti proti sobě rozjíždějí s napřaženými dřevci dva páry rytířů v tmavých zbrojích, jejichž koně jsou přikryti pruhovanými čabrakami. Jeden z turnajníků patrně padá ze sedla. Za nimi po obou stranách přihlížejí na bělouších dva heroldi či pážata. Poslední plán tvoří kulisa patrového domu s modrošedými přístavky po stranách, jejichž zdi jsou prolomeny čtvercovými okny a vchodem s půlkruhovým záklenkem.

V sousední výseči klenby nad vchodem se nalézá kompozičně téměř shodný výjev. Jeho čitelnost je horší vzhledem k velmi špatnému zachování. V pravém dolním rohu prvního obrazového plánu sleduje turnaj žena v červené róbě a dlouhovlasý muž v zelených nohavicích a krátkém kabátku téže barvy. Kládový plot je odděluje od kolbiště, kde se proti sobě rozjíždějí opět dva páry rytířů na koních, halených do pruhovaných čabrak. Další dvojice jezdců se na souboj teprve chystá, zatím je za uzdy vedou mladí heroldi. Oba mládenci zaujímají téměř stejný postoj jako šašci na malbě turnaje v Zelené světnici hradu Žírovnice, kde rytířům přidržují kopí, což je motiv známý také z malby turnaje v sále Starého paláce hradu Blatná (asi po 1467) a na malbě v Novém hradě v Jimlíně (asi před 1500).¹³ Je možné, že i zde na švihovské malbě neдрží uzdy, nýbrž dřevce. Torzálnost výjevu nedovoluje jasné určení. Pozadí vyplňuje kulisa patrového domu se čtvercovými okny. Obrazy zespodu ohraničuje zelený kružbový vlys. Pod ním, přímo pod výjevem levého turnaje, tj. nalevo od dveří, byla odkryta iluzivní malba zavěšené kuše reálné velikosti. Na západní zdi blízko vchodu se fragmentárně dochovala žánrová scéna zápasících mladíků. Levý je charakterizován polodlouhými hnědými vlasy a krátkou kazajkou se širokým dekoltem, jejíž pravá strana je červeno-bíle pruhovaná a levá zelená; stejné barevné rozdělení se uplatňuje na těsně přiléhavých punčochách. Pravý zápasník má hlavu omotanu jakýmsi turbanem žluté barvy, trup k pasu obepíná černá kazajka a nohy punčochy s oranžovou levou a žluto-bíle pruhovanou pravou nohavicí.

netrvá, leda užitek by jí sloužil. Každý je tak ceněn, jak velké činí služby.“). Za poskytnutí textu děkuji M. Hamsíkové a J. Dienstbierovi.

¹³ Jan DIENSTBIER: Nástěnné malby v přízemí Nového hradu v Jimlíně. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 389, kat. č. V-28 (v tisku).

Fragmentsy postav na tmavě modrošedém pozadí na východní stěně nedávají tušit, co se zde odehrávalo, patrně nějaký kurtoazní výjev, anebo připomínka rodu Švihovských. Rozeznáme torzo drobné postavy dítěte či pážete s dlouhými hnědými vlasy, dále dvou žen či spíše ženy v červených šatech a dlouhovlasého muže v modrošedém rouchu. Za nimi stoupá po schodech mladík, oděný v krátký módní kabátek a těsné punčochy mi-parti, tzn. dvou barev, kdy pravá je červená a levá bílá. Scéna připomene obdobné výjevy dvorské společnosti s dětmi na hradech Blatná (asi po 1467), Žírovnice (kol. 1490), Zvíkov (po 1493) a Houska (kol. 1520).

Obsahová náplň výzdoby interiéru Červené bašty je žánrová, se zaměřením na rytířská témata nebo rodovou memorii a reprezentaci a zřejmě i antickou mytologii (Paridův soud).¹⁴ Nástěnná vyobrazení turnajových klání ozdobila vedle zmíněných hradů také síň na hradě v Písku. Tamní výjev byl ale nahrazen novomalbou na počátku 20. století (původní výzdoba vznikla 1479). Takovéto náměty ozdobily, jak jsem uvedl, tzv. rytířský sál a tzv. zelenou světnici na hradě Blatná (po 1467 a kol. 1485), na hradě Žírovnice (1490) a Houska (kol. 1520) a v Jimlíně (kol. 1500), ale také městské domy. V Praze na Starém Městě v domě U Anděla (Karlova čp. 144/I) byla v 90. letech 20. století odkryta scéna rytířského klání (kol. 1350), jež je patrně součástí obrazů Románu o Iweinovi;¹⁵ pozdně gotická turnajová scéna (druhá polovina 15. stol.) se nalézá v Chebu v tzv. Gablerovském domě čp. 507.¹⁶ K fragmentu zápasících mladíků na západní stěně švihovské bašty připomněl Krása „dobovou zálibu tzv. Fechtbüchern, učebnic různých stylů zápasů a soubojů, jež byly od 15. století šířeny tiskem a pro něž kreslili předlohy i známí malíři a rytci.“¹⁷ Jako tematickou afinitu vzpomeňme fresky se zápasícími mladíky (kol. 1350) v Castello di Sabbionara v Aviu a nástěnnou malbu Bitka hráčů tric-tracu (druhá polovina 15. stol.) ve Zvolenu.¹⁸ Na nově odkrytých malbách v místnosti v přízemí hradu Jimlín se objevují torza patrně těž zápasejících mužů. Torza kráčejících postav na východní stěně připomenou

¹⁴ Jan DIENSTBIER nabízí jinou interpretaci, které se dočkáme v jeho připravované disertační práci. Prozatím možno odkázat na jeho přednášku 24. 4. 2015.

¹⁵ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v bývalém "rytířském" sále v domě čp. 144 na Starém Městě v Praze, In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (ed.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007, 171–192. Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 1-Staré Město, dům čp. 144/I v Karlově ulici. In: Klára BENEŠOVSKÁ: Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 152-157.

¹⁶ Jan ROYT: Středověké deskové a nástěnné malířství na Chebsku. In: KOL. AUTORŮ: Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009, 67–87.

¹⁷ KRÁSA 1964 4) 289.

¹⁸ Josef KRÁSA: Zvolen (heslo v Katalogu), In: Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Karel STEJSKAL: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha 1978, 170–172; Mária SMOLÁKOVÁ: Neskorogotické nástěnné malby zo starej zvolenskej fary. In: Štefan ORÍŠKO (hrsg.): Pocta Vladimírovi Wagnerovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredoeuropského umenia 2, FF Univerzity Komenského v Bratislavě, Bratislava 2004, 95–117.

dvorské páry na malbách v tzv. Taneční síni na Zvíkově (po 1493).¹⁹ Meziokenní scénu, dochovanou v chabém fragmentu ležícího rytíře a tří (?) ženských aktů, určil Krása jako Paridův soud a připomněl lépe zachované znázornění ve světnici žirovnického hradu (kol. 1490).

Právě s nástěnnou výzdobou Zelené světnice na Žírovnici pojí malby ve švihovské baště ikonografické a stylové shody. Oběma prostorům vévodí turnajové výjevy a Paridův soud. Krása ve svém pojednání o žirovnických malbách vyjádřil hypotézu, že jejich autor, pomocně nazvaný Mistr žirovnických maleb, tvořil ještě na hradě v Jindřichově Hradci a též na Švihově.²⁰ Fragmenty v Červené baště vrocil Krása mezi léta 1489–1504, přičemž dolní hranice je rokem dokončení bašty a horní rokem Půtova úmrtí. Peter Kováč spatřuje ve výskytu malby s antickým námětem Paridova soudu projev rytířství „podzimu středověku“. Paris, mladý hrdina zachycený na obraze v rytířské zbroji, „odmítá slávu a válečný úspěch a rozhoduje se pro lásku k ženě.“²¹

Zavěšený samostříl měl vyvolat stejný klamavý dojem jako dvojice perspektivně pojatých iluzivních výklenků (1485–1492) po stranách sanktuáře na stěně Smíškovské kaple chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.²² Jistým druhem pozdně gotického *trompe l'oeil* jsou také iluzivní retábly, nástavce a tabernákly a „malované sochy“ na iluzivních, prostorově stínovaných konzolách, k čemuž máme v pozdně gotickém nástěnném malířství řadu příkladů. Jako dobovou analogii uvedme nástěnné malby koně, páva na větvi, spícího psa a sokolů na hradle, na němž visí měsíc, v klášteře Rein u Grazu (1501).²³

Josef Krása toto malované zátiší právem nazval „virtuózním *trompe l'oeil*, které je výrazem malířovy invence a formální dokonalosti.“²⁴ Jan Royt navrhl, že nádherně vymalovaná bašta mohla sloužit pro panstvo (např. jako zbrojnice, zázemí?),

¹⁹ Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepubl. disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951; Vratislav NEJEDLÝ: Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí (diplomová práce na FF UJEP v Brně), Brno 1974; KRÁSA 1984a, 290; KRÁSA 1984b, 569.

²⁰ KRÁSA 1964, 289, 297; KRÁSA 1984a, 300; KRÁSA 1984b, 569. Výmalbě žirovnické Zelené světnice se věnovali též Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění v Čechách, In: Umění XXI, 1973, 469n; NEJEDLÝ.

²¹ Peter KOVÁČ: Jan Horstoffar z Malesic (Hans Harsdorffer) a oltář z Rabí, In: Jiří FAJT / Hana LAŠTOVKOVÁ / Tatjana ŠTEMBEROVÁ (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 66–79, cit. 72.

²² Hana KORECKÁ–SEIFERTOVÁ: Zátiší ve Smíškově kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře, In: Krásné město 1, 1970, 8–10; Jarmila VACKOVÁ: K malbám ve Smíškovské kapli, In: Umění XIX, 1971, 255–279; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 165–178.

²³ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd 2, Wien 2002, obr. 535–538.

²⁴ KRÁSA 1964, 289.

jehož oblíbenou kratochvílí byla střelba tzv. na ptáka. Odlišnou interpretaci o něco dříve nabídla Zuzana Všetečková. Navrhla významově spojit tuto iluzivní malbu s monumentální freskou Boje sv. Jiří s drakem, vytvořenou patrně kolem roku 1515 ve švihovské hradní kapli.²⁵ Znak se samostřílem a se svatojiřským červeným křížem na bílém poli byly znaky valencijského bratrstva lučištníků *Cofradia del Centenar de la Ploma*. Badatelka nadhodila, že čeští šlechtici se mohli na svých cestách po Evropě (např. výprava Lva z Rožmitálu) setkat s tímto bratrstvem a jeho “odznak mohl mít na Švihově i symbolický význam jako odznak, kterým byli přemoženi muslimové, jejichž nebezpečí hrozilo v podobě Turků zejména za mladého Ludvíka Jagellonského.”²⁶ Teorie nevyznívá přesvědčivě, pokládáme-li fragmenty v Červené baště za starší slohový stupeň doby kolem roku 1500 oproti raně renesanční malbě v hradní kapli, kterou dal Jindřich Švihovský namalovat někdy ve druhém nebo třetím desetiletí 16. století. Krása vymezil dobu vymalování vnitřku Červené bašty lety 1489–1504, tedy rozmezím mezi dostavěním bašty a úmrtím Půty Švihovského.²⁷ Naproti tomu Menclová je pokládala za starší dílo téhož umělce, který maloval později v hradní kapli scénu ze svatojiřské legendy.²⁸ Patrně z té samé doby pocházejí některé nápisy a polychromie stěn a sloupů v interiérech hradního paláce.

V hradní kapli zasvěcené Panně Marii se nachází zmíněná freska se sv. Jiřím a iluzivní malba. Kaple byla nastavena na východní baště vnitřního opevnění v 80.–90. letech 15. století během Půtovy přestavby hradu. Kaple vystupuje z hradebního čtverhranu do východního parkánu, který překlenuje. Skládá se ze čtvercové lodi a triumfálním obloukem odděleného presbytáře o pěti stranách osmiúhelníka. Západní třetinu lodi zabírá empora na dvou sloupech, podklenutá síťovou klenbou, jejíž žebra, jakož i žebra síťové klenby v lodi a presbytáři byla v 19. století otlučena.²⁹

²⁵ Ani přes fragmentární stav výmalby Červené bašty se nezdá mladší doba vzniku ve druhém desetiletí 16. stol. příliš průkazná, což tedy snižuje věrohodnost hypotézy, vyslovené Zuzanou Všetečkovou.

²⁶ „A snad právě na zobrazení samostřílu lze uvažovat o spojitosti výzdoby v Červené baště se zobrazením sv. Jiří v hradní kapli. vycházíme-li z ikonografického výkladu pozoruhodného oltáře sv. Jiří z Valencie z počátku 15. století, který se dnes nachází ve Victoria and Albert Museum v Londýně, pak zde na motiv upozornil C. M. Kauffmann v roce 1970 a znak se samostřílem a s červeným křížem na bílém poli určil jako znaky bratrstva *Cofradia del Centenar de la Ploma*...Nově založené bratrstvo bylo vojskem sta lučištníků...Je pravděpodobné, že se čeští šlechtici setkali na svých cestách po Evropě se členy bratrstva lučištníků...” Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově, In: Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník KTF UK, Dějiny umění – historie I. České Budějovice 2005, 257–277, zvl. 258.

²⁷ KRÁSA 1964, 297; KRÁSA 1984a, 300.

²⁸ MENCLOVÁ 1976, 404.

²⁹ František ZÁRUBA: Švihov, hradní kaple. In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, 103, kat. č. 15

Původní malířská výzdoba z konce 15. a počátku 16. století se dochovala na poprsnici oratoře a na severní stěně lodi; opravována a přemalována byla roku 1890 při rehabilitaci kaple, v letech 1977–78 ji odborně ošetřili a přemaleb zbavili manželé Látalovi.³⁰ O výzdobě kaple se zmiňuje August Sedláček³¹ i Soupis památek v okrese Klattovském.³² Vyčerpávající studii o svatojiřské scéně, hlavně aspektu krajinného pozadí, podali Dobroslava Menclová a Jaroslav Pešina.³³ Pojednala také o ní Zuzana Všečeková.³⁴ Naposledy o malbách v kapli psala Magdaléna Hamsíková³⁵ a Jan Royt.³⁶

Poprsnice kruchty je rozčleněna na devět čtverečních polí, jejichž malované panelování na blankytném podkladu tvoří lípané šedé plaménkové kružby, rotující kolem čtyřlístů. Patrně vznikly jako prvotní výzdoba interiéru kaple po jejím dostavění. Pět prostředních polí bylo patrně ve druhém nebo třetím desetiletí 16. století přemalováno erby Jindřicha Půty Švihovského z Rýzemberka a na Rábí, jeho manželky Uršuly Minsterberské a jejího příbuzenstva. Erby jsou ve formě kolčích štítků, obohacených helmy s přikryvadly a klenoty. První znak určuje jméno *Ursula markrabiena Brandenburska*, následný znak ve druhém erbovním, ale celkově čtvrtém poli poprsní zdi nese minuskulní nápis: *Vrsvla kňezna Monstrwerska*, erb uprostřed poprsnice je přirozeně Švihovským znakem hradního pána, doplněný jeho jménem *zr Jindrzych z Ryznberka*. Řada pokračuje štítem s orlicí a přípisem *Salomena knezna Zaganska* a končí erbem, provázeným jménem *Katherzina kniezna Opawska*. Mezi centrálním obloukem empory a poprsnicí, konkrétně pod druhým a čtvrtým erbem, jsou zasazeny dvě kamenné desky s tesanými zlacenými minuskulními literami:

*Pvotha . de rizmb/erk . et de skala . dūs/ In Rabi . et ī . sswihow/ svp m^s . ivdex . Rgni Bohe . ista .edifi/cia . fecit . Anno/ Domī M.CCCC.L/ xxx.89.*³⁷

³⁰ HOSTAŠ / VANĚK / BOROVSÝ 2), 160; Jiří LÁTAL: Restaurování nástěnné malby v hradní kapli na Švihově, RZ 482, 1977; Jiří LÁTAL / Vendula LÁTALOVÁ: Restaurování a rekonstrukce výmalby předprsně kruchty v kapli na hradě Švihově, RZ 484, 1977–78. Obě RZ uloženy v NPÚ ÚOP v Plzni.

³¹ SEDLÁČEK.

³² HOSTAŠ / VANĚK / BOROVSÝ, 156–157.

³³ RZ 470; 471; 474 a 475 uloženy v NPÚ ÚOP v Plzni. Josef KRÁSA: Nástěnné malby žirovnické Zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, In: Umění XII, 1964, 282–300, zvl. 289; KRÁSA: Nástěnná malba, In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1984 (2. vyd.) 255–314, zvl. 300; KRÁSA: Nástěnné malířství, In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–579, zvl. 570; MENCLOVÁ 1976, 403–404.

³⁴ SEDLÁČEK, 10–11; VANĚK / HOSTAŠ / BOROVSÝ, 163; Jaroslav PEŠINA / Dobroslava MENCLOVÁ: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby. In: Umění I, 1953, 93–114 (Pešina do 106, Menclová 107–114); VŠETEČKOVÁ 2005.

³⁵ HAMSÍKOVÁ.

³⁶ ROYT, 2013, 226–231.

³⁷ „Půta z Rýzemberka a ze Skály, pán na Rábí a na Švihově, nejvyšší sudí království českého, dal zhotovit toto stavení Léta Páně 1480–89.“

Na zdech kaple si můžeme přečíst konsekrační nápisy: sedmiřádkový nápis vlevo od okna na severovýchodním boku závěru kaple se týká zasvěcení hlavního oltáře:

*Hos primū et maius altare / consecratum est in honore
Assūptionis: Nativitatī . ζ . / Cōceptionis : Annūciationis :
Visitationis : aliarqe festi- / vitatū glo´ssissime dei ge-
nitricis virginis Marie.*³⁸

Bočnímu oltáři náleží tři řádky na jižní straně lodi hned u hrany vítězného oblouku:

*Hoc altare . cōnsecratū . est . in . honorē . sanctor´
virginum Katherine : Barbare : Dorothee
Margarethe : necnon Vrsule et sodaliū eius*³⁹

Poslední přípis je na protější zdi, těsně pod nástěnnou malbou se sv. Jiřím:

*HOC ALTARE CONSECRATV EST IN HONORĚ SANCTOR
MRM GEORGY . XIIII . AVXILIATOR AC. S. MARCI . EWGTE,*⁴⁰

Svatojiřská scéna ohromuje úctyhodnými rozměry (3 x 2,8 m) a mimořádným uměleckohistorickým významem, neboť na pozadí legendárního děje se okázale manifestuje dobový pohled na Švihov a snad také hrady Rýzmburk a Skála. Bezmála čtvercový obraz se nalézá těsně vedle kruchty na severní stěně lodi kaple. Obraz zachycuje rozhodující okamžik, kdy se sv. Jiří v sedle koně napřahuje mečem, aby zneškodnil draka, válejícího se pod kopyty obrněného bělouše. Stafáž dále tvoří vlevo stojící anděl s rytířovou helmicí, vpravo pak klečící princezna s jehnětem a nakonec drobný anděl, letící nad hlavou světce. Boj se odehrává v realisticky zachycené otevřené krajině s věrným pohledem na Švihov a další rodová sídla v pozadí.

Světce i jeho oř jsou chráněni raně renesanční plátovou zbrojí. Přes kyrys má rytíř navlečen prostřihávaný zlatavý živůtek, jenž v pase navazuje na širokou, svisle skládanou suknicí; nohy jsou obrněny zahrnující do toho plechové střevíce, vepředu tupě rozšířené (tzv. kravské tlamy či kachní zobáky). Armet zdobený bohatým chocholem nese rytířova hlava, nýbrž anděl přihlížející u levého okraje obrazu. Světcovu jemně modelovanou tvář klidného výrazu pomáhá zvýraznit přepychový černý klobouk, uvázaný pod bradou zlatou šňůrou a prošíváný zlatou nití a pštrosím peřím. Jezdec obrněnou levicí řídí stíhlovými otěžemi svého vzpínajícího se oře, v napřažené pravici svírá meč s dlouhou úzkou čepelí. Nad mečem vidíme přilétat drobného plavovlasého andílka, který nese na rudé pentli kolčí štítek s červeným křížem na bílém poli. Anděla zahaluje bílá dalmatika, překřížená na hrudi černou štolou.

³⁸ Tento první a větší oltář posvěcen jest ke cti Nanebevzetí, Narození, Početí, Zvěstování, Navštívení a jiných svátků přeslavné Bohorodičky, Panny Marie

³⁹ Tento oltář je zasvěcen ke cti svatých panen Kateřiny, Barbory, Doroty, Markéty a také Voršily a jejich družek (tj. 11.000 panen)

⁴⁰ Tento oltář posvěcen jest ke cti sv. mučedníků, Jiří, čtrnácti pomocníků a sv. Marka Evangelisty.

Tělo koně přikrývá honosná prošívaná čabraka, krk chrání plechové lamely a šupiny, pospojované kroužkovým pletivem a hlavu anatomicky tvarovaný čelní kryt s průseky pro oči, tzv. šafron s pérovým chocholem. K ochraně šíje zvířete přispívají také opratě pákové uzdy, které jsou buď prošívané nebo pobité plíšky. Bělouš stojí na zadních nohách a přední vyhazuje, aby přeskočil velikého draka, který hlavu na dlouhém krku otáčí vzhůru a tlamu hrozivě otevírá, aby se zuby bránila úderům běloušových kopyt. Ještěřův krk je probodnut špicí světcova dřevce, jehož zlomené zbytky zejí v prachu na okrové zemi. Vpravo od draka se modrá rybník s břehem zpevněným zdobněnými stromy. Nad rybníkem v dalším prostorovém plánu klečí skvostně oděná princezna Cleolinda.⁴¹ Princezna je napařáděna v renesančních šatech, skládajících se z našasené růžové sukně a dekoltovaného, sešněrovaného bezrukávového živůtku. Nabírané rukávy hedvábné bělostné košile jsou nad lokty zdrhovány zlatě obšitými prstenci z růžové látky, která obepíná také předloktí a končí zlatavými manžetami, které zakrývají zápěstí i část sepnutých dlaní. Blondaté kadeřavé vlasy má Cleolinda sepnuté zlatou stužkou. Její obličej upoutá růžovými líčky, silnými rty a velikýma očima, které nesledují zápolení světce s drakem, nýbrž hledí vně obrazu na diváka, protože je možné, že se jedná o identifikační portrét kněžny Voršily Minsterberské (1498–1545), manželky Jindřicha z Rýzemberka, jehož podoba je možná promítnuta do zobrazeného světce na koni. U dívčina pravého kolena odpočívá bílý beránek. před uší stejně jako je tomu u princezny. Za andělem se pne borovice, která už patří ke krajinnému pozadí scény.

Nejvýznamnější složkou scény je její krajinné pozadí s vedutami švihovských sídel. V prospektu mezi stojícím andělem a sv. Jiřím se rozkládá mohutný hrad, představující Švihov v době své největší slávy na počátku 16. století. Sídlo je viděno od východu, za vodním příkopem a pásem vnějšího opevnění s válcovitými bateriovými baštami se vine opevnění hradního jádra, na němž se vyjímá kaple, vklíněná mezi dva paláce. Severovýchodní nároží vnitřní hradby vpravo od kaple jistí okrouhlá, dnes již neexistující Zlatá bašta a severozápadní nároží Červená bašta, jejichž střechy se na obraze ježí věžičkami. Na opačné straně vpravo na skále, nad hlavou princezny, jsou nad sebou umístěny dvě skalní pevnosti. Horní na ostrohu by mohla představovat švihovský hrad Rýzemberk a dolní hrad Skála u Přeštic, což bohužel nelze přesvědčivě

⁴¹ „Jiří, tribun v římském vojsku,...přišel jednou v provincii Libyi do města, jež se jmenuje Silena. U toho města bylo jezero,... a v něm se skrýval jedovatý drak. Ten mnohokrát zahnal na útěk lid...a svým dechem všechny otravoval. Obyvatelé mu proto dávali každý den dvě ovce, aby zkrotili jeho vzteklost, jinak přepadal městské hradby a zamořoval vzduch, takže velmi mnozí hynuli....Když už drak sežral skoro všechny syny a dcery, byla jednou losem vybrána jediná královská dcera a určena drakovi.“ Anežka VIDMANOVÁ (přel., ed.) / Václav BAHNÍK (přel.): Jakub DE VORAGINE: *Legenda aurea*. Praha 1984, 156–160.

doložit, protože z obou se dodnes dochovaly pouhé trosky. Na stavbách zaujme hráz-děné zdivo a arkýřový převět. Rozeklané útesy oživují borovice. Poslední architektu-rou je hrad či opevněné město v údolní rovině při řece, namalované zcela v pozadí v nejbližším plánu malby. V čele hradby se pne mohutná věž. V minulosti bylo město pokládáno za Horažďovice, které též byly v rukou Švihovských.⁴² V modravé dálce výjev uzavírají zasněžené, horské masivy, mezi nimiž protéká řeka.

Sv. Jiří drakobijce se ve středověku těšil obrovské úctě, neboť mezi ostatními svatými vojíny panoval jako hlavní patron rytířů a vůbec jezdců a vojáků. V českém umění pozdní gotiky se scéna světceva zápasu s drakem uplatnila na levém křídle Svatojiřského oltáře (Praha, NG, kolem 1470), na deskovém epitafu Jiříka Řepického ze Sudoměře (Praha, NM, zapůjčen do NG v Praze, 1497), na nástěnných malbách, a to jak ve venkovských kostelech, např. ve Třech Bubnech u Chrudimi (po 1447), v Bořitově (60.–80. léta 15. stol.), Litoveli (1485), tak i na hradech – vedle Švihova ve věžní komnatě na Blatné (kol. 1480) a na stěně arkádového ochozu na Zvíkově (kol. 1500). Ze sochařských památek vzpomeňme řezbu sv. Jiří na koni v arše z Rabí (před 1500, Praha NM, zapůjčeno do NG) a v řadě detailů velice blízký reliéf z Male-sic u Plzně (kol. 1520, Plzeň, Muzeum církevního umění Plzeňské diecéze). Vzpomeňme také kamenný reliéf v tympanonu jižního vchodu Svatojiřské baziliky na Pražském hradě (kol. 1516, Praha, SPH).

Na výjevech tohoto námětu se v pozdní gotice často uplatňuje krajinné pozadí. Krajinnou komponentu s věrným zobrazením Švihova nejlépe analyzoval Jaroslav Pešina. Upozornil, že se zde z legendární tematiky stává díky zachycení reálné podoby hradu a snad i donátora příběh ze současného života feudální společnosti doznívajícího středověku. Především vyzdvihl malířův „vyhraněný smysl pro krajinu, která je tu rovnocenná figurální složce, jestliže ji nepřevažuje...“⁴³ Pešina srovnal sumarizoval nejstarší příklady zobrazení realistické krajiny v zaalpském malířství a nejvíce se zaměřil na Podunajskou školu, která v malířství, grafice i řezbářství akcentovala krajinnou komponentu.⁴⁴ U Albrechta Altdorfera krajina převážila nad dějovou složkou.⁴⁵

⁴² MENCLOVÁ 1953, 113.

⁴³ Krajina „ztrácí tak svoji starou přídátost, přestává být pouhým pozadím a obraz se již nerozpadá ve dvě nespojené části, v děj a krajinu: je teď chápán jako děj v krajině“. Pozadí není pouhým „výkrojem z přírodního pásma“, ale skutečnou vedutou s realistickými prvky odpozorovanými ze skutečnosti. PEŠINA 1953 23) 94, 93, 102–103.

⁴⁴ Alfred STANGE: Malerei der Donaueschule, München 1964; Alfred STANGE (hrsg.): Die Kunst der Donaueschule, Linz 1965 (výst. kat.); Alfred STANGE: Malerei der Donaueschule, München, 1971. Jaromír HOMOLKA / Jaroslav PEŠINA: K otázkám umění dunajské školy. In: Umění XIV, 1966, 334–377.

⁴⁵ PEŠINA 1953, 97; Jaroslav PEŠINA: Albrecht Altdorfer. Praha 1942; Franz WINZINGER: Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, München 1952; Jaroslav PEŠINA: Albrecht Altdorfer: die Gemälde. In:

Badatel samozřejmě také vyjmenoval předstupně krajinného pozadí z fondu českého pozdně gotického malířství, příkladně Zápas sv. Jiří na křídle Svatojiřského oltáře, na nástěnné malbě v Bořitově a v Zelené komnatě na Blatné, v níž se pozadí s kopci, městy a hrady uplatňuje i na dalších výjevech, asi nejvíce ve scéně Štvanice na jeleny. Avšak blatenské krajiny, odvozené hlavně z rytin Mistra E.S., jsou ještě archaicky terasovitě poskládané s minimální znalostí perspektivy a věnčené „hračkovitými architekturami“. Krajinná pozadí se uplatňují také v pozadí výjevů namalovaných v postranní kapli kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně (kol. 1500), v klášterním kostele v Kadani (po 1500) a v zelené světnici na Žírovnici (kol. 1490). Na severní stěně žírovnické světnice zachytil anonymní malíř krajinu s čerstvě přestavěným žírovnickým hradem a měďnou hutí Vencelíka Smíška; čelní pole východní stěny místnosti zaujímá obraz lovu, odehrávající se v lesním údolí s vedutou hradů na skalách („*Weltlandschaft*“).⁴⁶ Mladší krajinné scény v zelené komnatě hradu Houska (kol. 1520) jsou podstatně rustikálnější než uvedené příklady té doby, ale i tak ve vývoji zobrazení krajiny hrají jistou roli, neboť „zmenšení měřítka postav vyvolalo zvrát tradičního poměru mezi krajinou a figurou ve prospěch krajiny, v které děj je stlačen téměř k významu stafáže...“⁴⁷

Pešina došel k závěru, že tvůrce fresky ve švihovské kapli prošel školením v jihoněmeckých dílnách, neboť je u něj zřejmý vliv ulmského Bernarda Strigela a augšpurského Leonharda Becka. Beckův obraz (kol. 1510, Vídeň, KNM) se sv. Jiřím je švihovské fresce velice blízký.⁴⁸ Kořeny kompozice tkví ve starších rytinách Mistra E.S. ze 60. let 15. století, mladším vzorem mohla být rytina Albrechta Altdorfera z roku 1511. Podle Dobroslavy Menclové jsou jezdec i jeho kůň vybaveni turnajovou a nikoli bitevní zbrojí, k čemuž je možno se přiklonit vzhledem ke zdobnosti zbroje zvýrazněné pěřový-

Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 Bd., H. 3/4 (1977), 310–324; Franz WINZINGER: Albrecht Altdorfer: Die Gemälde. Miniaturen. Wandbilder. Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis, München / Zürich 1975; Eberhard RUHMER: Albrecht Altdorfer, München 1965; Christopher WOOD: Albrecht Altdorfer and the origins of landscape, London 1993.

⁴⁶ „...na severní stěně zachytil malíř podobu čerstvě přestavěné Žírovnice...Srovnání s Blatnou ukazuje ještě jeden pozoruhodný rozdíl. V Žírovnici už není hrad jen pozadím pro loveckou scénu, ale hlavním objektem zobrazení. Stejně naléhavě se však o divákovu pozornost hlásí druhá stavba,...středověká huť s pecemi...Spolu se svým novým sídlem si dal Vencelík zpodobit i pramen svého bohatství...přesný obraz žírovnického podhradí.“ KRÁSA 1964, 292–293; KRÁSA 1984a, 291.

⁴⁷ PEŠINA 1953, 105.

⁴⁸ PEŠINA, 104, 106, pozn. 2; Ernst BUCHNER: Leonhard Beck als Maler und Zeichner, In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, Augsburg 1928, 388, obr. 287; Friedrich WINKLER: Augsburger Malerbildnisse der Dürerzeit, 1948; Guido MESSLING: Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis, In: Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts, Dresden 2006.

mi chocholy.⁴⁹ Zobrazená zbroj včetně suknice a klobouku s peřím má věrnou variantu ve figuře téhož světce na zmíněném reliéfu z Malesic u Plzně⁵⁰ a Beckově obraze.

Zuzana Všetečková dovedla, že beránka odpočívajícího u nohou princezny, je možné chápat i ve smyslu christologickém a samotnou princeznu v mariologickém, ale i jako Církev, neboť sv. Jiří osvobozuje princeznu – Pannu Marii nebo Církev před drakem - d'áblem. Tím pak „v zápasu sv. Jiří s drakem můžeme spatřovat boj za pravou Církev ve smyslu katolické víry, která byla ohrožena v Čechách utrakvisty a posléze i luterány, v Evropě v době jagellonské zejména tureckými válkami...“ V této souvislosti připomněla dračí řád, založený roku 1418 císařem Zikmundem, který měl být oslavou boje proti kacířům a Turkům, a tympanon s reliéfním Zápasem sv. Jiří z jižního portálu svatojiřského klášterního kostela na Pražském hradě.⁵¹

Fresku hradní kaple objednal patrně někdy ve druhé dekádě 16. století Jindřich Švihovský z Rýzmburka († 1551), královský hofmistr od roku 1511 a nejvyšší kancléř Království českého v letech 1522–1523.⁵²



Švihov, Zápas sv. Jiří, kol. 1515



Leonhard Beck, Zápas sv. Jiří, kol. 1510

⁴⁹ MENCLOVÁ 1953, 111.

⁵⁰ Jiří FAJT: Sv. Jiří bojující s drakem, In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách III. (výst. kat.). Praha 1996, 832–833, kat. č. 429.

⁵¹ VŠETEČKOVÁ 2005, 260, 262, 263, 264, zejm. pozn. 25 a 28, zde odkazy na literaturu, v pozn. 34 uvedena literatura k svatojiřskému reliéfu: Jiří KROPÁČEK: Triumfální motivy v počátcích renesančního umění v Záp. In: Umění XX, 1972, 268–276.

⁵² VŠETEČKOVÁ 2005, 259.

Švihov – bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty

Ve stínu majestátního hradu Švihov stojí při zaniklé Dolní bráně stejnojmenného městečka bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty, který si přes razantní stavební úpravy v novější době uchoval architektonické detaily a fragmenty malířské výzdoby z počátku 16. století. Původní jednolodní kostel s pětiboce uzavřeným presbytářem vznikl asi nedlouho před rokem 1342, kdy je ve spojitosti se špitálem doložen. Kostel byl znovu vymalován a vysvěcen po pozdně gotické přestavbě z iniciativy Půty Švihovského na jaře 1504, nedlouho před jeho smrtí. Nad presbytářem se pne hvězdová klenba, nad obdélnou lodí klenba síťového vzorce; svorníky nesou v reliéfu erb Švihovských.¹ V závěru 18. stol. byl kostel i se špitálem zrušen, přepatrován a přeměněn na obytný dům, čemuž slouží doposud.²

V interiéru objektu byly Jiřím Ratajem roku 1998 a po povodních v létě 2002, které objekt zasáhly, postupně objeveny pozdně gotické malby a nápisy, které jsem publikoval v letech 2013 a 2015.³ Každý příchozí spatřil nejprve na jižní straně lodi přímo proti vchodu malbu obrovitého sv. Kryštofa s Ježíškem. Nadživotní figura světce je v pase přepažena druhotně vloženým dřevěným patrem, nad nímž se malba udržela daleko lépe než v přízemí. Světec má vlasy ovázané pentlí s dekorativně vlnavými cípy; za pomoci hole překračuje řeku s malým Kristem na rameni. Výjev rámuje větévka spirálovitě obtočená bílou stuhou. Obraz shora doplňuje latinská prosba ke sv. Kryštofu, ochránci před smrtí. *Cristofore sancte virtutes sunt tibi tante / Qui (t) mane videt noctur(n)o tempore ridet / Nec Sath(a)n(as) cedat nec mors (sub)tinea ledat / Tu solus in san(c)tis tenesque nomen gigantis.*⁴

V jihovýchodním koutu lodi u triumfálního oblouku, původně nad postranním oltářem, dnes v místech novodobého schodiště vedoucího do patra, jsou namalovány postavy Panny Marie s Ježíškem typu Assumpty, stojící na měsíčním srpku,

¹ Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Klatovském*, VII. Praha 1899, 171; Linda ČIHÁKOVÁ: *Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově*. In: *Průzkumy památek II*, 2000, 203–208; Jiří KUTHAN: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl 1. Král a šlechta*. Praha 2010, 321–322.

² ČIHÁKOVÁ 2000, 203–208. Lindě Čihákové-Foster děkuji a poskytnutí restaurátorských zpráv a za umožnění prohlédnutí si objektu a nástěnných maleb.

³ Ondřej FAKTOR: *Švihov, bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty*. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: *Obrazy krásy a spásy (kat. výst.)*. Plzeň/Řevnice 2013, 232–233, kat. č. 36; Ondřej FAKTOR: *Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově a jeho malířská výzdoba*. In: *Bohemiae Occidentalis Historica*, 1, 2015. Plzeň 2015, 55–57.

⁴ „Svatý Kryštofe, síly tvé jsou tak velké/ že kdo tě ráno spatří, v nočním čase se raduje/ Ani Satanáš nezahubí ani smrt nákazou neuhodí/ Ty sám mezi svatými představuješ jméno obra.“ Za čtení a překlad fragmentárního nápisu vřele děkuji Janu Dienstbierovi.

a sv. Barbory s atributem věže a patrně brokátovými šaty se zbytky malované spíše než šablonové dekorace v podobě granátového jablka. Postavy jsou od pozadí odděleny patrně iluzivní draperií a jsou uzavřené rámem, z čehož plyne, že pravděpodobně suplovaly deskové retábly. Čitelné jsou pouze ve fresco podmalbě se sprášenými detaily a obrysy, kladenými malířem na zaschlý podklad, s nímž se spojily nepevně. Doklady výzdoby na protilehlé, tedy severní straně presbytáře se omezují jen na konsekrační kříž, část iluzivního rámu a torzo bederní roušky a obnažených nohou stojících na travnatém paloučku. Postava mohla představovat Bolestného Krista či sv. Šebestiána při jeho martyriu.

Plochu nad triumfálním obloukem směrem do lodi vyplňuje latinsky psaný dedikační nápis, jehož přepis uvádějí již Vaněk s Hostašem,⁵ který Hana Pátková s Janem Dienstbierem opravují ve znění: *Anno d[omi]ni MCCCCiiii die vero xxxiii mensis May. Consecrata / est ista eccl[esi]a Hospitalis p[er] R[everendissimu]m in [Christo] p[at]rem et do[minu]m do[minu]m Petrum / ep[iscopu]m Hierapolen[sem] Suffragan[eum] Ratispone[n]s[em] In honore Sancti / Iohannis Ap[osto]li et ewan[geliste] Ad ins[t]ancia[m] Magnifici ac Generosi d[omi]ni d[omi]ni Puothe de Risenberg d[omi]ni in Sswihow [et] Raabi sup[re]mi / Iudicis regni Boemie Dedicatio vero h[uius] eccl[esi]e celebrat[ur] D[omi]nica infra octava[m] ascensionis domini.⁶ Sděluje nám, že řezenský biskup Petr (Krafft) kostel konsekroval z popudu Půty 24. 5. 1504, čili jen dva měsíce před Půtovou smrtí († 19. 7. 1504).*

V levé špaletě jižního okna presbytáře se překrývá původní pozdně gotický nápis s verzí renovovanou patrně v baroku. Oba nápisy informují o zasvěcení oltáře apoštolovi sv. Janu a sv. Štěpánovi. Starší z nich čtou Jan Dienstbier a Michal Tejček následovně: *Hoc alta(re conse) / cratum est (in honore sancti) / Iohannis ... et s[ancti] Ste(phani)...* a mladší novověký: *(Hoc al)tare alteru[m] conse / (cratum) est in honore / (sancti Joh)annis a(posto)li et / s[ancti] Stephani / ... honoris (?)*. V kaplích Půtových hradů Švihov a Rabí se uplatňují obdobné latinské nápisy zpravující nás o zasvěcení oltářů.⁷

⁵ VANĚK/HOSTAŠ, 171.

⁶ „L.P. 1504, dne 24. května byl posvěcen tento špitální kostel v Kristu skrze důstojného otce a pana Petra (Kraffta), biskupa Hierapolského, sufragána řezenského, ke cti sv. Jana apoštola a evangelisty z popudu váženého a urozeného Půty z Rýznberka, pána na Švihově a Rabí, nejvyššího sudí Království českého. Posvěcení tohoto kostela nechť je slaveno v neděli v oktávu Nanebevstoupení Páně.“

⁷ Josef Krása považoval autora výjevů v Červené baště za téhož malíře, který tvořil koncem 15. stol. také na hradě Žírovnice a Jindřichův Hradec. Josef KRÁSA: Nástěnné malby žírovnické Zelené světnice. In: Umění XII, 1964, 282–300. Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–578. K malbám na hradě Švihov naposledy Jan ROYT 2013: Švihov, hrad. In: JINDRA/OTTOVÁ, 226–231, kat. č. 35..

Obrazy s madonou a se sv. Barborou pravděpodobně suplovaly deskové retábly podobně jako pozdně gotické iluzivní archy např. v Křištíně, Lubech a Štěpánovicích na Klatovsku. Modlitba doprovázející postavu sv. Kryštofa vyjadřuje dobovou víru v ochranou moc obrazů tohoto světce, jehož postava proto bývala ve velkém formátu zobrazována na dobře viditelném místě zpravidla proti vchodu, někdy i vně na fasádě kostela, protože těmto obrazům byla přikládána apotropaická moc.⁸ Starší příklad obrazu sv. Kryštofa s nápisem bylo možno nalézt v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě (kol. 1200).⁹ Z období pozdní gotiky se u nás dochovalo velké množství monumentálně pojatých sv. Kryštofů.¹⁰

I přes špatný stav dochování je u maleb patrná dobrá výtvarná úroveň. Výmalbu vytvořil poměrně zkušený umělec; u postavy sv. Kryštofa předpokládám grafickou předlohu. Nelze vyloučit, že jím mohl být malíř v Půtových službách, který na přelomu 15. a 16. století vyzdobil profánními výjevy Červenou baštu švihovského hradu. Tuto domněnku nelze ale spolehlivě potvrdit ani vyvrátit kvůli fragmentárnosti maleb v obou objektech.

⁸ Ke sv. Kryštofovi viz příslušná poznámka v hesle věnovanému malbám v Čachrově.

⁹ Za upozornění děkuji Janu Dienstbierovi. malbu údajně doprovázel nápis: *Ciristofori sancti [speciem quicumque tenetur] Illo qui pre die nullo [langu]or[e] grave[tur]*. "Kdo spatří podobu svatého Kryštofa, toho ten den nezatíží mdloby." Ferdinand LEHNER: Dějiny umění národa českého, I – III. Praha 1903-1907.

¹⁰ V jihozápadních Čechách např. v Dobrušce a Lubech, ve fragmentech nad novějšími klenbami v Hradešicích a Volenicích.

Velký Bor - kostel sv. Jana Křtitele

V listině z prosince 1283 je jmenován Jetřich Špacman, který od krále Václava II. obdržel Velký Bor, ležící na trase mezi Horažďovicemi a Blatnou. Nedlouho po té v roce 1304 král ves daroval Půtovi z Potštejna z rodu Drslaviců, jenž si na návrší nad kostelem svatých Janů postavil hrad, jehož součástí byl kostel sv. Buriana.¹ Půtův syn Oldřich zapsal roku 1335 veškeré své dědictví včetně borského zboží klášteři křižovníků v Praze na Zderaze, který zde uplatňoval práva do husitských válek, během nichž byl velkoborský hrad zničen.² Od roku 1420 do roku 1519 vlastnili Velký Bor Švihovští z Rýzemberka. Městečko bývalo ve středověku nazýváno po svých řádových majitelích Bor Křižovnický či Bor Větší pro odlišení od nedalekého Malého (Panského) Boru.³

Kostel Narození sv. Jana Křtitele (pův. sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty) vznikl v polovině 13. století. Archeologickým výzkumem se zjistilo, že původní menší presbytář byl také pětiboce uzavřený gotickým způsobem. Prodloužení presbytáře a zvýšení celého kostela vyjma sakristie se událo patrně před polovinou 14. století,⁴ věž byla připojena snad až kolem roku 1400.⁵ Presbytář o dvou polích křížové žebrové klenby a paprsku nad pětibokým závěrem se skrze lomený triumfální oblouk pojí s plochostropou lodí. Z jižní strany presbytáře se vchází do čtvercové sakristie, zaklenuté křížem žeber a zdobené na stěnách gotickými malbami, které v první polovině 70. let 20. století odkryla a restaurovala Zlatica Dobošová. Jejich stručný popis podali František Kašička a Bořivoj Nechvátal v publikovaném stavebně historickém průzkumu velkoborského kostela.

Fragmenty postav na jižní zdi byly interpretovány jako čtyři evangelisté.⁶ Na západní zdi se lépe než postavy udržela jména, napsaná červenou barvou v pásu nad jejich hlavami. Nad špatně zřetelnými obrysy tváře vroubené plavou křtící čtete úplně vlevo *S. IACOBVS M(INOR)*, nad dalším fragmentem je uvedeno

¹ Josef SMITKA: Panská sídla, kostely a špitál ve Velkém Boru u Horažďovic. In: Průzkumy památek II/2000, 47–55.

² RBM IV, 62, 110; Jména farářů, kteří zde do husitských válek působili, uvádí Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 141.

³ August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 213–214; František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Ke stavebnímu vývoji kostela ve Velkém Boru, In: Památky a příroda IV, 1976, 257–262; SMITKA, 47–55.

⁴ UPČ, 203–204. Zde je kladen vznik klenby presbytáře až k r. 1500.

⁵ KAŠIČKA/NECHVÁTAL, 257–262; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 540. Kostelní loď byla barokně upravena v 18. století, věž byla po roce 1836. Viz UPČ, 204

⁶ KAŠIČKA/NECHVÁTAL, 261.

S.M[ARG]ARETA, vedle pak pro nedostatek prostoru na dvě části rozdělené *S.CATER/INA+*. Následovalo zřejmě *MATHEVS*, sousední jméno nad hlavou dlouhovlasé světice zaniklo stejně jako zbylá jména. Pod nápisovým pruhem v pravé polovině stěny rozpoznáme zlomky dalších tří figur. Řada světců pokračovala na severní straně sakristie vpravo od vchodu do presbytáře. Zde částečně přečkaly tři obličej. Levý, vytvořený tmavě žlutou linkou, je určen účesem krátce střižených tmavě žlutých vlasů; prostřední je dnes prezentován pouze několika červenohnědými; vnitřní obličejové detaily včetně usmívajících se úst se dochovaly u poslední hlavy, lemované hnědočervenými vlnitými vlasy, na nichž je posazen buď baret nebo koruna (?).

Na východní stěně vlevo od okna spatříme zlomek účesu a nimbu, vedle pak v červené kresbě provedený ženský obličej uzavřený po obvodu závojem a svatozáří. Ve vnitřních plochách východního okna výklenku najdeme nevelké pozůstatky dvou světeckých postav s biskupskými berlami. Nad tímto okenním výklenkem dochovaly hrubé obrysy Veraikonu a vpravo od okna Ukřižování s asistenčními postavami pod křížem. Tělo ukřižovaného Krista je expresivně esovitě projmuté, střed figury od pasu po kolena (tzn. celá bederní rouška) je zcela sedřen. Ze zlomků se dá vypožorovat, že podobně jako na soudobé malbě v Kašperských Horách dolní končetiny byly výrazně pokrčené v kolenou; pravé chodidlo výrazně překrývá nárt levého. Nepříliš zdatný malíř měl kompoziční problém vpravit topornou figuru Panny Marie mezi okno a kříž s Kristem; fragmentární sv. Jan Evangelista na opačné straně kříže je navíc většího měřítká. Špatně čitelná figura setníka či spíše anděla⁷ vpravo od něj, tedy po Janově levici, je pro změnu o hlavu menší.

V levé špaletě románského okna v jižní stěně lodi v blízkosti triumfálního oblouku zaznamenáme nevelký fragment červeně malované úponky, jež může být pozůstatkem prvotní výzdoby románského kostela ze druhé poloviny 13. století, možná ale pochází také až ze 14. století.⁸ Na žebrech klenby kněžiště se místy udržely zbytky ornamentálně–rostlinné polychromie červených a okrových tónů.

Ikonografický program nenáročné výzdoby se soustředí na Ukřižování s Veraikonem a hlavně na řadu světeckých postav – apoštoly, svaté biskupy a dobově oblíbené světice, z nichž některé identifikujeme díky napsaným jménům.

⁷ Zdá se, že postava měla červenohnědá křídla. Nelze rozeznat, jestli štíhlý špičatý předmět v ruce této postavičky je meč, hovořící pro setníka, nebo svíce, hovořící pro anděla.

⁸ KAŠIČKA / NECHVÁTAL, 257–262.

Rustikálnost a nízká řemeslná úroveň výzdoby, jakož i mimořádné poškození, znesnadňují datování maleb.⁹ Typ majuskulního písma a mandlovitých očí s pravidelnými obloučky obočí zapadá do první poloviny 14. století a připomene, a to i svým torzálním stavem, nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Bartoloměje ve Vimperku, které vznikly nejspíše ve 30.–40. letech 14. století. Postava Krista na kříži ve Velkém Boru opakuje schéma podstatně kvalitnějšího Ukřižování z téže doby na pilíři severních mezilodních arkád kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách, které bylo namalováno také ve čtvrté či páté dekádě 14. století. Při této komparaci je možno pokládat velkoborské malby za zlidovělý projev lineárního stylu druhé čtvrtiny 14. století.

⁹ Nevysoká kvalita velkoborských maleb připomene některé výjevy v kostele ve Starých Prachaticích, Bohuslavicích u Kyjova a Dalešicích ze druhé čtvrtiny 14. stol.

Zbynice - kostel Zvěstování Panny Marie

Z listiny krále Přemysla Otakara I. z roku 1226 se dovídáme, že v roce 1169 byl darován zbynický újezd knížetem Jindřichem klášteru premonstrátů v Doksanech, v jejichž držení Zbynice vydržely do 14. století.¹ Asi okolo roku 1400 se majiteli stali páni z Velhartic,² které roku 1505 vystřídal Zdeněk Lev z Rožmitálu.

Zbynický Kostel Zvěstování Panny Marie vznikl patrně před polovinou 13. století jako řada dalších kostelů v Pošumaví, spojených s kolonizací Pošumaví. Z prvotní stavby se dochovalo obvodové zdivo čtvercové plochostropé lodi, část severní a jižní stěny presbytáře s románskými okénky a zřejmě i hrotitý vítězný oblouk. Zdivo věže v západním průčelí není se zdivem lodi provázáno; její datování kolísá od poloviny 13. do poloviny 14. století. Původní, zřejmě kvadratické kněžiště bylo koncem 14. století uzavřeno pěti stranami osmiúhelníka; společně byla k jižní straně presbytáře přistavěna obdélná sakristie o dvou polích křížové žebrové klenby. Presbytář je sklenut dvěma kříži žebrové klenby a šesti paprsky závěru.³

Na vnitřní straně vítězného oblouku se dochovala malířská ornamentální výzdoba, kterou popsala a na sklonek 13. století datovala Věra Mixová.⁴ Jedná se o nenáročný šachovnicový vzor založený na střídání světlých a červených čtverců, vyplněných ornamenty, které se vyvinuly z nápodoby mramorování, resp. barevnosti a struktury ušlechtilých nerostů. Růžové čtverce vyplňují abstraktní ornamenty vlnek, žilkování trilobů a kvadrilobů. Většina světlých čtverců dekor pozbyla.

Imitace inkrustovaných vzácných kamenů a napodobování žilkování mramoru, často v podobě stylizovaných vegetabilních ornamentů, se užívala po celý středověk.⁵ Zbynická dekorace představuje její jednoduchou variantu, nedosahuje úrovně, kterou

¹ CDB II, č. 280–286, zvl. 282. Roku 1295 královna Guta (Judita), manželka Václava II., dala souhlas doksanskému proboštu k pronajmutí Zbynic a dalších vesnic Jindřichu Tahnnorovi. Po něm se stal nájemcem na počátku 14. stol. Albert, jehož dva synové Divín a Jindřich se stali knězi ve Zbynicích. RBM IV, 748.

² RBM III, 265–266; RBM IV, č. 1987, 779; Josef Vítězslav ŠIMÁK: Místopisné drobnosti III. In: ČČH XLI, 1935, 352–370, zvl. 366; Jiří MARTÍNEK: Sušicko – bylo či nebylo?. In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85–100; Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 155, 158.

³ Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sušickém. Praha 1900, 177–180; Václav MENCL: Počátky středověké architektury v jihozápadních Čechách. In: ZPP XVIII, 1958, 133–146, zde 144; Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 365–366; Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice 1977, 121, pozn. 64; 249; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002, 569.

⁴ Věra MIXOVÁ: Zbynice, In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 117.

⁵ Jiří ŠKABRADA: Konstrukce historických staveb. Praha 2003, 364; Antonín NOVÁK: Z historie omítek a nástěnné malby II. Živé kameny. Spektra nátěrových hmot 2, 2004, 76–80.

známe např. z kostela minoritů v Jindřichově Hradci, kostela ve Žďáru u Blovic (kol. 1350)⁶ či z kaple při kostele v Kájově (kol. 1370).⁷ Troj- a čtyřlísté ornamenty malované na zdi a klenební žebra se v našem prostředí objevují od 13. století. Pokud zbynický triumfální oblouk souvisí se vznikem objektu před rokem 1250, pak lze malbu na něm datovat již do této doby. Zároveň mohla vzniknout později během 14. století.⁸

⁶ Jarmila KRČÁLOVÁ: Jindřichův Hradec-kostel sv. Jana Křtitele. In: PEŠINA, 266–282; Karel STEJSKAL: Žďár u Blovic. In: PEŠINA, 315–324.

⁷ Petr PAVELEC: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově. Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii. In: ZPP LXVII, 2007, 478–484; Petr PAVELEC: Kájov. In: Jaroslav PÁNEK (red.) / Martin GAŽI (ed.): Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 447–448. Příp. lze připomenout propracovanou ornamentiku v kostele v Černovičkách (po 1350).

⁸ V létě 2002 byla podniknuta rozsáhlá oprava celého kostela, v rámci níž brigádníci a zedníci otloukli v interiéru omítky do výšky dvou metrů. Bohužel se mi nepodařilo zjistit, jestli tak bylo učiněno po předběžném restaurátorském průzkumu, protože jinak se můžeme obávat zničení do té doby neobjevených, mladšími omítkami zakrytých nástěnných maleb.

**2 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY
V OKRESE PRACHATICE**

Čkyně - kostel sv. Máří Magdalény

Čkyně leží na toku Volyňky na významné stezce spojující Strakonice s Bavorskem. Písemně je prvně uvedena jako majetek Bedřicha ze Čkyně v konfirmační listině z roku 1243, v níž Václav I. stvrzuje donaci Bavora I. ze Strakonic johanitům.¹ Před rokem 1330 zdejší území obsadili Bavorové ze Strakonic,² ale možná v roce 1341 nebo spíše až v roce 1356 či 1359 bylo území vráceno původním lenním majitelům Vimperka, pánům z Janovic, a část Čkyně byla připojena k jejich vimperskému panství, podřízenému králi. Druhá část Čkyně zřejmě patřila Ondřejovi ze Čkyně, doloženému roku 1370, a Karlovi a Bozděchovi ze Čkyně, kteří jsou uváděni v letech 1359–1396 jako patroni kostela v blízkém Vacově.³ Tato část Čkyně obce připadla pánům z Janovic v roce 1422. Kostel sv. Máří Magdalény je zmiňován v nejstarším zachovaném seznamu far pražské arcidiecéze, pořízeném roku 1352 při vybírání papežského desátku.⁴ V roce 1370 uvádí se ve Čkyni kněz Jan z Bavorova. Tehdy byli patrony kostela farář z Jinína a Jan Graf ze Zalezel.⁵ K roku 1414 se uvádí kněz Jan, který působil rovněž v sousedních Malenicích. Později, snad od druhého desetiletí 15. století náležel čkyňský kostel k faře v blízkých Bohumilicích.⁶

Raně gotický kostel sv. Máří Magdalény s plochostropou a dodatečně prodlouženou lodí, oddělenou hrotitým triumfálním obloukem od užšího kvadratického presbytáře, zaklenutého jedním polem křížové klenby s terakotovými žebry, vznikl nejpozději na přelomu 13. a 14. století.⁷ V 17.–19. století byl kostel přestavován.⁸

¹ Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 79.

² Předpokládám, že Vilém dosazoval do Čkyně faráře z řad strakonických johanitů. Čkyně nebyla příliš vzdálená od johanitské farnosti ve Zdíkovci. Vzhledem k tomu, že Bavorové ze Strakonic povětšinou správou svých kostelů pověřovali duchovní z johanitského řádu, se lze domnívat, že i ve Čkyni johanité působili.

³ August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 38; 143.

⁴ RDP, 63. Literaturu uvádí Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnné malby ve Čkyni. In: Památky a příroda II, 1977, 150–152.

⁵ Asi z těch let pochází kamenná křtitelnice se znakem Vartenberků, Kateřiny z Halsu, Elišky z Halsu, manželky Jana z Rožmberka

⁶ František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém. Praha 1913, 30–31.

⁷ VÍTOVSKÝ 1977, 150. Autor klade do prvních desetiletí 14. stol. Naproti tomu Dobroslav Líbal položil vznik kostela do doby před či kol. poloviny 13. stol.; klenba presbytáře je podle něj o něco pozdější (kol. 1285). Dobroslav LÍBAL, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 70. Možná kostel nebo klenba jeho presbytře skutečně vznikla na přelomu 13. a 14. stol. stejně jako zaklenutí ambitu komendy v blízkých Strakonících. Obě místa spojuje použití terakotových žeber.

⁸ František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém. Praha 1913, 30–31; UPČ 1, 237.

V letech 1971–1972 byl v interiéru kostela proveden průzkum omítek kvůli plánované elektroinstalaci. Ten potvrdil přítomnost několika malířských vrstev středověkého původu, které následně do roku 1973 odkrýval a restauroval Alois Martan ve spolupráci s Jaroslavem Altem, Jaroslavem Kaderou a Pavlem Lorkem.⁹ Nejstarší, nejrozsáhlejší a stylově nejhodnotnější vrstva pocházející pravděpodobně ze 40. let 14. století byla na většině míst překrytá fragmentárními malbami z konce 15. století, které restaurátoři vyjma některých celistvějších fragmentů odstranili. Malby poprvé zmínil Jakub Vítovský ve své diplomové práci z roku 1975, o dvě léta později o nich publikoval odborný článek.¹⁰ V témže roce o restaurování maleb publikoval Alois Martan.¹¹ V souvislosti s malbami v Praze-Kyjích a v souvislosti s osobou arcibiskupa Arnošta z Pardubic zmínila čkyňskou výzdobu Zuzana Všetečková.¹²

Oltářní stěnu zdobila řada světeckých figur. Vlevo středověký malíř umístil monumentální postavy neznámé světice a madony s Ježíškem. Vybledlá malba světice s nezachovaným atributem, na nějž ukazovala prstem levé ruky, se vyznačuje kvalitně provedenou modelací hnědozelené draperie s výrazným mísovým přehnutím pod rukama v břišní partii a meandrovitě utvářeným spodním lemem v místech vzdouvajícího se výrazného nálevkovitého záhybu na levém boku. Hlavu zdůrazněnou hnědými kadeřemi tvořenými lineárními pramínky světice natáčí k vedle stojící madoně. Ta se dochovala zlomkovitě v červené lineární kresbě a z její hlavy přečkaly jen koruna a okraj závoje. Také levice i s dítětem kromě jeho chodidla zanikly v důsledku druhotného zvětšení východního okna. Cíp závoje na hlavě se klikatě vlní po pravém rameni až k lokti pravé ruky, kterou ozvláštňují manýristicky protažené prsty. Traktování Mariina šatu je tvořeno hlavně silnými svislými tahy štětce, namáčeného do tmavě červené hlínky; v partii břicha pod nohama Ježíška se táhne mísový ohyb. V blízkosti světice a madony bylo z pozdně gotické vrstvy ponecháno torzo dlouhovlasé ženské postavy (patrně Panna Marie) s nimbem. Na opačné straně východní zdi nad výklenkem sanktuáře po pravé straně okna přetrvaly pozůstatky torza monumentální světecké postavy, z níž se udržel jen vybledlý věnec dlouhých vlasů a část pro-

⁹ Alois MARTAN / Oliva PECHOVÁ: Restaurátorské práce. Nové objevy gotických nástěnných maleb na Strakonicku a Prachaticku (Kat. výst. restaurátorských prací A. Martana), Strakonice 1977, 14.

¹⁰ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách, Nepubl. diplomová práce na FF UK v Praze. Praha 1975, 47, 149–150; VÍTOVSKÝ 1977, 150–152.

¹¹ MARTAN/PECHOVÁ, 14

¹² Dalibor PRIX / Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9–Kyjích do počátku husitských válek, In: Umění XLI, 1993, 231–261; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Znovuodkrytí nástěnných maleb v bývalém biskupském kostele sv. Bartoloměje, In: Zlatý řez 4, 1993, 22–25; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Arnustus of Pardubice and Wall Paintings, In: Miscellanea Musicologica XXXVII, 2003. Sborník ÚHV FF UK. Praha 2003, 17–27. Hana RUNČÍKOVÁ: Zobrazení sv. Maří Magdaleny v umění českého středověku (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2013.

pracované zelené draperie rozvířené mohutnými nálevkovitými záhyby ukončenými smyčkovitě stáčeným okrajem, níže formuje zvedající se lem pláště hybné meandry. Záhyby působí plasticky podobně jako u mladších krásnoslohých obrazů, pročež uvažují, jestli tu kolem roku 1400 došlo k přemalbě této. Postava držela levou rukou, ukrytou v plášti, knihu se zelenou vazbou. Ostrůvky hnědé a světle okrové barvy vpravo od této postavy napovídají, že tu byla zobrazena další. Jakub Vítofský na východní stěně presbytáře zmiňuje fragment výjevu Klanění tří králů, který položil do doby po polovině 14. století.¹³ Žádný takový výjev zde v současné době nevidíme, pouze popsané malby a opadávající barevné zlomky okolo sanktuáře.

Na jižní stěně po levé straně okna najdeme ikonografickou perlu výzdoby čkyňského kostela, a to výjev Povýšení neboli Povznesení nebo též Pozdvihování sv. Máří Magdalény. Frontálně zobrazená a červenohnědou kresbou vytvořená patronka čkyňského kostela byla původně vynášena čtyřmi anděly, dnes až na pár nepatrných zlomků zaniklými. Horní polovina jejího těla a část obličeje lemovaného dlouhými vlasy je nevratně zničena. Máří Magdaléna je ve shodě s legendárním líčením v kombinaci po vzoru italských i francouzských obrazů zahalena vlastními rozpuštěnými vlasy a zároveň rouchem pod nimi, zpoza něž vyčnívá pravá bosá noha, levá je překryta hlavou pozdně gotické figury. Po pravé straně jižního okenního výklenku jsou ve starší gotické vrstvě zobrazeni dva svatí jáhnové prvomučedníci, tedy sv. Vavřinec, identifikovaný roštěm v levé ruce a značně poničený dodatečným zvětšením okenní niky, a vedle něho je ve frontálním postoji zpodoběn sv. Štěpán s tonzurou ve vlasech. Levou rukou přitlačuje na prsa knihu, v druhé pozvedá atribut svého umučení – tři béžové kameny, seskupené tak, že připomínají trojlist.¹⁴ Oděn je v bílou albu a zelenou dalmatiku zvlněnou výraznými trychtýři záhybů. Oba jáhni stojí na spirálovitě stáčené růžovo–červené stuze, oddělující postavy od spodního malovaného závěsu. U levé nohy sv. Štěpána ponechali restaurátoři torzo postavy s paprscitým nimbem z pozdně gotické malířské vrstvy.

Do nadokenního cviklu jižní stěny je vpraven drobný a peky poničený výjev Zápas sv. Jiří s drakem. Z levého boku zachycený, pláštíkem a kroužkovou brní a kuklou obrněný rytíř sedí na světle okrovém koni, kterého řídí levou rukou chráně-

¹³ „Na východní stěně vpravo dole tak byly restaurovány zbytky výjevu Klanění tří králů, přimalovaného patrně dodatečně po polovině čtrnáctého století“ VÍTOFSKÝ 1977, 151.

¹⁴ Vítofský v atributu neviděl kameny, nýbrž „antikizující trojlistou palmetu“, k čemuž uvedl paralely. Jakub VÍTOFSKÝ 1975, 47. Že to jsou kameny, a ne trojlist mimochodem může dokázat komparace s perokresbou námětu Pokušení Krista na fol. 8r v Liber depictus (před 1350), kde satan v tlapě svírá tři vejčité oblázky, seskupené do „trojlistu“ stejně jako u pěsti sv. Štěpána ve Čkyni.

nou kroužkovou pěstnicí a štítem se znakem kříže. Nedochovaným kopím útočí na rovněž zmizelého draka, tušeného ve střípcích tmavě červené barvy v levé části kompozice. K nejstarší výmalbě presbytáře se řadí ještě výzdoba klenby a vítězného oblouku. Po jeho ostění do presbytáře se vlní malovaná rostlinná úponka, z níž vyrůstají trojcípé listy červené barvy. Vnitřní plocha oblouku nesla původně šest, dnes jen čtyři medailony s polofigurami andělů. Vrchní a prostřední anděl na jižní straně mají totožný účes a gestiku ruky jako světice namalovaná za oltářem na východní zdi. Tento figurální typ odpovídá drobným andělským postavám na triumfálním oblouku a v sedile kostela v blízké Dobrši. Podobně jako v Dobrši a ještě v Dolním Bukovsku (oboje po 1350) jsou zde mezi jednotlivými kruhy s anděly vklíněny červené trojlaločné listy.

Šnekovitě stáčené bobulové ornamenty na stopkách vinoucí se podél žeber a červené pěti a šestcípé hvězdy spolu s monumentálními symboly evangelistů na klenbě dotvářejí nejstarší výzdobu presbytáře. Rozměrné figury evangelistů tu nejsou uzavřeny tradičními kruhovými medailony a připomenou podobně pojaté symboly evangelistů v konše apsidy kostela v Zahlingu v Rakousku (po 1300). Jsou velkoryse koncipovány v celé šíři každé klenební výseče. V dynamickém pohybu jsou zachyceni orel sv. Jana a Markův okřídlený lev s vyceněnými zuby. Veliká polopostava anděla značící symbol sv. Matouše je velmi podobná andělům na triumfálním oblouku. Křídla symbolických bytostí mají duhové, zeleno–červeno–okrové perutě. Lukášův okřídlený býk byl závěrem 16. století kompletně přemalován, postava vousatého sv. Lukáše s knihou byla nově k býku přimalována.

Popsané malby na východní a jižní zdi byly v pozdně gotickém období, nejspíše v posledním dvacetiletí 15. století, přemalovány novými výjevy. Restaurátoři je odstranili při odkrývání starší vrstvy, ponechali jen tři zmíněná torza postav, které nebránily prezentaci vrstvy původní. Ve spodní levé části východní zdi je to notně vybledlá figura Panny Marie nebo světice, z jejíž hlavy se na ramena široce rozprostírají dlouhé vlnité prameny zlatavých vlasů. Barevnost se na této postavě kromě vlasů, béžového roucha a zbytků rudkové kresby nedochovala. Z pozdně gotické vrstvy se nejlépe dochovala postava klečící Panny Marie na jižní stěně. Za jejími zády, po nichž se vlní dlouhé prameny vlasů, jsou vidět pozůstatky dřevěného plotu, což poukazuje na to, že byla součástí výjevu Adorace Krista či Klanění tří králů. Posledním zaznamenaným dokladem malby ze sklonku 15. století je na pravé straně jižní zdi fragment asi mužského poprsí s paprscitou svatozáří a dlouhými rusými vlasy.

Z výzdoby čkyňského kostela je námětově nejzajímavější obraz Pozdvihování sv. Máří Magdalény. Námět se v literární podobě vyvinul v 10.–12. století ve Francii, spojené s legendárním pobytem světice v Provence. Podle legendy sv. Máří Magdaléna po Kristově nanebevstoupení doplula s dalšími křesťany do jižní Francie nedaleko Marseille a Aix-en-Provence, kde šířila víru a kála se v pustině u Ste-Baume. Po letech odříkání se jejím oděvem staly vlastní vlasy a jediným pokrmem andělský zpěv. Nástěnná malba zachycuje okamžik, kdy andělé vynášejí sv. Máří Magdalénu na nebesa, aby mohla naslouchat andělským chórům. Ikonografii tohoto tématu se podrobně zabývám v hesle věnovanému malbám v komendě johanitů ve Strakonících, kde byla na východní stěně tzv. kapitulní síně rozvinuta legenda o sv. Máří Magdaléně a jejích sourozencích. Nechybí tam ani zachycení Magdalenina vynášení na nebesa anděly. Strakonický cyklus možná vznikl po roce 1344, kdy se pražským arcibiskupem stal velký ctitel sv. Máří Magdalény Arnošt z Pardubic, k němuž měl blízko Havel z Lemberka, velkopřevor řádu johanitů v Čechách.

Sv. Máří Magdaléna patřila k nejoblíbenějším světicím středověku a její oblibenost u nás nepochybně souvisí s uvedením řádu magdalenitek do českých zemí ve 13. století a se založením jejich kláštera Janem Lucemburským na Menším Městě Pražském v roce 1315. Zvýšený kult sv. Maří Magdalény v českém prostředí nastal hlavně v době episkopátu arcibiskupa Arnošta z Pardubic, který tuto napravenou hříšnici velmi ctil a propagoval, o čemž svědčí mimo jiné jeho osobní pečetě s motivem *Noli me tangere* a do vlasů zahalené a anděly adorované Maří Magdalény.¹⁵ Arnošt z Pardubic nechal po roce 1344 v kněžišti biskupského kostela sv. Bartoloměje v Praze–Kyjích namalovat scénu Pozdvihování sv. Máří Magdalény přímo nad malbou znázorňujícího jej samého.¹⁶ Zuzana Všečeková rozpoznala, že čkyňská kompozice se oproti kyjské více opírá o starší italské předlohy. Upozornila na mladší zobrazení tohoto námětu v rukopise Bartholomea de Carraris da Urbino *Milleloquium sancti Augustini*,¹⁷ (kol. 1360, Praha, KNM, XII A 3, fol. 2v),¹⁸ který vznikl v klášteře

¹⁵ Jitka KŘEČKOVÁ: Pečetí arcibiskupa Arnošta z Pardubic. In: Sborník prací k 70. narozeninám dr. Karla Beránka, Praha 1996, 52–60; Zdenka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádce. Praha 2008, 253–254; Zuzana URBÁNKOVÁ: Úcta a ikonografie sv. Máří Magdaleny (diplomová práce na KTF UK v Praze). Praha 2011, 51–52.

¹⁶ KŘEČKOVÁ; Zdenka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic, 2008; VŠETEČKOVÁ 1993; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 9–Kyje, biskupský kostel sv. Bartoloměje. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 178–181.

¹⁷ K tomu František Michálek BARTOŠ: Soupis rukopisů Národního muzea v Praze. Praha 1927, sg. XII A 3, č. 3142. Nověji Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů KNM v Praze. Praha 2000, 98. Rukopis je od r. 1945 uložen v metropolitní knihovně v Krakově. K němu Barbara MİDOŇSKA: Opatovický brevíř. Neznámý rukopis 14. století, Umění XVI, 1968, 213–254. Nověji Pavel BRODSKÝ:

augustiniánů kanovníků v Roudnici. Dalším příkladem jsou iniciály vyplněné tímto námětem v rukopisech z kláštera benediktinů v Opatovicích, jednak v misálu (kol. 1360, Olomouc, Vědecká knihovna, M III 106)¹⁹ a v brevíři (kol. 1370, Krakov, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, bez. sign., fol. 152r).²⁰ Ve fondu gotických nástěnných maleb v Čechách se s tímto námětem střetneme v pozdější době ještě v Cetvinách (kolem 1450).²¹

Z dalších světců jsou na čkyňských malbách zastoupeni svatí jáhnové prvomučedníci sv. Vavřinec a Štěpán. V umění se obvykle vyskytují společně ve dvojici, neboť jejich ostatky jsou uloženy ve společném sarkofágu v římské bazilice sv. Vavřince za hradbami (San Lorenzo fuori le Mura). V našem prostředí dvojici těchto mučedníků nalezneme na nástěnných malbách v sakristii chrámu sv. Ducha v Hradci Králové (kolem 1360), v kostele ve Slavětíně (1385)²² a Libiši (kolem 1390).²³ Zápas sv. Jiří s drakem, který je namalován nad jižním oknem, ukazuje množství nástěnných maleb ze 14. století, mezi nimiž vévodí rozsáhlá malovaná legenda na hradě v Jindřichově Hradci (1338). V jihozápadních Čechách se tento námět na malbách uplatnil v Čachrově (kol. 1370) a třemi příklady v pozdní gotice (Blatná, Volenice, Švihov). Do medailonů na vnitřní ploše triumfálního oblouku, kam byly obvykle malovány polopostavy proroků, čkyňský malíř umístil anděly. Zřejmě tentýž umělec nechal podobnými figurami andělů oslavit „bránu“ do presbytáře v nedaleké Dobříši.

Výzdobu dotvářejí na klenbě emblémy evangelistů, které jsou vymaněné z obvyklých kruhových medailonů, což je pro české nástěnné malířství první poloviny 14. století vzácné.²⁴ Setkáme se s tím u evangelistů v jihočeském Ševětíně²⁵ a Polné na Šumavě (oboje 1330–1340),²⁶ kde mají antropomorfní podobu, tedy lidské tělo s hlavou tetramorfního symbolu. Znaky evangelistů nesvázané medailony se častěji

Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách. Praha 2004, 54–58. K tomu také VŠETEČKOVÁ 1993, 2010.

¹⁸ Praha, KNM XII A 3, M. Bartholomeus de Urbino. K tomu BARTOŠ; BRODSKÝ 2000, 98. K tématu také VŠETEČKOVÁ 1993.

¹⁹ Pavol ČERNÝ: Misál. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která lélat (kat. výst.). Ostrava 2010, 690–696, kat. č. 254.

²⁰ MİODOŇSKA; BRODSKÝ 2004, 54–58.

²¹ Petr PAVELEC: K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku. In: ZPP LXVI, 2006, 377–384.

²² Jan DIENSTBIER / Petr SKALICKÝ: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha (v tisku).

²³ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 193–206.

²⁴ Mnohem dříve, a to již ve druhé čtvrtině 13. stol. se symboly evangelistů bez medailonů objevují např. v dolnorakouském Muthmannsdorfu. Elga Lanc, 1983, obr. 311–313 a také v první polovině 14. stol. v Zahlingu (Südburgenland).

²⁵ Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně. In: ZPP LV, 1995, 288–298.

²⁶ Petr PAVELEC: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě. In: ZPP LXIV, 2004, 401–408

objevují až po roce 1350. Vítovský upozornil na životnost a dynamickou akčnost zomorfních symbolů evangelistů, které jsou rozvinuté po celé ploše každé kápě klenby a „interpretované malířem více jako pohádkové nestvůry než jako pouhé schematické znaky“. Po formální stránce také poukázal na neobvykle monumentální měřítko, velkorysost členění a modelaci draperií sošných figur, které jsou zobrazeny v bezmála životní velikosti, což podle něj prozrazuje umělce, „který byl patrně zvyklý řešit závažnější úkoly, než byla výmalba venkovských farních kostelů.“²⁷ Vítovský k majestátným postavám na oltářní zdi našel těsné vztahy v Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK, XIV.A.17)²⁸ a v rukopisech královny Rejčky (30. léta 14. stol.).²⁹ Mírně prohnutou, pružnou siluetu madony na téže stěně přirovnal k figurám, namalovaným po roce 1310 na západní zeď přízemní kaple domu U Zvonu v Praze³⁰ a postavu sv. Štěpána (Vítovský nerozpoznal, že jde o tohoto světce a píše o něm jako jáhnovi s palmetou namísto se třemi kameny) komparoval malbou sv. Vavřince v předsíni pražského kostela sv. Jiljí (kol. 1340).³¹ Podobně monumentální postavu sv. Vavřince s atributem roštu podává nástěnná malba v kostele sv. Vavřince v Černovičkách (po 1350).³² Čkyňský sv. Štěpán má těsnou vazbu ještě postavě svatého jáhna s donátorem na votivním diptychu v prvním travě severní strany presbytáře kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách (po 1344)³³ a sv. Vavřince v tzv. Frauenturm, tj. kapli johanitského špitálu v hornorakouské Enži (Enns, 1330–1340).³⁴

²⁷ VÍTOVSKÝ 1977, 151. Viz také VÍTOVSKÝ 1975, 47.

²⁸ Hana Hlaváčková: Pasionál abatyše Kunhuty. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 475–478, kat. č. VI.2.K; Viktor Kubík: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300 (kat. výst.). Praha 2014, 250–251, kat. č. V.34.

²⁹ Jan Květ: Iluminované rukopisy královny Rejčky: Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV. Praha 1931. Hana Hlaváčková: Žaltář, 1317–1323. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 501–502, kat. č. VI.3.2.K; Pavol Černý: Knižní malba na Moravě v první polovině 14. století. In: MAJER, 537–577, zde 555–559, 593–605, kat. č. 237–239.

³⁰ VÍTOVSKÝ 1975, 46–47, 162. Zuzana Všeťčková: Nástěnné malby v domě U zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 144–149.

³¹ VÍTOVSKÝ 1977, 151–152.

³² VŠETEČKOVÁ 2011, 75–80.

³³ Jan Rojt: Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, In: Petr Jindra / Michaela Ottoová: Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 216–221, kat. č. 33. Autor datuje na základě starších poznatků do doby kol. 1330. Novou dataci po 1344 přesvědčivě doložili Jan Lhoták / Zlata Gersdorfová: Kostel sv. Mikuláše v Kašperských Horách a jeho středověké epigrafické památky. In: Jiří Roháček (ed.): Epigraphica & Sepulcralia V. Praha 2014, 299–322, zde 318, 320.

³⁴ Norbert Wibiral: Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle – Frauenturm – des Pilgerhospizes Johanniter in Enns. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIV, 1980, 135–146; ELGA LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178.



Čkyně, sv. Vavřinec a Štěpán,
asi po 1344



Kašperské Hory, sv. jáhen
s donátrem, po 1330



Enns, sv. Vavřinec,
1330–1340



Černovičky,
sv. Vavřinec, po 1350



Čkyně, andělé, asi po 1344



Dobruška, andělé, asi po 1350

Modelace roucha donátora na zmíněném diptychu v Kašperských Horách má blízko k draperiím postav ve Čkyni, hlavně těm na východní zdi, které jsou velkoryse pojaty s výraznými vzdušnými záhyby. Barvou plasticky modelované mísovité prohlubně zejména v partii břicha jsou také velmi blízké jemně stínovaným draperiím apoštolů a archanděla Michaela na fresce v Anníně-Mouřenci (1310–1320), mají také

vztah k hávům postav namalovaným ve Strakonících, především pak na zdi kruchty kostela sv. Prokopa (kol. 1340). Ke strakonickým draperiím má vazbu také motiv do sebe zasunutých trychtýřů na rouchu madony vlevo od východního okna. Traktování jejího roucha má téměř věrnou kopii na postavě světice v kostele v Křtěnově (1320–1330).³⁵ Madona je kompozičně (resp. její silueta) velmi blízká madoně obklopené světci na zmiňovaném diptychu v Kašperských Horách a madoně na mimořádně kvalitní malbě v kapli sv. Dominika při kostele sv. Václava v Opavě (po 1340),³⁶ přičemž u tamních postav se objevují další afinity.³⁷ Vítovský celkově vyzdvihl kvalitu výzdoby, jež se podle něj vymyká běžné malířské produkci v oblasti nástěnné malby první poloviny 14. století. Navrhl, že dílna, skládající se patrně ze dvou podobně orientovaných malířů, přišla do styku s dvorským uměním a mohla být povolána k výzdobě kostela sv. Máří Magdalény z volyňských statků pražských proboštů a královny Elišky Přemyslovny.³⁸

Na základě stylového srovnání čkyňských maleb vyplývá příbuznost k některým malbám v blízkém okolí, zejm. ve Strakonících, ve Volyni, případně se nabízí komparace s apoštolou na scéně Smrt Panny Marie na vnějšku kostela ve Starých Prachaticích a zejm. s anděly na vítězném oblouku a v nice sedile kostela v blízké Dobrši. Můžeme na základě těchto vzájemně podobných znaků uvažovat o jednom malíři či dílně působící nejprve ve službách Bavorů a johanitů ve Strakonících a posléze snad skrze své členy a následovníky v okolí? Lze předpokládat jednu dílnu působící v těchto lokalitách někdy před polovinou 14. století, s tím že dílna refletovala vliv tzv. svatofloriánské školy, dvorských rukopisů a Liber depictus? Odpověď na tuto otázku jednoznačně nelze dát. Jednak malby ve zmíněných lokalitách jsou dosti fragmentární, což ztěžuje přesnou komparaci, a jednak vzájemné stylové podobnosti nemusejí hned hovořit pro jednoho umělce či dílnu, nýbrž pro stejná stylová východiska a vzory. Karel Stejskal nepochyboval o dílenském vztahu Strako-

³⁵ Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 180.

³⁶ Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě. Olomouc 2009, 134–143; Tomáš KNOFLÍČEK: Monumentální malířství doby Jana Lucemburského na Moravě a ve Slezsku. In: MAJER, 522–531, kat. č. 227.

³⁷ Především pak nepřehlédnutelné mísovité záhyby na plasticky působících šatech chůvy ve scéně Narození sv. Jana Křtitele a kata stínajícího zmíněného světce připomenou čkyňské draperie. KNOFLÍČEK 2009.

³⁸ „Je nanejvýš pravděpodobné, že jejich autor přišel s dvorským uměním do důvěrného styku...malíř asi prošel školením u některého z dvorských umělců nebo že k nim sám patřil...“ VÍTOVSKÝ 1975, 47, 150, 152.

nic ke Čkyni a dokonce i k Opavě.³⁹ Vztah strakonických maleb ke čkyňským je zřejmý; doplňuji ještě vztah k malbám v Dobrušce, kde část výzdoby pravděpodobně tvořil ten samý člověk, co maloval ve Čkyni a s dalšími malíři ještě ve Strakonících.

Vítovský a Vsetečková položili malby ve Čkyni do doby po roce 1330 a potvrdili jejich slohovou souvislost s malbami ve Strakonících.⁴⁰ Souvislost mezi oběma lokalitami lze podpořit také ikonografickým vztahem námětu Pozdvihování sv. Máří Magdalény oděné do šatu i vlasů, který je na obou místech zastoupen. Snad by šlo malby vročit až do doby po roce 1344, kdy předpokládám zvýšení svatomagdalénského kultu po té, co Arnošt z Pardubic nastoupil úřad pražského arcibiskupa. Jako zadavatel výmalby či jako zprostředkovatel malířů přichází v úvahu víceméně jen Vilém Bavor ze Strakonice, zadavatel výzdoby tamní johanitské komendy a zároveň buď do roku 1341 (anebo spíše až do své smrti v roce 1359) královský lenní správce nedalekého města Vimperk a jeho okolí.

Ve střípcích ponechané pozdně gotické malby, které překrývají zčásti starší postavy, nevyčnívají nad dobový průměr. Způsob, jakým vlasy těsně obemykají hlavu světice či Panny Marie na východní a jižní zdi, a až na zátylku se mohutně rozpouštějí, zaznamenáme u Panny Marie na výjevu Zvěstování na severní straně tzv. kapitulní síně ve Strakonících. Tamní pozdně gotická výzdoba byla pořízena nejspíše v posledních dvou dekádách 15. století. Do stejné doby je možno klást pozdně gotické fragmenty ve Čkyni.

Současný stav čkyňských maleb není optimální. Rozrušená omítka s barevnou vrstvou strádá vlhkem, plísněmi a drolí se především na východní stěně kolem sanktuáře a na jižní zdi mezi scénou postavou sv. Máří Magdalény a fragmentem pozdně gotické Adorace Páně.

³⁹ Karel STEJSKAL, DČVU I/1, 300.

⁴⁰ VÍTOVSKÝ 1975, 47; VŠETEČKOVÁ, 1993; VŠETEČKOVÁ 2003, 17–27.

Lažiště - kostel sv. Mikuláše

Obec Lažiště se nachází v podhůří Šumavy severozápadně od Prachatic. Jan Lucemburský dal v roce 1341 pánům z Janovic souhlas k postavení nového hradu Hus a mezi třidvaceti vesnicemi, které k němu náležely, je uvedeno Lažiště. Jedenáct let na to je prvně zmiňován farní kostel sv. Mikuláše v Lažišti. Zřejmě v samém počátku 90. let 14. století panství hradu Hus včetně Lažiště získal Zikmund Huler, psaný z Orlíka, pražský měšťan a kontroverzní milec krále Václava IV., zastávající úřad královského podkomoří od roku 1387 až do své popravy v červnu 1405. Hulerův osobní znak, štítek se šikmým břevnem, nese v reliéfu kamenná kropenka, zazděná po pravé straně vstupu do kostelní lodi. V letech 1372–1404 zde působil farář Bernard z Věžic, důvěrník vyšehradského probošta Václava.¹ Po Bernardově smrti byl Zikmundem Hulerem dosazen kněz Jaroslav.² V polovině 15. století ves získal Oldřich II. z Rožmberka.

Původní románský tribunový kostel sv. Mikuláše byl postaven před polovinou 13. století a ve 14. století byl upravován. Z románské stavby přečkala v západní části lodi mírně obdélná loď s tribunou vynášenou dvojitou arkádou. Stavební změny prodělané v poslední třetině 14. století se týkají věže v západním průčelí, nového presbytáře a přístavku kaple u jeho severní strany. Presbytář je zaklenut křížem žeber a paprskem nad pětibokým závěrem. Kaple má křížovou žebrovou klenbu.³

Gotické nástěnné malby byly odkryty Františkem Martinů a Janem Vincíkem v roce 1935 na západní a východní stěně a klenbě severní kaple a na klenbě presbytáře. O dva roky později je František Martinů restauroval společně s Antonímem Häuslerem. Malby pojednala Zuzana Plátková (Všetečková) ve své disertační práci.⁴

Z každé z dvanácti kápí klenby presbytáře na nás hledí jedna polopostava anděla vždy vystupující z oblaku. Křídla většiny andělů jsou pokryta velkými pavími oky, některé z tuctu postav nesou dnes již prázdné pásy, které původně mohly být popsány oslavnými verši velebícími Boha, jak tomu je na klenbě sakristie kostela v blíz-

¹ MBV V 2, str. 749 č. 1173; Jaroslav ERŠIL / Jiří PRAŽÁK: Archiv pražské metropolitní kapituly. Sv. 1, Katalog listin a listů z doby předhusitské. Praha 1956, 181 č. 648, 194 č. 695.

² LC VI. F 4.

³ Jiří KUTHAN: Středověká architektura do poloviny 13. století v jižních Čechách. České Budějovice 1977, 99, 211–212; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 225.

⁴ Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420 (nepubl. disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1974. Badatelce patří můj dík za ochotné zapůjčení disertační práce a za podnětné informace k nástěnným malbám.

kém Záblatí (1391–1405), kde tvořil tentýž malíř jako v Lažišti. Případně mohly nést mariánské antifony, jak to známe z pozdější doby z Křišťína (kol. 1500).

Na východní a západní zdi kaple připojené k severní straně presbytáře se ve třech horizontálních páslech rozvíjí christologický cyklus, přičemž jednotlivé scény od sebe nejsou odděleny svislými lištami. Malby na východní straně jsou o poznání hůře dochovány než na opačně straně. Stěnu z větší části prolamuje okno, dnes zazděné, takže malíř zde měl poměrně malý prostor k vyjádření děje. Z výjevů se zde prakticky nedochovalo nic kromě útržků barevnosti, hlavně pak vlevo od okna, kde se udržel jedině zlomek obrysu paže s dlaní a dva záhyby roucha zřejmě sedící postavy orámované iluzivní architekturou. Hypoteticky zde mohl sedět dvanáctiletý Ježíš v chrámu s učenici. Ve spodním pásu vpravo od okna se v jemné, leč fragmentární štětcové kresbě hnědočerveného odstínu ukazuje scéna Vjezd Krista do Jeruzaléma. Ježíš následovaný sv. Petrem a dalšími učedníky přijížděl zleva k bráně a pravíci žehnal vítajícimu davu, který tušíme v pravé straně výjevu, kde je dnes malba ztracená. Výjev nad tím je těžce poničen, v levé části obrazového pole s jistou dávkou představivosti tušíme torzo nahého (?) Krista (?), vpravo další postavu, buď sedící na architektonicky pojednaném trůně anebo na pozadí architektury završené cimbuřím. Hypoteticky by se mohlo jednat o Křest Krista nebo o Krista před Pilátem, zároveň bych nevyklučoval ani Zvěstování Panně Marii s tím, že torzální postava vlevo je archanděl Gabriel, a ne Kristus.

Na protější stěně je nejnižší pás rovněž poničený, akorát rozpoznáme chýši krytou sedlovou šindelovou střechou, pročež nepochybujeme, že se zde odehrávalo Narození Ježíše anebo Klanění tří králů. Chýše je identická jako na uvedených výjevech v Záblatí; patrně celý obraz byl komponován shodně – pod střechou se rýsují zlomky zavinutého dítěte, diagonálně ležící Bohorodičky a stojícího (?) sv. Josefa. Zprava přilétá anděl. Prostřední pás je relativně dobře dochován, scény se dají jednoznačně určit. Pásmo scén zaujme svým velkorysým kompozičním pojetím, kdy od sebe vzájemně neoddělené události navazují jedna na druhou či spíše se jakoby prostupují, zatímco celému pásu uprostřed dominuje velkolepá architektura Jeruzaléma coby centra dění Kristových pašijí. Pás počíná Modlitbou Krista na Hoře olivetské, na níž je v kleče výrazně předkloněný Mesiáš podán z levého boku, tedy opačně než na stejném výjevu v Záblatí. Avšak shodně jako tam dřímají tři učedníci vlevo, z nichž sv. Petr je v obou lokalitách schoulen do klubíčka, tj. na kolenou má položenu hlavu, z níž se směrem k diváku ukazuje jen tonzura věnčená chomáčky bílých vlasů. Bez

oddělení navazuje Jidášův polibek, na němž vedle dvou hlavních aktérů, tedy Krista a zrádného učedníka, rozpoznáme vpravo biřice, vlevo sv. Petra a pod ním Malcha, kterému Ježíš pravicí uzdravuje uťaté ucho. Vpravo za zády biřiců se otevírá prostorově pojatá brána Jeruzaléma, obemknutého hradbami. Uvnitř nich se odvíjí mučení Krista, prezentované ve třech oknech různých budov. V paláci spatříme Mesiáše vyslýchaného Kaifášem nebo Annášem, o něco výše nám oblouk otevírá místnost, v níž je Ježíš u sloupu bičován vojáky. Co probíhá v pravém okně se třemi postavami, není pro poškození jasné, zřejmě políčkování Krista. Z pravé brány města vychází průvod vojáku ženoucích Krista na Golgotu. Zdá se, že někteří z vojáků jeli na koních, jak to ukazuje např. Nesení kříže s bohatým komparesem na stěně kostela v Ludrové na Slovensku (po 1400).⁵ Spasitel, jemuž se nedochovala hlava, se ohýbá pod tíhou kříže; jeho splývavé narůžovělé roucho je jemně zřaseno červenohnědými tahy. Kříž mu pomáhá nést Šimon z Kyrény s židovským kloboukem na hlavě; jeho postava je identická jako v Záblatí. Před Kristem zřejmě jako na malbě v Záblatí kráčeli oba lotrové, soudě podle zachované bosé nohy. Za Mesiášem následují vojáci, mezi nimiž vyniká zřejmě setník patrně mající přes zbroj modrý varkoč. Zcela nahoře ve svrchním pásu je vlevo situováno Nanebevstoupení a vpravo Soslání Ducha svatého. U levého výjevu nejsou apoštolové umístěni tradičně symetricky po stranách Vykupitele vstupujícího na nebesa, nýbrž jsou vtěsnáni do hloučku pouze na levé straně kompozice. Na pravé scéně jsou rozsazeni do kruhu okolo Panny Marie.

V západní výseči křížové klenby jsou namalovány červené kruhové medailony s emblémy evangelistů sv. Jana a Matouše. Matoušův anděl stejně jako v Záblatí sedí v křesle a píše evangelium do knihy položené na pulpitu. V jižní výseči se fragmentárně udržely dva červené medailony s růžemi ve štítě. Jedna je šedá na bílém poli, druhá bílá na šedém poli. Zuzana Všetěčková znaky s růžemi určila jako rožmberské a považovala je za mladší, z doby po polovině 15. století, kdy ves s kostelem připadla tomuto rodu.⁶ Jeví se ale současné se symboly evangelistů i s malbami na zdech kaple. Barvy znaků neodpovídají rožmberským barvám. Připouštím ale, že pigmenty mohly věkem zdegenerovat. V případě nyní šedého květu na bílém štítě by tak mohla originálně být červenou růží Rožmberků, v případě růže s bílými okvětními plátky na šedém, kdysi snad červeném pozadí by šlo o znak pánů z Landštejna, od nichž bratři z

5 Josef KRÁSA: heslo Ludrová In: Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Karel STEJSKAL: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha 1978, 121–122.

6 PLÁTKOVÁ 1974, 322

Rožmberka získali v 60. letech 14. století Třeboň.⁷ Připouštím, že domněnka o degeneraci pigmentů není podložena a jeví se v určení znaků poněkud křečovitá. Možná květy měly jen dekorativní charakter anebo symbolický význam mariánský.

Z hlediska ikonografie není výzdoba kaple a klenby presbytáře kostela v Lažišti ničím neobvyklá. Význam maleb v Lažišti spočívá daleko více ve formální podobě vycházející z dvorského umění sklonku 14. století. Jde o pozoruhodné dílo, které prostřednictvím donátora, královského podkomoří, úzce souvisí s pražským dvorským uměním. Hulerem najatý malíř pojal anděly na klenbě presbytáře obdobně jako anděly na klenbě sakristie v Záblatí. Přestože tito andělé nedosahují výtvarných kvalit zhruba soudobých hudoucích andělů namalovaných patrně dvorským umělcem okolo roku 1400 na klenbu kaple sv. Kateřiny v kostele sv. Štěpána v Kouřimi,⁸ můžeme o malbách v Lažišti a Záblatí bez pochybností tvrdit, že vykazují ohlas dvorské produkce a jejich kvalita je v kontextu dekorace venkovských kostelů v jihozápadních Čechách nadprůměrná. Andělské tváře lemované polodlouhými vlasy připomenou mimořádně jemně provedené obličejy evangelistů sv. Matouše a Jana (kol. 1380) na klenbě arkýřové kaple tvrže v Roztokách u Prahy, kterou vlastnili bratři Eberhart a Reinhart z Mühlhausenu, působící na dvoře císaře Karla IV.⁹ Schoulení sv. Petra na Olivetské hoře zcela odpovídá schoulení strážce hrobu na scéně Zmrtvýchvstání ve východním rameni ambitu klášter Na Slovanech (po 1370).¹⁰

Pašijové výjevy v kapli se víceméně shodují s těmi v Záblatí. Pouze s tím rozdílem, že v Lažišti malíř zvolil drobnější měřítko a méně expresivní, klidnější pohyb a pózy figur. Z hlediska slohového a též ikonografického je zajímavé, jak malíř znázornil trýznění Krista ve třech po sobě jdoucích výjevech uvnitř Jeruzaléma, čímž o sto let předznamenal “simultánní“ zobrazení Turínských pašijí Hanse Memlinga (kol. 1480, Turín, Galleria Sabauda) a dalších návazných děl (např. Toruňské pašije, 1480–1490), kde jednotlivé události přicházejí po sobě krok za krokem v jednotném obrazovém prostoru. Opevněné město se dvěma prostorově pojednanými a stínovanými branami a domy v centru pašijového cyklu na západní straně boční kaple připomene architekturu v rukopisech Václava IV. a v dalších soudobých památkách.¹¹

7 Dvojice znaků – rožmberského a pánů z Landštejna – je součástí výzdoby kostela v Dolním Bukovsku (patrně 60. léta 14. stol.). K nim naposledy Zuzana VŠETEČKOVÁ: Dolní Bukovsko. In: Jaroslav PÁNEK (red.): Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.). České Budějovice 2011, 447

⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 144–152

⁹ VŠETEČKOVÁ 2011, 257–260.

¹⁰ Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus. Praha 2012, 292

¹¹ Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1974

Průvod vycházející z brány vlevo patří do obecného schématu Nesení kříže a vychází z Lukášova evangelia (23,27): „Za ním šel veliký zástup lidí a plačících žen.“ V Záblatí jsou součástí průvodu lotři Gesmas a Dismas, v Lažišti byl kompars patrně obohacen o vojáky na koních jako třeba na malbách v Ludrové u Liptova na Slovensku. Vícefigurální Nesení kříže má svůj původ ve freskách Giotta v kapli Scrovegni (po 1301) a rozvinutí u Andrea di Bonaiuto ve Španělské kapli chrámu Santa Maria Novella ve Florencii (1365–1368) a ve známém deskovém obraze Simone Martiniho (1333, Paříž, Louvre). Zuzana Všetečková srovnala scény Nesení kříže v Lažišti a Záblatí s podobně pojatou malbou v Uhlířských Janovicích (kol. 1390).¹² Obdobná scéna je známa ze Slavětína,¹³ Hněvkovic (oboje kol. 1385),¹⁴ další příbuzné dílo bylo nedávno odkryto v kostele ve Vrbně u Mělníka (kol. 1380).¹⁵ Vzpomeňme též monumentální znázornění tohoto námětu na Slovensku, např. v Ochtinej, ve Štítniku, Kyjaticích, Koceľovcích a Ponikách (po 1400).¹⁶ Vedle uvedených slohových paralel se slohovým charakterem malbám v Lažišti a Záblatí podobá ještě výmalba kostela v Dalečíně (po 1380), jež podobně kombinuje archaismy s progresivními prvky nastupujícího krásného slohu včetně jeho „antiidealistických“ tendencí.¹⁷

Objednavatelem výzdoby kostela sv. Mikuláše v Lažišti byl královský podkomoří Zikmund Huler, doložený na přelomu 14. a 15. století jako mecenáš kostela zde a v záhumenním Záblatí. Ten do obou lokalit pravděpodobně z Prahy (?) přivedl malíře obeznámeného jak se starší tradicí dvorského umění (Emauzy), tak s nejnovějšími výtvarnými proudy pramenícími z raného krásného slohu.¹⁸

¹² VŠETEČKOVÁ 2011, 297–302.

¹³ Jan DIENSTBIER / Petr SKALICKÝ: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha (v tisku).

¹⁴ Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Nástěnné malby v kostel sv. Bartoloměje v Hněvkovicích. In: Kateřina Horníčková / Michal Šroněk (ed.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007, 121–144.

¹⁵ VŠETEČKOVÁ 2011, 309–313.

¹⁶ Příslušné kapitoly a hesla DVOŘÁKOVÁ/KRÁSA/STEJSKAL. Z dalších příkladů možno uvést nástěnnou malbu Mistra Václava ve hřbitovní kapli v Riffianu (1415). Případně z deskové malby např. Nesení kříže od Mistra Rajhradského oltáře (kol. 1430?, Brno, MG).

¹⁷ Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě, Olomouc 2009, 66–72.

¹⁸ Jako objednavatel maleb se Zikmund Huler objevil ještě v Týnském chrámu v Praze, kde nechal s bratrem Ondřejem v r. 1393 nebo o rok později pořídit oltář sv. Jeronýma, s nímž spojujeme neuvěřitelně kvalitní malbu tohoto světce na severní straně boční lodi, dnes zakrytou oltářem. K tomu Zuzana VŠETEČKOVÁ: Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech – nová zjištění po roce 1996. In: Klára BENEŠOVSKÁ / Kateřina KUBÍNOVÁ (ed.): Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007, 284–285; VŠETEČKOVÁ 2011, 251.

Libínské Sedlo - kostel sv. Anny

Ves Libínské Sedlo, nazývaná do roku 1950 Pfefferschlag nebo česky Fefry, se rozkládá na úpatí hory Libín nad Prachaticemi. Zdejší oblast s centrem ve Starých Prachaticích, později v Prachaticích, vlastnila Vyšehradská kapitula. Osada Fefry, tedy Libínské Sedlo, je zmíněna poprvé roku 1351, kdy je prvně zmíněna.¹ Libínské Sedlo mělo vždy stejné majitele jako blízké Prachatice, ve druhé polovině 15. století, resp. do roku 1493 to byli Rabštejnové. V letech 1501–1601 panství patřilo knížatům českého jihu, tedy Rožmberkům.

Kostel sv. Anny ve Fefrech vznikl okolo roku 1458² v podobě téměř čtvercové plochostropé lodi napojené hrotitým triumfálním obloukem k pětiboce zakončenému presbytáři. Žebra zvedají nad presbytářem pole křížové klenby a paprsek závěru. K presbytáři se na severu pojí sakristie z doby vzniku kostela po polovině 15. století. Věž byla přistavena roku 1525. Další úpravy objektu nastaly v 17.–19. století.

V roce 2000 byly při kompletní opravě kostela, trvající do roku 2004, zjištěny na vnitřních zdech pozdně gotické a renesanční malby z více časových etap. Restaurátoři Jiří Mašek a Tomáš Skořepa postupně odkryli a restaurovali malby v presbytáři a na severní straně lodi. Z pera obou restaurátorů a dalších autorů vzešla drobná česko-německá publikace o libínském kostele a jeho nástěnné výzdobě.³ Malbami se v rámci katalogu rožmberské výstavy zabýval Petr Pavelec, který se k nim o dva roky později vrátil ve své disertační práci.⁴

V presbytáři objevili restaurátoři dvě pozdně gotické vrstvy. Starší byla namalována nad sanktuář na severní straně presbytáře asi po roce 1458, kdy byl kostel postaven. Zachycuje Krista v Getsemanech na Olivetské hoře. Kristus se dochoval pouze ve vybledlé siluetě. Pozadí scény zastupují růžová obloha, prkenná ohrada zahrady

¹ František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém*. Praha 1913, 36–41; Josef Vítězslav ŠÍMAK: *České dějiny I/5. Středověká kolonizace v zemích českých*. Praha 1938, 1047.

² Dendrochronologickou analýzou se dospělo k zjištění, že dřevo krovu střechy nad kostelní lodí bylo káceno r. 1458 a dřevo krovu presbytáře r. 1532. Jan SOMMER / Marie HOLÁ: *Stavebně-historický průzkum kostela sv. Anny v Libínském Sedle* (nepubl. strojopis). Praha 2000. Viz též Jiří MAŠEK / Jan PLÁNEK / Tomáš SKOŘEPA / Jan SOMMER: *Kostel sv. Anny na Libínském Sedle. Kirche der hl. Anna in Pfefferschlag, Prachatice 2004*, 9 a 12. Autoři se domnívají, že objekt byl postaven již ve 14. stol., neboť nejstarší nástěnnou malbu v presbytáři položili mylně na sklonek 14. stol.

³ Jiří MAŠEK / Tomáš SKOŘEPA, *Nález a restaurování nástěnných maleb*, In: MAŠEK/PLÁNEK/SKOŘEPA/SOMMER, 23–26

⁴ Petr PAVELEC: *Libínské Sedlo (Fefry)*. In: Jaroslav PÁNEK (red.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů*

a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 453; Petr PAVELEC: *Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012* (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 182–184

tvořící výrazné horizontální dělítko kompozice, trávník a po stranách skaliska. Na pravém spočívá zlatý kalich s křížkem, k němuž Ježíš upral zrak. Spodní část scény překryla na sklonku 15. století nebo spíše na počátku 16. století malba související se svátostí ukládanou do sanktuáře uprostřed této stěny. Pravoúhlý svatostánek uzavřený původní mřížkou přidržují na každé straně dva andělé rytmičtými červenou a zelenou barvou – levý má zelené perutě a červený plášť se zelenou podšívkou, pravý anděl má rytmus barev obráceně. Sanktuář završuje kopeček, na kterém stojí Bolestný Kristus držící v pravici kalich a levicí metlu s dŭtkami. Krista doprovázejí po obou bocích svědkové jeho ukřižování - po pravici sv. Jan Evangelista s Pannou Marií, na opačné straně asistuje honosně oděná sv. Máří Magdaléna s pyxidou vruce. Kromě ní zanikly zbylým postavám hlavy. Nad sv. Máří Magdalénou se vznáší zdobně zelenokřídlý anděl oděný v červené roucho a svírající kopí nebo sloup bičování. Pod nikou sanktuáře je namalován rozměrný eucharistický kalich zvýrazňující tak význam svátosti ukládané do svatostánku.

Portálek vlevo od popsané malby, který presbytář spojuje se sakristií, je orámován červenými pruhy, v nichž se vinou akantové listy. V klenebním cviklu nad ním se nachází nejasný výjev překrytý v renesanci poněkud rustikálním obrazem Klanění tří králů, který je vsazen do čtvercového rámu. Z původní scény, která vznikla pravděpodobně na přelomu 15. a 16. století, mladší obraz nezakrývá jediné polopostavu Boha Otce na oblaku a část mužské postavy v modré suknicí. Avšak i tyto postavy nesou znaky pozdější přemalby. Vpravo od renesančního Klanění tří králů, tedy na severním boku závěru presbytáře, restaurátoři odkryli dvě pozdně gotické vrstvy maleb. Na severozápadní straně závěru presbytáře je situováno kánonové ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou pod křížem. Hlava Krista a horní část kříže zanikly při vybourání okna v baroku. Zbylé fragmenty v presbytáři jsou renesanční.

Velkou část severní stěny lodi vyplňuje obdélný a do malovaného rámu vsazený obraz Posledního soudu, jehož neporušené části se dochovaly intaktně včetně kresby v obličejích a původní pestré barevnosti pastelových tónů. V baroku jej rozsáhle destruovalo vybourání dvou oken a v roce 1850 rozšíření kruchty na západě kostelní lodi. Poprsnice kruchty zakrývá levý okraj kompozice, konkrétně architekturu Nebeského Jeruzaléma, kam sv. Petr odvádí blažené. V architektuře nebeského města zjistili restaurátoři rytou kresbu.⁵ Sv. Petr otáčí hlavu ke skupině vyvolených a vede za ruku prvního z nich. Ženy a muži jsou zobrazeni mladiství, nazí a dlouho-

⁵ MAŠEK/SKOŘEPA, 24.

vlasí; duchovní pak mají ve vlasech vyholenou tonzuru. Mladá žena zcela vpravo na kraji zástupu se otáčí opačným směrem k torzálně dochovanému černému d'áblu s cepem a výmluvným gestem rozpažených rukou mu zřejmě naznačuje, že je nemožno ji uchvátit do pekelných spárů. Postavy si výborně udržely obrysy i modelaci.

Zato z pekla rozvinutého ve dvou třetinách spodku obrazu se toho mnoho nedochovalo. Jen torza hříšníků a čertů v různých dramatických pózách, sud a plameny původně stravující zavržené. Téměř cele se dochoval jediný hříšník se zřetelnou tonzurou ve vlasech, kterého se malíř pokusil zachytit v perspektivní zkratce. Velké okno, dnes zazděné, zničilo střed obrazu včetně dolní poloviny těla Krista Soudce. Další okno rozbito pravou část malby se zobrazením přimlouvajícího se sv. Jana Křtitele a pekla s d'ábly. Uprostřed nahoře je z anfasu zobrazen Kristus Soudce trůnící kdysi na duze, z níž přečkal jen malý zlomek. Kristovu hlavu lemuje zlatistvý nimbus a dlouhé hnědé vlasy, tvář je měkce modelována jemnými ústy, výrazným nosem a pichlavýma očima. Z úst Spasitele vybíhají lilie a meč, pravicí žehná vyvoleným, levicí posílá zavržené do pekel. Šedivý, červeně podšitý plášť sepnutý zlatou sponou Kristu zakrývá ramena, slabiny a kolena. Ke Kristu přilétají z obou stran dvojice dlouhovlasých andělů s polnicemi a nástroji umučení (důtky, kladivo a sloup, hřeby a kříž). Pravý krajní anděl, z něžž se v důsledku vybourání okna dochovaly jen útržky, přinášel patrně trnovou korunu. Roucha a perutě andělů střídají barvy malachitově zelenou a hnědočervenou. Z přimlůvců se zachovala jen Ježíšova matka ve středním plánu kompozice. Má vlasy skryté pod závojem, tělo halí červené roucho a modrý plášť. Celou kompozici Posledního soudu rámuje dvě hnědočervené linky, mezi nimiž se vine větévka, patrně révová, porostlá zelnými lístky a modrými bobulemi; žluté pozadí oživují hnědočervená oblaka. Na spodním okraji malovaného rámu prosvítají konsekrační kříže.

Vpravo od Posledního soudu do úzkého prostoru mezi okno a triumfální oblouk je vkomponováno Korunování Panny Marie Ochránitelky. Domnívám se, že jde o malbu ze stejné doby jako Poslední soud, která však byla v renesanci výrazně přemalována. Panna Marie je pojata jako monumentální štíhlá vysoká postava v červených šatech a modrém plášti, který rozprostírá nad davem zdobnělých věřících v pokleku. Obličje i křídla andělů nad Pannou Marií Ochránitelkou jsou tvořena odlišně než u andělů po stranách Krista Soudce, což přičítám druhotné přemalbě. Pigmenty a pojetí oblak se shodují se sousední scénou. Mariin naivně utvářený obličej, ramena i paže skryté pod látkou pláště rámuje dlouhé prameny hnědých vlasů, sepnutých nad čelem turbánkem. Andělé, kteří se chystají vložit na Mariinu hlavu korunu s vysokou kamarou završenou křížkem, nejsou

původní - cele vznikly až v renesanci. Prosebníci, chránění Mariiným pláštěm, klečí na oblaku, z něž šlehají paprsky.

Ikonografie libínských maleb je celkem konvenční. Nicméně zajímavý prvek představuje soudek v pekle v dolní části kompozice Posledního soudu na severní stěně lodi. Sud plný vína nebo piva, z něž ďáblové čepují navzájem nebo hříšníkům, značí obžerství, resp. trestání duší, které se dopustily tohoto hříchu. S jeho výskytem se setkáváme na vyobrazeních Posledního soudu zejména na nástěnných malbách, a to od 13. století. Někde jej zastupují pouze džbány nebo poháry, z nichž jsou zavržené duše nuceny pít. Motiv sudu, na němž někdy dokonce sedí Satan, a motivy pijáka a pijačky (nebo šenkýřky) známe např. z maleb v karneru v Broumově (kol. 1330), v kostele v Dolních Slověnicích (1320–1330) či v Pičíně (kol. 1340).⁶ Na malbě ve Starých Prachaticích spatříme v pekelné jámě mezi jinými hříšníky šenkýřku se džbánem, avšak soudek tu chybí. Mimo naše území se motiv sudu v pekle objevuje na malbách ze 14. století v Bergenu na Rujáně, v Tulln an der Donau, v Marienhafenu či v polských Strzelcích a Bystrzi.⁷ V Rakousku motiv objevíme na malbách z doby po roce 1350 v Serfaus a na pozdně gotických malbách ze sklonku 15. století v Damüls, kde ďábel sudem otáčí na jakémisi rožni rozloženém nad hroby.⁸

Nejstarší malbou je Kristus na Hoře Olivetské, dochovaný fragmentárně nad sanktuářem. Tomáš Skořepa s Jiřím Maškem u malby hledali východiska v kvalitních předlohách malby pozdního 14. století.⁹ k téže vrstvě přičetli malbu kalichu pod sanktuářem a rostlinný dekor lemující portálek do sakristie. Shodně s P. Pavelcem¹⁰ kladu Olivetskou horu do doby po polovině 15. stol., snad do doby po roce 1458, kdy byl kostel postaven. V kostele je nejvíce zastoupena malířská vrstva, která se svým výtvorným charakterem hlásí k závěru 15. století až do doby okolo roku 1500. Na malbách se nikde nevyskytuje rožmberský znak, abychom vznik této vrstvy mohli bezpečně spojit s mocným rodem, který Prachaticko vlastnil mezi roky 1501–1601.

Sv. Petr, který odvádí dav spasených do nebe na kompozici Posledního soudu zaujímá stejný postoj jako sv. Petr. ve scéně Setkání Krista a apoštolů s Pannou Marií ve

⁶ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 223–227; Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR: Obrázky z pekla, Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století. In: Umění 6, LXIII, 2015, 434–457.

⁷ DIENSTBIER/FAKTOR; Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR / Jan ROYT: Středověké nástěnné malby v suterénu broumovské fary. In: Průzkumy památek XXII/ 2/2015, 3–18.

⁸ K Serfaus a Damüls Christine PISKE: Die Ikonographie des Weltgerichts am Beispiel der St. Nikolauskirche in Bludesch–Zitz (diplomová práce na Historisch–Kulturwissenschaftliche Fakultät Universität Wien). Wien 2011, 79., 51–52, 73–74, 79, 99.

⁹ SKOŘEPA/MAŠEK, 25.

¹⁰ PAVELEC, 2011, 453.

Starých Prachaticích (po 1468, resp. posl. čtvrtina 15. stol.). Shody nalezneme také mezi tamními postavami sv. Marie Magdalény a Marty vůči postavě Bolestné Panny Marie pod křížem na malbě v závěru presbytáře kostela v Libínském Sedle. Také pod křížem stojící sv. Jan Evangelista je podobný témuž světci ve Starých Prachaticích.¹¹ To hovoří pro jednoho tvůrce. O něco později, v letech 1501–1520, byla severní stěna kněžiště kostela ve Starých Prachaticích vyplněna velikou kompozicí Posledního soudu, v níž také nalezneme určité ikonografické a trochu též formální paralely k libínské malbě.¹²



Libínské Sedlo, Ukřižování,



sv. Petr uvádí vyvolené do nebe, asi před 1500



Staré Prachatice, Kristus se sv. Máří Magdalénou ,



sv. Jan Evangelista, asi 1468–1500

¹¹ Ukřižování v závěru presbytáře libínského kostela zároveň připomene malbu téhož námětu z doby kol. 1500 na severní zdi místnosti v 1. p. Sitrova domu v Prachaticích.

¹² Na obou Posledních soudech se vyskytuje čert s netopýřími blanitými křídly, což je ovšem běžné vzhledem k šíření a používání vzájemně podobných grafických předloh tehdejšími umělci. Na obou malbách jsou si blízké svými gesty také nahé postavy blažených mířících do Ráje.

Netolice - kostel sv. Václava

Netolice, zmiňované ve 12. století v Kosmově kronice, představovaly v 10. století silné slavníkovské hradiště a od roku 995 do 13. století přemyslovské správní hradiště, které střežilo křižovatku obchodních cest.¹ Pod jeho ochranou vznikla tržní osada s kostelem sv. Václava. V 60. letech 13. století Netolice přešly do majetku zlatokorunských cisterciáků, kteří vysadili jižně od původní osady nové město se čtvercovým náměstím a kostelem Nanebevzetí Panny Marie. Místo záhy nabylo většího významu po založení Českých Budějovic (1265) a Prachatic (kol. 1300), jelikož se nalézá v půli frekventované cesty mezi nimi. Po smrti Přemysla Otakara II. byly Netolice vyplněny Vítkovci. Roku 1341 zastavil Jan Lucemburský práva k netolickému kraji Petrovi I. z Rožmberka, ale v roce 1384 král Václav IV. potvrdil tento majetek zlatokorunskému klášteru.

Kostel sv. Václava byl postaven okolo poloviny 13. století zřejmě na místě starší románské svatyně. Dnešní jednolodí s presbytářem o jednom čtvercovém poli křížové žebrové klenby a pěti stranami osmiúhelníku zaklenutými šestipaprskem je dílem přestavby na sklonku 13. století anebo až v první třetině století následujícího. S presbytářem je současná sakristie při jeho jižní straně.² Loď a věž jsou patrně z roku 1719. Kostel sloužil původně jako farní pro bývalé podhradí; po vysazení města Přemyslem Otakarem II. se ocitl mimo jeho obvod.

Středověká výmalba interiéru se omezuje pouze na dekoraci obvodu a vnitřku tří oken v závěru presbytáře. Ve špaletách a záklenku severovýchodního okna se vine úponka se stylizovanými akantovými listy střídavě v barvě světlého okru a modré šedi. Obvod okenní niky geometricky rámuje ornament z červených a béžových kosodélníků s vloženými trojúhelníky černé barvy. Totožná dekorace vyplňuje vnitřní plochy okna za oltářem a rámuje také jihovýchodní okno, v jehož špaletě se vlní kmen révy. Ze silných řapíků vyrůstají veliké vinné trojlisty a hrozny. Kontury i barvy jsou silně obnovené. Merhautová navrhl, že výzdoba pochází ze druhé poloviny 13. století.³ Nedá se ani vyloučit mladší původ, jelikož podoba ornamentu je natolik konvenční a poplatná pro druhou polovinu 13. a první polovinu 14. století, že přesnější datování není možné. Navíc charakter malby je dnes udáván novodobou přemalbou.

¹ CDB I, č. 280. Veškeré prameny uvádí Jiří KUTHAN: Středověká architektura do poloviny 13. století v jižních Čechách. České Budějovice 1977, 224.

² KUTHAN, 97–98, 224; UPČ 2; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 278.

³ Anežka MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ: Netolice. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–130. Praha 1958, 151.

Prachatice - dům Žďárských (Sittrův dům)

Městu Prachatice předcházela vznik tržní osady utvořené kolem kostela v dnešních Starých Prachaticích. Osadou procházela Zlatá stezka, která spojovala Čechy s Bavorskem. Ve druhé polovině 12. století král Vratislav I. daroval osadu Vyšehradské kapitule. Kapitula na přelomu 13. a 14. století založila nové tržní centrum, dnešní Prachatice, v kotlině v těsné blízkosti (cca 1,5 km) původní osady. Nejstarší zpráva, ve které se Prachatice představují jako město, pochází z roku 1312.¹ Uliční síť se vytvořila okolo rozlehlého náměstí s kostelem postaveným mimo něj; město obemknuly hradby. V dubnu a znovu v listopadu 1420 ho husité vyplenili a připojili do městského tábořského svazu. V roce 1436 prachatičtí dosáhli přijetí mezi města královská, ale již následující rok zastavil císař Zikmund město Janu Smilovi z Křemže.² Po něm se v držení Prachatic vystřídali krátce Jan Řitka ze Sedlce (1439–1443), Oldřich z Rožmberka (1443–1457), společně s Vyšehradskou kapitulou pánů z Rabštejna (1457–1493)³ a po nich Jan z Roupova, který město roku 1501 prodal Rožmberkům. V jejich majetku setrvalo město, těžící z monopolu solného obchodu, celé století.

Dvoupatrový městský dům Žďárských čp. 13, zvaný též Sittrův (Sytrův, Sytrův), stojí na severní straně Velkého náměstí v Prachaticích; od roku 1946 slouží městskému muzeu. V jádru se jedná o gotický objekt ze 14. století, přestavěný roku 1604 na zakázku Tomáše Syttra. Vnitřní dispozice a uliční fasáda pochází z uvedené doby přestavby.⁴

V prvním podlaží na ploše stěny mezi stlačeným obloukem vchodu a obloukem klenby odkryli restaurátoři Josef a Petr Novotní a Hynek Merta fragment ornamentální malby s motivem vinných hroznů a letopočtem 1531.⁵ V roce 1992 restaurátor

¹ K dějinám Prachatic František Josef SLÁMA: *Obraz minulosti starožitného města Prachatic*. Praha 1891; August SEDLÁČEK: *Hrady, tvrze a zámky Království českého VII, Písecko*. Praha 1890, zejm. 223–226; Josef Vítězslav ŠIMÁK: *Středověká kolonizace v zemích českých*. Praha 1938, 1046; Jiří HILMERA: *Prachatice*. In: ZPP X, 1950; Jiří HILMERA: *Prachatice*. Praha 1954. Další literaturu uvádí také Jakub VÍTOVSKÝ: *Středověké nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích*. In: *Sborník restaurátorských prací I*. Praha 1983, 45–78, zde 75.

² Michaela KLIMEŠOVÁ: *Jan Smil z Křemže (ročníková práce na ETF UK v Praze)*. Praha 2005.

³ V tomto období byly Prachatice od r. 1469 nakrátko vráceny Vyšehradské kapitole, r. 1481 byly odevzdány

do omezeného užívání Kateřině z Gutenštejna, vdově po Václavovi z Rabštejna, po ní následoval její syn Jindřich z Rabštejna a následně jeho syn Ladislav do r. 1493.

⁴ Viz UPČ 3, 150.

⁵ Josef NOVOTNÝ / Petr NOVOTNÝ / Hynek MERTA: *Odkryv a zajištění nástěnné malířské výzdoby domu Žďárských čp. 13 v Prachaticích* (nepubl. RZ uložena pod sign. RZ 865 v ÚOP NPÚ v Českých Budějovicích) 1990; Petr Novotný: *Restaurování nástěnné malby nad portálem ve vstupním prostoru*

Tomáš Skořepa odkryl a restauroval fragment pozdně gotické malby kánonového Ukřižování na stěně při severozápadním koutě místnosti v 1. patře v přední části budovy. Další pozůstatky výzdoby představují dekorativní malbu patrně ze stejné doby jako je malba v přízemí. Postavy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty pod křížem přišly o své hlavy v důsledku vyzdění klenby během přestavby domu na počátku 17. století; Ježíšovo tělo je vcelku neporušené – zedník ponechal Kristovu hlavu bez újmy pod zdivem klenby, které restaurátor odstranil a ve zdivu oblouku vytvořil kapsu, "aby bylo možné vidět pokračování malby s hlavou Ježíše."⁶ Poškozená místa vytmelil vápennou maltou a štukem a retušoval. Přímo pod trojfigurální kompozicí se nalézá okénko, do objevu v roce 1992 zazděné, které z místnosti zřejmě zajišťovalo osvětlení schodiště. Okénko bylo později změněno pravděpodobně na svatostánek⁷ a nakonec později zazděno cihlami. Je pravděpodobné, že v době pořízení malby tento kout místnosti sloužil jako domácí rodinná kaple. V tom případě jde o ojedinělý případ dochované soukromé kaple v městském domě.

Tomáš Skořepa spojuje Ukřižování namalované v patře budovy s ornamentální malbou v přízemí, jež nese letopočet 1531. Domnívám se však, že Ukřižování je starší. Výtvarným projevem se hlásí na přelom 15. a 16. století. Do značné míry připomene Ukřižování a další malby v kostele v nedalekém Libínském Sedle, které kladu zhruba do let 1490–1510. Dominantním prvkem výjevu je černá štětcová kresba.

muzea Prachatic (Sitrův dům), nedat. (nepubl. RZ uložena v ÚOP NPÚv Českých Budějovicích pod sign. RZ 2722).

⁶ Tomáš SKOŘEPA: Restaurace fragmentu interiérové nástěnné malby Ukřižování v 1. patře domu Žďárských /čp 18/ v Prachaticích, 1992, nepag. (nepubl. RZ). Tomáši Skořepovi, Zdeňce Prokopové z knihovny NPÚ ÚOP v Českých Budějovicích a Daně Markové z MÚ v Prachaticích děkuji za poskytnutí RZ a dalších informací k restaurování v Sitrově domě.

⁷ Podle otvorů v kamenném ostění otvor kryla mřížka. SKOŘEPA, nepag.

Prachatice - kostel sv. Jakuba Většího

Prachatický trojlodní chrám sv. Jakuba Většího s dvouvěžovým průčelím a polygonálně uzavřeným presbytářem se začal stavět stranou náměstí pravděpodobně záhy po založení města po roce 1300. Kostel byl původně zamýšlen jako bazilikální trojlodí, ale před rokem 1500 byly boční lodě zvýšeny na úroveň lodi střední do podoby síňové dispozice.¹ Nejstaršími částmi chrámu jsou západní věže a presbytář o dvou polích křížové klenby a pětibokém závěru zaklenutém šestipaprskem. Dokončení presbytáře je kladeno až k době okolo roku 1390, zahájení stavby trojlodí až po roce 1400. Původně bazilikální, později síňové trojlodí je od presbytáře odděleno mohutným lomeným obloukem. Při jižní straně presbytáře byla roku 1411 zahájena stavba takřka čtvercové kaple sv. Kříže (později zasvěcená sv. Barboře, dnes sv. Janu Nepomuku Neumannovi), k níž se přes lomený vítězný oblouk přimyká kněžiště, původně sakristie podobné velikosti. Symetricky při severní straně presbytáře vznikla tzv. Stará sakristie stejných rozměrů. Husitské války, stavbu kostela přerušily do 40. let 15. století, kdy vznikla z popudu Oldřicha z Rožmberka, vnější západní před-síň s valenou klenbou pokrytou sítí žeber s reliéfem rožmberské růže na svornících. Je doloženo, že roku 1468 byl poničený kostel opravován.² Do roku 1500 zaklenula pravděpodobně rožmberská hut'³ trojlodí síťovou hvězdovou klenbou vynášenou žebry rostoucími ze čtyř pilířů.⁴ Stavba byla dokončena roku 1513.

Interiér kostela a jeho vnějšek zdobí pozdně gotické malby pořízené různými malíři v několika etapách v 15. století a na počátku následujícího století. Znaky a nápisy nad vítězným obloukem směrem do hlavní lodi, malba na vnějšku presbytáře a

¹ Podle Líbala bylo dvouvěžové síňové trojlodí dokončeno v obvodovém zdivu již před husitskými válkami. Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 413–414. Ke stavební historii a podobě chrámu také František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém. Praha 1913, 197–241; Jiří HILMERA: Prachatice. In: ZPP X, 1950; Jiří HILMERA: Prachatice. Praha 1954; Jiřina HOŘEJŠÍ: Katalog architektury (heslo Prachatice kostel sv. Jakuba). In: Jihočeská pozdní gotika (1450–1530), kat. výst. Hluboká nad Vltavou, 1965; Ludmila OURODOVÁ: Průvodce kostelem sv. Jakuba. Prachatice. Prachatice 2005. Zde uvedena dostupná literatura dřívějšího vydání. Roman LAVIČKA: Pozdně gotické kostely na rožmberském panství. České Budějovice 2013, zejm. 254–259.

² Došlo k zasklení oken, omítnutí a vybělení chrámu a zastropení lodi. Prachatický hejtman Jan Šlovický z Vraného si v listu r. 1468 stěžuje Janovi z Rožmberka, že někteří lidé nechtějí přispět na obraz (tabuli) do kostela v Prachaticích z nenávisťi k obrazům. Zmiňuje, že sedláci "obrazóm oči vybodovali, ježto i podnes jest znáti a viděti u svatého Petra, kterak sú je oštěpy zšermovali a zčerkali." AČ VII. Praha 1887 (Dopisy rodů Hradeckého a Rosenberského 1450–1526), 310, č. 195; 310; AČ XXVIII.; MAREŠ/SEDLÁČEK, 221. HILMERA 1954, 10; OURODOVÁ, 3; LAVIČKA, 254.

³ Avšak těsně před tím, než město získali r. 1501 bratři z Rožmberka. Trojlodí a klenba prachatického chrámu navrhl a vedl v letech 1490–1500 bezpochyby stejný kameník jako trojlodí kostela sv. Jiljí v Dolním Dvořišti, které vzniklo v letech 1488–1507. LAVIČKA, 163, 259.

⁴ Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I. Král a šlechta. Praha 2010, 228–235; LAVIČKA, 254.

jedna scéna v jižní kapli byly známy již na konci 19. století.⁵ Odkrývání maleb v jižní kapli a vpresbytáři se údajlo postupně od 80. let 20. století do roku 2014. Na vítězném oblouku jsou v exponovaném místě proti vchodu i vymalovány znaky Prachatic, rodu Janovců z Janovic (prachatických hejtmanů v 90. letech 15. stol.), Rabštejnů (vlastníků Prachatic v letech 1457–1493) a Rožmberků (vlastníků Prachatic v letech 1501–1601). Znaky jsou opatřeny slovní i číselnou datací do roku 1500.⁶

Jiná ruka namalovala další rodové znaky na severní straně presbytáře. Ty byly společně s dalšími výjevy objeveny Tomášem Skořepou a Jiří Maškem za přispění Petry Eisnerové mezi lety 2007–2009. Práce navázaly na nedokončený průzkum východní stěny presbytáře v 80. letech 20. století. Na podzim roku 2009 restaurátoři dokončili odkrývání a restaurování obou klenebních travé severní a jižní strany presbytáře v úrovni mezi podokenní římsou a opěradly chórových lavic přisunutých ke zdem.⁷ V letech 2009–2011 byly malby publikovány více autory.⁸ Následně v letech 2009–2010 sejmuly mladší nátěry a restaurovali malby po stranách výklenku sedile v jižním boku závěru presbytáře. V roce 2014 restaurátoři pokračovali na jižní straně v odhalení do té doby za opěradlem barokní lavice skryté spodní části scén. Pokračování zatím skryté výmalby předpokládám také nad římsou ve vyšších partiích a možná i na zdech trojlodí. Výzdoba presbytáře začíná na ostění vítězného oblouku iluzivním armováním. Na ostění oblouku při severní straně presbytáře je ve výši asi 3 m od podlahy proveden černou linkou štít dělený stínkami se stopami červeného pigmentu. Nad ním je vyveden kolčí helm s přikryvadly a paví kytkou. Nalevo od helmice čteme jméno prachatického hejtmana *Vodolen z Schys* (Odolen z Chyš).⁹ Na přilehlé severní stěně blíže k oblouku stejná ruka namalovala sv. Václava ve zbroji, kterého

⁵ MAREŠ/SEDLÁČEK, 219.

⁶ Vzhledem k rožmberskému erbů a „vzhledem ke kompozici erbů reagující na zakřivení klenby je zřejmé, že prachatická znaková galerie byla namalována až roku 1501“ po zaklenuť lodi. LAVIČKA, 17. Ke znakům viz August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty III. Atlas erbů. Čechy 2 (V. RŮŽEK ed.). Praha 2002, 470, pozn. 433.

⁷ Tomáš SKOŘEPA / Jiří MAŠEK: Odkryv a restaurování gotických maleb v presbyteriu kostela sv. Jakuba v Prachaticích (nepubl. RZ), 2009.

⁸ Jan PLÁNEK: Archeologové odkryli v kostele nástěnné malby, In: Radniční list, červenec 2009, 4; Jan PLÁNEK: Oprava střechy a krovu kostela sv. Jakuba v Prachaticích a odkryv a restaurování nástěnných maleb v presbytáři v roce 2009. In: Sborník Zlatá stezka, ročník XVI, 2009; Ondřej FAKTOR: Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích. In: Průzkumy památek XVII, 2010, č. 1, 121–137; Veronika HOROVÁ: Pozdně středověká reprezentace šlechty a měšťanů Prachatic. Nově odkryté nástěnné malby v kostele sv. Jakuba. In: Umění LVIII, 2010, 211–226. Dále shrnul Petr PAVELEC: Prachatice. In: Jaroslav PÁNEK (red.), Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.), České Budějovice 2011, 451.

⁹ AČ, XXI. Praha 1903, 203–204. V souvislosti s Odolenem z Oráčova (1452) tento znak uvádí SEDLÁČEK 2002, 40. „Odolen měl 1428 příčný pruh, Jan a Odolen (1452) měli též takový, ale horní strana proměněná v jednoduché cimbuří.“ Za laskavou pomoc s určováním erbů a čtením nápisů děkuji Pavlu R. Pokornému, Ivaně Ebelové, Milanu Bubnovi a Janu Dienstbierovi.

doplňují další jména a erby. Světec poněkud vratce nakračuje pravou nohou směrem k oltáři. Přes plátovou zbroj má přehozen červený plášť a na kadeřavých vlasech se mu vyjímá mohutná vévodská čepice. Svírá kopí s černou svatováclavskou orlicí na praporci, která se ve zlomcích udržela též na štítě, o nějž se kníže opírá levicí. Pod jeho nohama se vine horní díl malovaného orámování zazděného vchodu do tzv. Staré sakristie. Světce po stranách flankují kolčí štíty. První vyplňuje figura ohaře či chrta ve skoku. Erb je dělený na horní bílé pole a spodní červené, zvíře barvy opakuje v obráceném sledu. Pes jako vyrůstající polofigura představuje klenot mezi orlími křídly kolčí přílby nad tímto štítem. Na iluzivním listu nad ním přečteme jméno *Micolas[---] R[---]tz.*¹⁰ Vedlejší štít je sedřený, ale zachoval se nad ním turnajový helm pokrytý fafrnochy a završený křídly a klenotem celé figury psa ve skoku. Sousední nápis nad druhým znakem je porušený, nečitelný.¹¹ Další dvojice nápisů a znaků je umístěna v našem pohledu vpravo od sv. Václava. Jeden štít je polcený s levou stranou zlatou a pravou stříbrnou (bílou). Jde o jeden ze znaků rodu Rabštejnů,¹² majitelů Prachatic mezi lety 1457–1493. Nad znakem čteme na rozvinutém svitku jméno *Bvohuslaw ~ loskcy ~ z robsstina* (Bohuslav Lozský z Rabštejna). Vedlejší svitek nese jméno *Aless ~ z Ymlyna* (Aleš z Jimlína) a štít pod ním fragmentárně vyplňuje znak jeho rodu, tzv. hříč (kotev, pušťadlo) v červeném poli.¹³ Do obou štítů proniká konsekrační kříž ze starší vrstvy.

Napravo od sv. Václava týž malíř situoval do tmavě červeného rámu postavu sv. Veroniky, jež před sebou drží roušku s veraikonem, tedy Kristovou tváří bez trnové koruny a známek mučení. Obraz zaujme výraznou černou kresbou a křížovou šrafurou v zastíněných záhybech sudaria. Napravo od sv. Veroniky je situován další rám, tentokrát světle červený, v němž stojí na modrém pozadí a hnědých dlaždicích korunovaná madona s Ježíškem, které v kleče adoruje donátorka. Obraz byl nalezen velice poškozen, dnes jej doplňují četné retuše. Objemná madona, charakterizovaná uzavřeným mandorlovitým obrysem, drží na levém boku nahé dítě. Na plášti zbaveném barevnosti se pod pravou dlaní tvoří vedle několika linek ostrý diagonální

¹⁰ Fragmentární písmena za jménem jsem dříve četl jako fragment letopočtu *R [---] 513 (?)* a na základě toho mylně datoval postavy sv. Václava a sv. Veroniky a ještě scénu pekla na protější stěně do tohoto roku, kdy byl ostatně chrám sv. Jakuba dostavěn. FAKTOR 2010, 123, 134. Horová 2010, 218 správně rozpoznala, že nejde o letopočet.

¹¹ Kolega Jan Dienstbier navrhl číst zlomky jako „...z *mvtieniz*“ (z Mutěnic u Strakonice?). Ke stejnému došla HOROVÁ, 218.

¹² August SEDLÁČEK: Českomoravská heraldika. Praha 1925, 206.

¹³ SEDLÁČEK 2002, 10. V Novém Hradě v Jimlíně u Loun byly nedávno odkryty pozdně gotické nástěnné malby. Jan DIENSTBIER: Nástěnné malby v přízemí Nového hradu v Jimlíně. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 389, kat. č. V–28 (v tisku).

cíp, trychtýřovitý záhyb formující na spodním okraji klikatku. Od klečící postavy se vzhůru k Ježíškovi a madoně dekorativně stáčí páska s nečitelným nápisem. Stratigrafie ukázala, že všechny tři popsané obrazy jsou malovány na totožný bílý nátěr.

Naproti tomu zbývající dva výjevy vpravo od madony, jakož i oba konsekrační kříže na této stěně jsou naneseny na světle okrový vápenný podklad, který je v kostele nejstarší. První z této dvojice výjevů pravděpodobně zobrazuje Krista Trpitele v iluzivní stavbě v podobě baldachýnu kaple Božího hrobu.¹⁴ Stojící nebo spíše sedící Spasitel má na ramenou hnědý plášť, zešedlé vlasy a vousy a zvedá dlaně v orantském gestu. Za ním se vyjímá prostorově chápaná iluzivní stavba, pojatá jako hexa– nebo spíš oktogonální centrála, která se k divákovi otevírá třemi arkádami. Skrze ně hledíme dovnitř na stěny prolomené třemi okny. Nad stavbou prosvítá podkresba cimbuří a trojúhelných štítů s trojlístými záklenky. Spodní část obrazu teprve čeká na své plné odhalení, zatím je zakryta opěradlem barokní stally přisunuté ke zdi.

Vedle tentýž malíř rozvinul rozměrnou kompozici Sv. Jeronýma se lvem v krajině, aniž by obě scény oddělil lištou.¹⁵ Sv. Jeroným sedí v dřevěném křesle a píše do knihy na pulpitu. Zároveň levou rukou vytahuje pinzetou trn z tlapy drobného lva. Fragmentární text v otevřeném kodexu se nedaří přečíst. Ramena světce halí původně nachový plášť, hlavu kryje sytě červený kardinálský klobouk obkroužený bílým nimbem. Na zemi u pulpitu leží tři zavřené knihy. Cimbuřím a valbovou stříškou završená architektura za Jeronýmovým křeslem buďto znamená interiér pracovny, anebo baldachýn křesla. Podoba této architektury se značně shoduje s iluzivní baldachýnem na předchozím výjevu. Událost se odehrává v otevřené krajině se stylizovanými stromky, pahorky a hradem a opevněným městem při levém kraji obrazu. Přímo pod Jeronýmovým sedadlem najdeme mladší přípis *amare Deum*.

Rovněž na jižní straně presbytáře byla odkryta výzdoba středověkého původu. Část restaurování byla dokončena roku 2009 a 2010, v další etapě o čtyři léta později byla odhalena (nikoli restaurován) spodní část již odhalených výjevů. Tento pruh malby je dnes opět zakryt opěradly barokních lavic.

Po stranách a nad výklenkem sedile v jižním boku závěru presbytáře restaurátoři objevili asi dvě gotické vrstvy a jednu renesanční.¹⁶ Vrstvy se prolínají, což znesd-

¹⁴ HOROVÁ, 220–221; Aleš MUDRA: *Ecce panis angelorum*. České Budějovice / Praha 2012, 186.

¹⁵ Část kompozice v blízkosti Jeronýmovy hlavy překrýval do letních měsíců roku 2009 mladší vápenný nátěr se zlomky šablonové malby a červený nátěr s fragmentem malby nahého Ježíška (?), původně jistě neseného Pannou Marií, která se nedochovala. Fragment malého Krista (?) pochází podle restaurátorů z barokního období. Avšak ikonografie nahého Ježíška se hlásí do středověku.

¹⁶ Restaurátoru Tomáši Skořepovi děkuji za poskytnutí dokumentace a další informace k malbám.

nadňuje jejich čtení. Nejstarší z nich představuje fragment sudaria s Veraikonem situovaný na střed pole nad záklenkem sedile. Sudarium držely zlomkovitě dochované postavy. K této malbě časově a autorsky ještě patří při krajích obrazového pole světci v architektonicky pojatých iluzivních nikách. Z Veraikonu se dochovala jen horní polovina Kristovy tváře a trásněmi zakončený lem sudaria, které bylo poseto hvězdami. Ze štětcové kresby očí, obočí a kořene nosu se dá usuzovat, že šlo o velmi kvalitní malbu patrně z přelomu 14. a 15. století. U Kristových vlasů se dochoval zbytek nápisu z vrstvy, která celý obraz později překryla. V našem pohledu vpravo drží sudarium vousatý muž s jemnou modelací tváře a se zelenou tiárou nebo homolovitou korunou na hlavě, kterou pravděpodobně obkružuje nimbus. Tiára by odkazovala ke sv. Petru nebo sv. Řehořovi, nicméně žádný další atribut zde není vidět, abychom mohli muže jasně identifikovat. Postavu zčásti překrývá torzo archanděla Gabriela z pozdně gotické vrstvy. Je pravděpodobné, že i na opačné straně roušku s Veraikonem někdo přidržoval. Vpravo za postavou muže, který drží sudarium, stojí v prostorově pojednané iluzivní nice světec oděný v hnědočerveném rouchu. Pravicí žehná, v levici patrně držel opatskou berlu (?). Zdá se, že hlavu mu věncí věnec vlasů s vyholenou tonzурou. Protějškem tohoto světce (opata?) je mladistvá světecká postava při levém okraji obrazového pole. Stojí nebo sedí v náročně pojaté iluzivní nice či na architektonicky pojaté trůně. Levou rukou kyne, v nedochované pravici držel žezlo zakončené listovou hlavicí; oděv je doplněn hermelínovým límcem. Hlava kromě nimbu prakticky nedochovala, zdá se ale, že jí zdobila vévodská čapka. Restaurátoři tuto postavu pokládají za světici (královnu). Vladařské atributy, tedy žezlo a hermelínový límec, napovídají spíše pro sv. Víta, případně sv. Václava nebo sv. Zikmunda. Výjev je zčásti překryt malbou plotu zahrady z mladší kompozice Zvěstování. Toto Zvěstování nahradilo posané postavy patrně na konci 15. století, soudě podle výtvarného charakteru. Z postavy Panny Marie nepřechkalo skoro nic kromě obrysu svatozáře a spodní části bílých šatů. Byla umístěna nalevo zřejmě v uzavřené zahradě (*hortus conclusus*), jak napovídá vyplétaný plot a jakási besídka z latěk, které překryly niku či trůn světce. Z archanděla Gabriela, klečícího na opačné straně (mezi Veraikonem a pravým světcem ze starší vrstvy) můžeme obdivovat mistrně podanou draperii jeho roucha traktovanou jemně stínovanými lámanými záhyby. Velmi dlouhé perutě archanděla zčásti překryly starší postavu světce stojícího v nice. Mezi Marií a archandělem se v blízkosti Veraikonu vinula páska s andělským pozdravením *Ave Maria* či

*Ave gracia.*¹⁷ V blízkosti nápisu rozpoznáme zlomky holubice Ducha svatého. Zcela dole pak vázu, v níž zřejmě spočívala lilie. K této pozdně gotické vrstvě patří postava sv. Ondřeje dole po levé straně výklenku přímo pod starší malbou světce na trůni či v nice. Apoštola uzavírá iluzivní rám. Opírá se o kříž ve tvaru písmene X, zároveň v dlaních drží knihu. Je charakterizován červeným pláštěm, černými kadeřemi vousů a vlasů a velikou svatozáří, která částečně překrývá plot zahrady z horní scény Zvěstování. Naproti sv. Ondřejovi po pravé straně niky stojí sv. Jan Evangelista, kompletně přemalovaný v renesanci.

Napravo od sedile téměř v celé délce obou jižních klenebních travé jsou rozvinuta tři obrazová pole vyplněná figurální malbou z ruky dalšího autora. Sled scén začíná v levé polovině druhého klenebního travé Martyriem sv. Šebestiána. Postavy jsou tu stejně jako na dalších dvou obrazech na této stěně zpodobeny v mírně podživotní velikosti. Voják v levé části obrazu míří na Šebestiána samostřílem. Má na dlouhých plavých kadeřích posazenu vysokou červenou čapku olemovanou tmavou kožešinou. Obličejové detaily si udržel poměrně dobře. Oděvem mu je zelený gambeson a červené nohavice. Na černém opasku mu kolem boků visí meč s mírně zahnutou rukovětí. Sv. Šebestián je za toporně ztvárněné ruce uvázan k pahýlu dutého stromu. Světcovu nahotu halí rouška ovinutá kolem beder. Hlavu mučedníka zvýrazňuje velký kruh žluté svatozáře a hříva plavých vlasů, která se společně s fyziognomií mladistvého obličej naprosto shoduje se střelcem vlevo. Horní polovina těla lučištníka, stojícího v pravé části obrazu, zanikla v mladší době proražením okenního otvoru do jižní kaple. Rozepnutý kabátek či vesta, který spíná na bocích řemen, odhaluje mužovu bílou košili, pod jejímž okrajem následují nohy v zelených nohavicích a červených škorních. Na opasku má zavěšen kožešinový toulec na šípy a zahnutou šavli. Tento biřic byl restaurátory značně retušován. Černé, původně snad temně modré pozadí scény je tapetováno neobvykle velkými zlatavými rozvilinami (akantoidy) organizovanými do růžice. Jsou zjevně malovány z ruky bez pomoci šablon a většina z nich byla obnovena restaurátory.

Svislý akantový pás napravo od mučednické scény odděluje votivní obraz s donátorem, který adoruje madonu s Ježíškem stojící na půlměsíci mezi sv. Barborou a Kateřinou. Hnědovlasá sv. Barbora má na sobě lineárně zřasené červené roucho a přes něj zelený plášť, který vytváří mohutný objem postavy. Pravicí ukazuje na svůj atribut – rozměrnou věž s arkýřem a okny, kterou podpírá levou rukou. Zašpičatělá

¹⁷ Původně jsem četl jako [*vero*]nica. Jan Dienstbier, jemuž vřele děkuji, čte jako *Ave Maria* či *Gracia*.

střecha věže je výtvořem restaurátorů stejně jako nimbus a koruna na hlavě sv. Barbory a vedle stojící madony. Původní nimby a koruny vzaly za své při sekání elektroinstalace. Značně rekonstruována je také Barbořina pravice a obrysy včetně obličejových detailů. Uprostřed skupiny stojí na personifikovaném srpku měsíce madona s nahým dítětem na pravém boku, které vztahuje ručky po jablku v matčině levici. Srpek lunny tady není doplněno tradiční zář kolem Mariina těla.¹⁸ Pod jejím loktem je látka pláště oživena klínovitým záhybem a několika diagonálními řasami; pod levým zápěstím se tvoří velký trychtýřovitý záhyb. Mezi sv. Barborou a madonou klečí zdobně donátor oděný v plátové zbroji. Hledí a spíná poněkud neforemné dlaně směrem k Panně Marii. Rytíř se v kleku pro větší pohodlí opírá o trámek, jak to známe z jiných soudobých vyobrazení. Červený štít s tzv. trojnožkou (tři zbrojné nohy) je doplněn helmem s křídly. Jde o jeden ze znaků, užívaných Rabštejny.¹⁹ K levému boku madony (tedy vpravo z pohledu pozorovatele) se natáčí sv. Kateřina. Její esovitě prohnutou subtilní postavu obepínají zelené šaty, levou rukou si přidržuje cíp červeného pláště, který zhybňují ostré klínovité záhyby. Pravicí se opírá o svůj atribut kola. Brada, část pravé skráně i s pramenem hnědých vlasů restaurátoři plně obnovili. Tvář sv. Kateřiny určují velké oči se silnými víčky, kučeravé hnědé vlasy a vysoké čelo, nad nímž se vyjímá dobře zachovalá tmavě žlutá koruna obkroužená nimbem stejné barvy.²⁰ Sytější červené pozadí obrazu je poseto tmavším vzorkem paprscitě uspořádaných akantoidů tvořených oproti předchozímu obrazu zjevně přes šablonu.

Akantová bordura odděluje další scénu, která znázorňuje Poslední soud. Dominuje zde sestava Deesis, tzn. Kristus Soudce doprovázený po pravici Pannou Marií a po levici sv. Janem Křtitelem. Kristus trůní na červeno-žluto-zelené duze a je obklopen mandorlou stejných barev. Rudé nitro mandorly zpestřují šesticípé hvězdičky žluté barvy. Ježíšova hlava je zdůrazněna rozměrným nimbem s vepsaným okrovým křížem stylizovaným do podoby lilí. Zaujmovou výrazné oči s temnými zorničkami. Ty jediné jsou v obličejí původní – nos, rty a hnědý vous pokrývající líce a bradu jsou nově vytvořené čárkovanou retuší. Směrem od Kristových úst vycházejí lilie se třemi

¹⁸ Teologický obsah tohoto typu sluncem ozářené madony stojící na luně vyjadřuje pojem Assumpta, převzatý z barokní zbožnosti a který zavedl Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XV. století, In: Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádl. Praha 1929, 80–127. Příbuzný obraz madony s malým Kristem, stojící na půlměsíci mezi sv. Kateřinou (či Dorotou) a Barborou, je součástí pozdně gotické výzdoby kostela v blízkém Záblatí u Prachatic (asi po 1450). Vedle je ještě zobrazení *Deesis* podobně jako v prachatickém kostele.

¹⁹ August SEDLÁČEK: Českomoravská heraldika II. Část zvláštní. Praha 1925, 85; 99–100. Případně z rozrodu páni z Rabštejna a Lozy, tzn. Ložští z Rabštejna, jejichž člen je ostatně uveden na protější straně presbytáře.

²⁰ Podle této dochované koruny byly analogicky provedeny koruny sv. Barbory a Panny Marie.

rekonstruovanými poupaty a meč (Zj 1,16; Iz 2,4; 49,2). Ramena a tělo od břicha dolu zakrývá světle červený plášť se zelenou podšívkou. V levé části obrazu klečí Panna Marie, jež si dobře uchovala černé kontury štětcové kresby. Na opačné straně klečí sv. Jan Křtitel oděný do velbloudí srsti. Až k horní liště je pozadí tohoto výjevu černé s malovanými zlatavými rozvilinami stejně jako u Martyria sv. Šebestiána. Po obou stranách vrcholku mandorly v horní partii obrazu, tedy v prostoru mezi malovanou vodorovnou lištou a podokenní římsou, malíř umístil na bílý podklad dva anděly, dnes už špatně čitelné, kteří troubí na pozouny. Spodní polovina obrazu včetně dvou postaviček vstávajících z hrobů byla odkryta až roku 2014.

Zbylou plochu jižní zdi napravo od *Deesis* vyplňuje s přesahem až na přilehlé ostění vítězného oblouku obraz pekla, přimalovaný patrně dvěma jinými malíři, z nichž jeden je autorem popsáných postav sv. Václava a sv. Veroniky na protější stěně. Peklo se vyznačuje od předešlé výzdoby jižní stěny tvrdčí kresbou a celkově rozdílným výtvarným projevem. Také tím, že malba není nahoře omezena lištou ani barevným pozadím jako předcházející obrazy. Těžištěm výjevu je do půlkruhu rozvřený zubatý chřtán Leviathana, v němž se zjevuje naddimenzovaný Lucifer. Restaurátoři zjistili, že jeho malba jeho očí byla úmyslně vyškrábána.²¹ Kolem něj jsou nakupeny různě oděné postavičky zavržených. Kníže pekel má na rohaté hlavě posazenou korunu, pravou nohu má zakončenu třemi prsty, kdežto levou paznehtem, tedy rozeklaným kopytem. Napřaženými pažemi se chystá polapit nejbližšího muže s tonzuru ve vlasech. Tonzuru tušíme i u dalších torzálně dochovaných postav; dvě ženy mají hlavy ovinuté šlojíři a na kšticích dvou mužů pozorujeme čapky. Většina osob je však prostovlasá. Poněkud nejasná zůstává role muže, který kráčí směrem od tlamy Leviathana, zřejmě ne v pouhé snaze uniknout peklu, nýbrž v nějakém hlubším významu. Zdá se, že vysvětlujícím gestem ukazuje prstem levé ruky na sv. Jana Křtitele a hledí na Krista Soudce. V pravé dlani pozdvihuje list s čárkami naznačujícími písmo. Jde snad o list s výčtem hříchů (Sundenlist)? Muž je oblečen v kaštanově hnědé, k lýtkům sahající roucho připomínající talár, nohy má obuté v zašpičatělé, polo-vysoké střevíce. Jiný mladý muž u nohou Satana zaujme ostře střiženými pachy, tj. módně protaženými rukávy na kabátku. Špatně dochovaná postava v blízkosti Sa-

²¹ Otázka, kdy se tak stalo. K r. 1468 Jan Šlovický z Vraného zmiňuje poškrábání "obrazóm...u svatého Petra", čímž myslí nejspíše kostel sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, kde jsou tyto šrámy na nástěnných malbách doposud znatelné. K tomu viz pozn. 2 v tomto hesle. AČ VII. Praha 1887, 310. Výjev pekla v chrámu sv. Jakuba vznikl patrně až po r. 1468 v průběhu poslední třetiny 15. stol. Vyškrábání Satanových očí je patrně důsledkem pozdějšího ikonoklasmu nebo prosté lidové pověřivosti.

tana má na sobě jemně řasenou řízu. Ruka této figury, dotýkající se Satanova pravého spáru, se jeví jako zcela novodobý doplněk, neboť na snímcích čerstvě odkrytých maleb před restaurátorskými zásahy tento detail nezaznamenáme. Přímo nad touto postavou spatříme hnědého ďábla se zobákovitým nosem a rozkročenými pařáty. Levicí se přidržuje Luciferova ucha a pravicí táhne řetěz, na němž je uvázán nahý nešťastník. Ten se zároveň snaží zachytit červené tuniky nad ním letícího archanděla sv. Michaela, který ozbrojen mečem a štítem bojuje s ďáblem.

Na přiléhající západní ploše jižního ostění triumfálního oblouku pokračuje líčební pekelných muk. Jednotlivé postavy ďáblů a zavržených charakterizují tvrdé a silné obrysy; v porovnání s předchozími figurami jde o svižnou jistou kresbu, avšak pořád rustikálního vyznění. Stejná ruka také vytvořila tlamu Leviathana přesahující přes kout jižní zdi až na ostění oblouku. Odlišný styl kresby prozrazuje jinou ruku a dosti připomene zobrazení sv. Václava a Veroniky na severní straně presbytáře. Nejblíže k Leviathanu unáší hnědočervený ďábel v proutěné nůši na zádech nahou mužskou postavu. Ďábel má levou nohu ukončenu třemi prsty a pravou paznehtem. Za čertem se po všech čtyřech plouží žena (jeptiška, bekyně, klevetnice?) s hlavou zavinutou šátkem na jejímž hřbetě se veze světle okrový čert. Dvojici doprovázejí dva nečitelné, asi mladší přípis. Další červenohnědý démon popohání tuto ženu zezadu dvojzubými vidlemi. Jeho nos je zobákovitě protažený stejně jako u dvou předchozích čertů. Polovinou svého těla je namalován na iluzivním šedém armování hrany triumfálního oblouku. Je proveden červenohnědým pigmentem bez užití kontur. Podobně je tomu i u níže situovaného pekelníka, tentokrát tmavě žlutého, u nějž se černé obrysy uplatňují jen na dolních končetinách a prstech ruky. Veze v trakaři nahého hříšníka, provedeného výraznou černou linkou. Rohatý na sebe poutá pozornost dřevákem na levé dolní končetině a protézou na pravé.

Dříve než malby v presbytáři byly známy výjevy v boční kapli při jižní straně kněžiště. Již v roce 1913 autoři *Soupisu památek* v okrese prachatickém zmínili výjev Klanění tří králů na severní straně kaple.²² Roku 1982 byl obraz zbaven zbytků mladších nátěrů a došlo společně se zbylou výzdobou kaple k restaurování.²³ Panna Marie s Kristem na klíně sedí v první třetině výjevu, ze stran ji obklopují králové. Po jejím pravém boku stojí král mající spíše podobu mága, tj. na hlavě má namísto koruny

²² MAREŠ/SEDLÁČEK, 221.

²³ Restaurátoři prokázali, že zde bylo použito bílkovinné pojidlo a zjistili, že část spodní část stěny pod malbou byla zasažena požárem, který kostel postihl v roce 1507 Petra Hoftichová: *Nástěnná malba Klanění tří králů z kostela sv. Jakuba v Prachaticích*. In: *Sborník restaurátorských prací 2–3*. Praha 1986, 14–37, zde 26.

červenou čapku. Tělo mu halí šuba s kožešinovým límcem. Látku oživují lámané a hnědým okrem stínované záhyby. Mág drží zlaté ciborium a levým prstem ukazuje na betlémskou hvězdu, která se zde ale nedochovala. Po levém boku Panny Marie pokleká nejstarší z mudrců, jenž smeká korunu a přináší ciborium, po němž se Ježíšek natahuje. Také plášť tohoto starce traktují lámané záhyby. Nejmladší z průvodu má podobu šviháka v těsných nohavicích a krátkém kabátku, který je stažen opaskem, na němž visí meč. Muž je k divákovi otočen zády; má na hlavě turbánek a v levé ruce nese relikviář zakončený rohem či velikou lunulou. Značnou část zadního plánu za postavami vyplňuje prostorově podaná betlémská chýše s doškovou střechou, zbytek pozadí tvoří krajina se schematicky podanou vegetací.

Čelo triumfálního oblouku, který odděluje kapli od jejího kněžiště (dřívější sakristie), jiný malíř vyplnil kompozicí Posledního soudu. Situováním proti vstupu do kaple je vystavena prvnímu pohledu každého příchozího. Ve středu kompozice trůní na duze Kristus Soudce oděný v červený plášť. Pravicí ukazuje ke klečící Panně Marii a k blaženým vstupujícím do ráje. Od této ruky směřuje lilie. Levá paže s mečem, kterou odvrhoval zatracence, se nedochovala stejně jako skoro celá pravá polovina výjevu, v níž byl zobrazen klečící sv. Jan Křtitel a peklo. Kolem Panny Marie a Krista vlaje stuha vyplněná známou antifonou (Mt 25,34), zde ovšem s prohozeným slovosledem: *Venite benedicti in regnum patris mei. Surgite mortui venite [a]d iudic[ium]*.²⁴ Přímo pod Vykupitelem vystupují z hrobů vzkříšení. Mezi ním a Marií duje na pozoun špatně dochovaný anděl. Další anděl za zády Panny Marie přináší kopí a hřeby. Na opačné straně, kde malba opadla se udržel kousek malby s andělem přinášejícím kříž a důtky. Z výjevu pekla pod tímto andělem se nedochovalo nic než kousek omítky s torzem čerta a lakomce s měšcem. Nad nimi se dá pozorovat zřejmě kalich s hostií, který více než připomíná symbol utrakvistů. Na opačné straně vlevo dole sv. Petr odemyká bránu nebeského Jeruzaléma, aby v něm uvítal vyvolené, vedené papežem s mohutnou tiárou na hlavě, kterého následují čtyři ženy a stejný počet mužů v měšťanských úborech. Kompozice vykazuje řemeslnou úroveň a běžné ikonografické schéma. Dominantním prvkem obrazu je černá obrysová kresba.

Autor Posledního soudu je zjevně zároveň autorem výjevů v sousedním kněžišti Neumannovy kaple, které dříve sloužilo jako jižní sakristie. Výzdobu zde odkryl a restauroval Alois Martan v roce 1992.²⁵ Severní stěnu této místnosti malíř rozdělil

²⁴ Se čtením nápisu děkuji Janu Dienstbierovi.

²⁵ Alois MARTAN: Zpráva k provedení průzkumu v presbytáři boční kaple v kostele sv. Jakuba v Prachaticích (nepubl. RZ). Praha 1992.

na pět obrazových polí ve dvou pásech nad sebou, z nichž čtyři pole poničilo probourání okna do presbytáře. Malba je velmi sedřená a celkově špatně čitelná. V levém horním poli kráčí světec v červeném plášti po cestě, kterou lemují zdobně pojata města. Následující pole zaniklo zcela a nahradilo je okno. Pravý krajní výjev je také z větší části zničen, zpoza se dochoval nahá postava, kterou bičuje drobnější katan. Spodní pás vlevo nese nejasný výjev, na němž světec předstupuje v interiéru místnosti před špatně dochovaného muže, snad vladaře. V zadním plánu mezi oběma muži muž hraje na loutnu a další je u stolu. Poslední zachovaný obraz na této stěně ukazuje klečícího donátora v plátové zbroji který spíná ruce; U nohou jej doplňuje šachovnicově čtvrcený erb, první a čtvrté pole jsou bílá s fragmentem zlatého lva, druhé a třetí pole jsou modrá. Jde o další ze znaků používaný Rabštejn.²⁶ Před a za donátorem se pnou stupňovitě podané hrady drobného měřítka. Mezi erbem a pravým hradem se tyčí břevno kříže (?). Pokud by tomu tak bylo, pak se donátor modlil patrně k Bolestnému Kristu doplněnému křížem.

Na východní stěně vlevo od okna jsou nad sebou umístěny dvě mučednické scény. Nahoře je to Martyrium sv. Šebestiána, dole Stětí světce. Ústřední postava horního výjevu, tj. Šebestián připoutaný ke kůlu, se dochoval velmi špatně v důsledku probourání okna v mladším období. Vlevo dva zdobně stělci s kuší a lukem míří na světce. Martyriu přihlížejí vzadu asi čtyři mužské postavy v dlouhých kabátcích. Krajinu tvoří jednoduché kopečky a drobné schematické stavby, které se objevují na obrazech na severní straně této kaple. V dolním pásu kat stíná světce, možná sv. Jakuba Většího, titulárního patrona prachatického kostela. Špatně dochovaný, v dlouhém rouchu oděný světec očekává v pokleku a ve zbožném gestu sepnutých dlaní smrtelnou ránu od kata, který se v širokém rozkročení expresivně rozmachuje mečem. Vpravo popravě asistují tři muži v dlouhých hávech. U prostředního bezpečně rozeznáme biskupskou mitru. Nápis pod scénou je poškozený a tím nečitelný, pouze jedno slovo se jeví jako *Luciferi*.

Napravo od okna, které bylo druhotně vybouráno ve východní zdi, rozeznáme fragmentární postavu sv. Floriána, ochránce proti požárům, který pravou rukou svírá žerď a levou vylévá z vědra vodu na hořící město. Na těle má plátovou zbroj a růžový

²⁶ SEDLÁČEK 1925, 136. Uvádí, že „štít pánů z Rabšteina rozečtvrcený, totiž bílý v prvním a čtvrtém poli (původně asi modrý) a v druhém a třetím poli zlatý a stříbrný nazděl rozdělený...“ SEDLÁČEK 1925, II. vyd., 206. Zde upozorňuje na znak „pana z Rabsstyna“ namalovaný v síni na hradě v Písku (1479), který je na čtvero rozdělený – první a čtvrté pole jsou bílá, druhé a třetí na zlaté a stříbrné rozdělená. Viz též SEDLÁČEK 2002, 2. část, 42 (fol. 216v); Jan PELANT: Erby české, moravské a slezské šlechty. Praha 2013, 361.

ramena plášť. Malba pod sv. Floriánem je dosti poničená a námět nedokáži určit. Do koutu východní a jižní zdi malíř vtěsnil postavu sv. biskupa s mitrou na hlavě, berlou v pravé ruce a knihou v levé. Bohužel konkrétnější atribut chybí, takže světce přesně neurčíme. Vedle na jižní stěně je pojednána ikonograficky zajímavá scéna Zvěstování Panně Marii jako Lovu na jednorožce. Že jde o tento námět, určuje jediné klečící postava archanděla Gabriela, který troubí na roh. V pravici svírá kopí a vodítka vedoucí ke třem loveckým psům, Čtvrtý se nedochoval stejně jako Panna Marie s jednorožcem, neboť v těchto místech bylo v mladší době vybouráno okno. Archanděl má dlouhé hnědé vlasy sepnuté čelenkou, na sobě má červený plášť a pod ním okrové roucho. Kolem se dochovaly zlomky nápisových stuh, které nesly andělské pozdravení a latinské názvy Ctností. Právě psi vedení andělem zosobňují ctnosti Panny Marie. Na stuhách jsou na analogických obrazech uvedeny Pravda (*Veritas*), Pokoj (*Pax*), Spravedlivost (*Iustitia*) a Milosrdenství (*Misericordia*).²⁷

Zbylé malby se nalézají na vnějšku východní strany chrámu. Ve spodní partii východní zdi presbytáře mezi opěráky se udržely zlomky trojkřížové Kalvárie ve třech vrstvách z různých časových etap. O malbě se zmiňuje Soupis památek v okrese Prachatickém.²⁸ Exteriérová malba byla narušena povětrnostními vlivy a zatékáním vody. Byla restaurována v roce 1992 Aloisem Martanem.²⁹ Všechny vrstvy zachovávají tentýž námět, pouze mění měřítko. Ze starší vrstvy jsou patrná torza postav pod Kristovým křížem a oba lotři po jeho stranách. Nalevo, tedy po pravici Krista vidíme zlomek „dobrého“ lotra Dismase, který má plavé vlasy a pásku přes oči. Jeho duši v podobě nahé postavičky odnáší plavovlasí anděl. Duši druhého lotra Gesmase na opačné straně uzmul ďábel, z nějž přetrval jen negativní otisk opadlé malby. Obličejová typika se hlásí do pozdní gotiky; malba mohla vzniknout snad koncem 15. století. V 16. století byla nahrazena novou kompozicí stejného námětu, avšak většího měřítko postav.

Poslední malbou je drobné Ukřižování vyplňující malou niku na vnější východní zdi severní sakristie. Malba byla restaurována v roce 2007 a byla silně retušována. Středověký autor měl zjevně problém s kompozicí, jak dobře ukazuje nepoměr mezi velkými asistenčními postavami a dosti zdrobněným korpusem Krista, vtěsnaným mezi ně na kříž. Tato nenáročná malba se hlásí do doby kolem roku 1500.

²⁷ S odkazem na Žalm 85,11.

²⁸ MAREŠ/SEDLÁČEK, 239.

²⁹ Alois MARTAN: Restaurátorská zpráva o zajištění malby „Ukřižování“ na vnější straně presbyteria kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích (nepubl. RZ). Praha 1992; Alois MARTAN: Zpráva o restaurování malby „Ukřižování“ na fasádě kostela sv. Jakuba Většího (II. etapa) (nepubl. RZ). Praha 1996

Z ikonografického hlediska představuje výzdoba presbytáře prachatického kostela kolekci poměrně běžných výjevů pro období svého vzniku. Stejně jako na východní straně lodi i zde na severní stěně presbytáře je okolo postavy zemského ochránce zastoupena reprezentace rodů spojených s vlastnictvím a správou Prachatic. Další erby náleží zemanům, kteří byli patrně ve službách těchto rodů. Vedle stojící sv. Veronika je v naší nástěnné malbě poměrně vzácná.³⁰ Častěji se setkáme jen s rouškou se zázračným obtiskem Kristovy tváře, tj. s tzv. Veroničinou rouškou či Veraikonem (Mandylionem), který se vyznačuje stopami mučení.³¹ Kristova pravá tvář je v kostele sv. Jakuba zastoupena ještě dalšími dvěma příklady - hledí z plochy stěny nad sedilem v jižním boku závěru a také z reliéfního svorníku paprsku klenby závěru presbytáře. Za pozdně gotickou madonou s donátorkou následuje obraz částečně odkrytý na nejstarší vrstvě omítky. Pravděpodobně představuje Krista Trpitele před iluzivní vícebokou centrálou, kterou lze považovat za Boží hrob, resp. polygonální baldachýn jeho kaple, jak ho ukazují dobová vyobrazení.³² Velice podobná nástěnná malba je na Charvátovské kruchtě (bývalé kapli mincířů a pregéřů) v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře (1440–1460).³³

Vpravo od Krista Trpitele stejný autor namaloval sv. Jeronýma jako učence se lvem v krajině. Sv. Jeroným († 420), jeden ze čtyř západních církevních otců a autor latinského překladu Bible, podle legendy vytáhl lvu trn z tlapy, za což se zvíře stalo jeho věrným přítelem.³⁴ Tento ikonografický typ se vyvinul ve 14. století a přináší jej celá řada příkladů.³⁵ Kult tohoto církevního otce byl v Čechách umocněn zásluhou Jana ze Středy a také tím, že byl považován za Slovana a prvního překladatele Bible do

³⁰ Postavu sv. Veroniky s tváří Krista na roušce ukazuje nástěnná malba v kostele Sv. Kříže ve Veselí nad Lužnicí (kol. 1330) a dnes zabílená malba ve vstupní síni domu čp. 15 v Latráně v Českém Krumlově (před 1450)

³¹ Přesto pojmy veronika, případně Veroničina rouška a Veraikon bývaly jak ve středověku tak i dnes bývají v umělecko-historickém názvosloví zaměňovány. Upozornil na to Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006, 302–305. K ikonografii motivu viz text a poznámky v hesle o malbách v Čachrově v tomto katalogu.

³² HOROVÁ, 220–221; MUDRA, 186

³³ Kristus tam shodně stojí v polygonální kapli. Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 179–184; MUDRA, 184–186.

³⁴ Anežka VIDMANOVÁ (přel., ed.) / Václav BAHNÍK (přel.): Legenda aurea. Praha 1998 (2. vyd.), 280–284.

³⁵ Genezí tohoto typu v souvislosti s českými památkami se podrobně zabývali zejm. Barbara Miodoňská a Josef Krása: Barbara Miodoňská: Opatovický brevír, neznámý český rukopis 14. století. In: Umění XVI, 1968, 213–254, zejm. 239–240; Josef KRÁSA: K ikonografii sv. Jeronýma v českém umění, In: Jan PETR / Sáva ŠABOUK (hrsg.): Z tradic slovanské kultury v Čechách. Sázava a Emauzy v dějinách české kultury. Praha 1975, 95–100. Zde odkazy na další literaturu. Oba autoři vyzdvihli rozhodující úlohu Giovanni Andreae da Bologna (+ 1346) v šíření Jeronýmova kultu, jenž předepisoval novou a závaznou formu zobrazování církevního učitele jako kardinála, sedícího na katedře a ošetřujícího poraněnou šelmu (čtyřdílný spis Hieronymianus z doby kol. 1342). K tomu Jiří KEJŘ: Joannis Andreae ‚Hieronymianum opus‘ a jeho ohlas v českých zemích, In: Studia o rukopisech XII, 1973, 71–86.

slovanských jazyků.³⁶ První příklady nové Jeronýmské ikonografie, kde světec ošetřuje Iva, přináší v českém umění iluminace v Bibli Albrechta ze Šternberka (kol. 1380, Krakov, Biblioteka Jagiellońska, cod. 284/1–2, fol. 1r) a v Opatovickém breviři (před 1380, Krakov, Biblioteka metropolitalna, fol. 250r).³⁷ V době kolem roku 1400 vznikly v Praze tři nástěnné malby nesoucí tento námět – v Týnském chrámu, v kostele sv. Anny na Starém Městě a v kostele sv. Vavřince pod Petřínem.³⁸ Pravděpodobně ve druhém desetiletí 15. století vznikla monumentální malba v knihovně kanonie augustiniánů v Roudnici nad Labem, na níž je vedle sv. Jeronýma s šelmou přítomen sv. Augustin a kanovníci.³⁹ Pozdně gotickou památkou zpracovávající tuto látku je monumentální malba na kruchtě hradní kaple na Zvíkově (po 1473)⁴⁰ a na stěně v patře konventu u vchodu na kruchtě kostela sv. Jiljí v Třeboni (kol. 1500).⁴¹

Ze skupiny výjevů na jižní straně presbytáře je nejzajímavější Poslední soud, resp. jeho část s peklem. Jeden hříšník je čertem unášen v nůši, což ukazuje celá řada podobných vyobrazení.⁴² Dalšího chudáka veze v trakaři čert mající na jedné noze nazutý dřevák a na druhé protézu či spíše dlahu.⁴³ Motiv navážení provinilců do pekla v trakařích známe zejména ze zahraničních příkladů,⁴⁴ v Čechách se vyskytuje snad

³⁶ KRÁSA 1975, 96; Eva DOLEŽALOVÁ: Stopy sv. Jeronýma v Čechách na konci 14. století. In: Eva DOLEŽALOVÁ / Robert NOVOTNÝ / Pavel SOUKUP (ed.): Evropa a Čechy na konci středověku. Praha 2004, 209–220.

³⁷ MIODOŇSKA; KRÁSA 1975, 97.

³⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě. In: ARS 2004, 68–90; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Vavřince pod Petřínem na Malé Straně v Praze. In: Nebovidy. Středověká osada v pražském podhradí. Praha, 2013, 187–200.

³⁹ Karel STEJSKAL: Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici. In: Umění VIII, 1960, 562–577; Zuzana VŠETEČKOVÁ / JAN ROYT: K pramenům ikonografie malby v bývalé klášterní knihovně v Roudnici nad Labem. In: Umění XXXV, 1987, 520–539.

⁴⁰ Josef KRÁSA: Nástěnné malířství, In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–579; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování, In: Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba. Praha 2003, 450–457. Autorka zvíkovskou výzdobu nově datovala do let 1446–1451.

⁴¹ PAVELEC 2011, 449. Kompozice nezapře grafickou předlohu stejně jako vedlejší obraz Stigmatizace sv. Františka. Kardinál se opírá o kříž na dlouhém ratišti, levou rukou vytahuje trn z pracky dnes značně poničeného Iva. V otevřené knize na pulpitu čteme incipit Jeronýmova prologu k celému překladu Vulgáty: „*Frater Ambrosius tua michi munuscula perferens*“. Za přečtení textu děkuji Janu Dienstbierovi.

⁴² Nebožák v čertovské nůši nechýbí na monumentální kompozici Posledního soudu ve Chvalšínách.

⁴³ Tento prvek použil také autor rozměrné kompozice Posledního soudu ve Starých Prachaticích (1501–1520). Zuzana VŠETEČKOVÁ: Weltgerichtsdarstellungen in der Spätgotischen Wandmalerei Südböhmen. In: Evelin WETTER (ed.): Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004, 151–161. Badatelka klade vznik malby ve Starých Prachaticích k r. 1501. Uvádí, že po ikonografické stránce se staroprachatické kompozici blíží monumentální malba (kol. 1500) v Srbči na Rakovnicku. VŠETEČKOVÁ 2011, 291–292; HOROVÁ, 216.

⁴⁴ Např. malba z doby kol. 1500 v Sillegny ve Francii, v Bernkastel–Kues, Marienbergshausenu, Goslaru a Rainu v Německu nebo v polské Toruňi.

jen na nástěnné malbě v Srbči (kol. 1500).⁴⁵ Jiný démon popohání plazící se ženu vidlemi, další ji pobízí z jejího hřbetu.⁴⁶ Bezpochyby hlubší roli zde hraje muž, který oproti ostatním postavičkám nesměruje do chřtánu pekla, ale s popsáním listem v ruce se jako jediný ubírá pryč od Satana směrem k Deesis. Jeho ruce jsou zachyceny ve vysvětlujícím gestu. Muž tak představuje jakéhosi prostředníka, komunikátora mezi *Deesis* a Peklem. Nabízí se otázka, zdali představuje např. utrakvistického kněze, kazatele anebo konkrétní historickou postavu s moralistním aspektem, kdy listina v jeho ruce by mohla znamenat odpustkový list nebo výčet hříchů (*Sundenlist*). Nelze si nevšimnout, že první, po kom se Lucifer sápe, je klerik s tonzurou. Lze spekulovat o tom, nakolik malba souvisí s tradovaným využíváním svatojakubského kostela pod obojí ve druhé polovině 15. století a v 16. století. Tehdy sloužila sousední kaple sv. Kříže pro změnu katolické menšiny ve městě.⁴⁷ Rozdílnou konfesi tak zřejmě vyjadřovalo to, že na pozdně gotické malbě Posledního soudu rozvedené na východní stěně jižní sakristie uvádí sv. Petr do ráje jako prvního právě papeže s tiarou, což byl běžný motiv v katolickém prostředí,⁴⁸ a že v místech pekla byl namalován kalich s hostií, symbol utrakvistů (!).

Na opačné straně presbytáře a v jižní kapli se uplatňuje námět Mučení sv. Šebestiána. Úcta projevovaná frekventovaným a zobrazováním tohoto patrona vojáků a ochránce proti moru se v našem prostředí zvýšila na sklonku středověku, a to také díky šíření grafických předloh. V zahraničí existují v nástěnné a knižní malbě mnohem starší příklady než u nás.⁴⁹ Scéně v presbytáři kompozičně podobný pří-

⁴⁵ VŠETEČKOVÁ 2011, 291–293.

⁴⁶ Tato trojčlenná skupinka z hlediska ikonografie i stylu značně připomene příbuzný námět namalovaný na klenbě kostela v dánském Djurslandu (kol. 1500) – kde dva spíše komičtí než děsiví démoni trápí ženu (šenkýřka nebo jeptiška?) se šlojířem na vlasech a černými šaty, že jí oplzle strkají do odhalené zadnice hořící pochodeň, hrozí jí kyjem a k ústům ji podávají pohárek, do něhož patrně zvrací (?). Na hlavě jí sedí straka a klove jí do čela. Levému démonovi roste z hlavy šibenice se dvěma oběšenci, na pravé noze amputované pod kolenem má připevněnu protézu, místo levé dolní končetiny má ptačí pařát. Stejně pařáty má pravý čert s kyjem a pohárkem v rukou a s druhým obličejem na břicho. Vyobrazení viz Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR: *Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století*. In: *Umění č. 6, LXIII, 2015, 434–457, zde 449.*

⁴⁷ František VESELÝ: *Prachatice a okolí*. Praha 1924, 42.

⁴⁸ Petra Hoftichová ke kompozici Posledního soudu v jižní sakristii píše: „Je zde přítomno užito tradiční kompoziční schéma..., ikonograficky obohacené o potvrzení katolické víry v utrakvistickém prostředí v podobě papeže jako prvního vyvoleného a zároveň jako zástupce Petrova na zemi – tato skutečnost podporuje i vžitou tradici, že podle ústního podání byla tato kaple určena pro bohoslužby katolické menšiny v Prachaticích.“ HOFTICHOVÁ, zde 24. Autorka klade kompozici do 60.–80. let 15. stol.

⁴⁹ Staršími než uvedené příklady v Čechách jsou také nástěnné malby tohoto námětu v Tyrolech. První je to malba ve farním kostele ve Fügen z let 1335–1340 připisovaná Mistru maleb v Johanneskapelle v Brixenu, dále fragment malby z dominikánského kostela v Bolzanu (1365–1375) a skvěle dochované malby v kostele sv. Štěpána v Morter a v křížové chodbě při dómu v Brixenu (oboje 1420–1430). Ještě starší vyobrazení Šebestiánova martyria podává miniatura na fol. 18r breváře z kláštera augustiniánů kanovníků v Seckau ze druhé pol. 12. stol. (Graz, Universitätsbibliothek, cod. 832) a na fol. 4v o něco mladšího breváře z počátku 13. stol. stejného původu a uložení (Graz, Universitätsbibliothek, cod.

klad najdeme v hradní kapli na Zvíkově (po 1473) a domě čp. 22 v Panské ulici v Českém Krumlově (1482–1493);⁵⁰ další se nachází mezi malbami v kapli sv. Barbory kostela v Horšově (1489).⁵¹ Na poprsnici kruchty kostela v Kájově byli koncem 15. století namalováni dva střelci, jeden s kuší a druhý s lukem, mířící na nezachovanou řezbu sv. Šebestiána, jež stála mezi nimi na figurální konzole. Do prachatického kostela byly původně určeny řezby zobrazující tohoto světce - jednak (kol. 1500) soška později přemístěná do kaple v Těšovicích, dnes uložená v Městském muzeu v Prachaticích, a jednak větší řezba (kol. 1520), jež je dnes ve sbírce hlubocké Alšovy jihočeské galerie.

V jižní kapli je na malbách zastoupen druhý svatý voják, a to sv. Florián. Jeho popularita u nás také vzrostla až v 15. století. Tento římský voják byl roku roku 304 za císaře Diokleciána utopen v řece Enži (Enns) u osady Lauriacum (dnes Enns–Lorch) v Horním Rakousku. Tělo bylo vyplaveno a pochováno v místech pozdějšího kláštera Sankt Florian na Dunaji u Lince.⁵² Tento hornorakouský patron⁵³ a ochránce proti ohni je zobrazován nejčastěji jako mladý voják opírající se o kopí a vylévající ze džberu vodu na hořící dům. Z domácích památek připomeňme nástěnnou malbu tohoto patrona v presbytáři kaple sv. Kateřiny ve Varvažově (kol. 1500),⁵⁴ v kostele sv. Jakuba v Jemnici (1515–1518) a dva příklady z vnějších fasád městských domů – jednak Hanzlovského domu č.p. 35 v Soukenické ulici v Českém Krumlově (1478),⁵⁵ a domu v Ostružnické ulici v Olomouci (po 1500), kde stojí sv. Florián nad hořící stavbou a opírá se o dřevec zakončený praporcem v hornorakouských barvách.

1202). Paul NAREDI–RAINER / Lukas MADERSBACHER: Kunst in Tirol. Bd. 1. Innsbruck/Wien 2007, 330–332.

⁵⁰ PETR PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 93

⁵¹ Martin DUFEK: Pozdně gotické nástěnné malby v kapli sv. Barbory filiálního kostela Všech svatých v Horšově (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1973; Jan ROYT: Horšov, kostel Všech svatých, In: Jiří FAJT (ed.), Gotika v západních Čechách II. Praha 1996, 449–450.

⁵² Dvě známé monumentální dřevěné sochy z první třetiny 14. století v klášteře St. Florian u Lince světce ukazují coby rytíře v prvním případě s vousy, u druhé sochy bez nich.

⁵³ Nejstarší vyobrazení na fresce z poloviny 12. století v klášteře Nonnberg v Salcburku jej ukazuje coby vousatého starce. O století mladší nástěnná malba (1265–1270) v kostele sv. Mikuláše v Matrei ve východním Tyrolsku ho představuje již jako mladého vojína. Florian TRENNER: St. Florian. Geschichte und Verherung, Lindenberg im Allgäu 2009, obr. na 35, 36

⁵⁴ Varvažov u Písku patřil strakonickým johanitům, kteří zde vybudovali řádový dvorec s kaplí sv. Kateřiny. Jan SOMMER a kol.: Varvažov (okres Písek), kaple sv. Kateřiny. Poznatky o gotické podobě. Praha 2003.

⁵⁵ Výzdoba fasády českokrumlovského domu č.p. 35 je jedinečná tím, že vedle sv. Floriána, sv. biskupa a erbů tu je vyvedena postava s opičím či jiným zvířecím obličejem stojící na kazatelně, která ukazuje na koně v kolébce. Petr PAVELEC: Malířství. Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a Českém Krumlově, In: PÁNEK, 441

Přestože výzdoba interiéru jižní kaple nepatří k nejkvalitnějším příkladům umění pozdní gotiky u nás, obohacuje fond nástěnného malířství poměrně vzácnou ikonografií výjevu Zvěstování pojatého jako mystický lov na jednorožce. Scéna je více než z poloviny zničená, ale díky dobovým znázorněním si učiníme představu o ztracené části, kde se seděla Panna Marie s jednorožcem odpočívajícím v jejím klíně. Podle Plinia a posléze podle *Fysiologu* může nepolapitelného jednorožce (*unicornis*) zkrotit pouze čistá panna.⁵⁶ Jednorožec pronásledovaný lovci symbolizuje samotného Krista, který se vrací do zapečetěného klína Panny Marie,⁵⁷ odkud vzešel (alegorie inkarnace Spasitele).⁵⁸ Osamocným příkladem zobrazení námětu u nás představuje střední část Archy z Jeníkova (kol. 1460, NPÚ, Duchcov, zámecká expozice).⁵⁹ Marie s bájným zvířetem v klíně sedí vlevo uvnitř uzavřené zahrady (*hortus conclusus*), do níž otevřenou brankou pronikli čtyři psi vedení troubícím archandělem Gabrielem. Za Mariinými zády pramení studnice života. Na arše nejsou psi označeni páskami s názvy Ctností, ukazuje to ale celá řada zahraničních příkladů v oblasti knižní a deskové malby, výšivky a tapiserie.⁶⁰ V našem prostředí se Dáma (Panna Marie) s jednorožcem ukazuje ještě na velmi poničené malbě v kutnohorském Hrádku (1493)⁶¹ a Tomáš Knoflíček nalézá tento námět také v dosti poškozené a bezmála nečitelné malbě v kostele v Tečovicích na Zlínsku (po 1370).⁶²

Jednorožec je na obrazech Zvěstování obvykle loven v uzavřené zahradě. Patrně v takovéto ohrazené zahradě se odehrávalo pozdně gotické Zvěstování nad výklenkem sedile v jižním boku presbytáře. Poničení malby bohužel nedovoluje učinit jasnější závěry kolem této kompozice, zdá se ale, že jednorožec zde přítomen nebyl.

⁵⁶ Jürgen Werinhard EINHORN: *Spiritualis Unicornis*, München 1976; Gerd HEINZ–MOHR: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha 1999, 83–84, zde uvedeny příklady z evropského umění. Také ROYT 2006, 319–320.

⁵⁷ Odtud aluze na uzavřenou zahradu – *hortus conclusus* z Písně písni (4,12–15), v níž se Zvěstování jako lov na jednorožce na obrazech zpravidla odehrává.

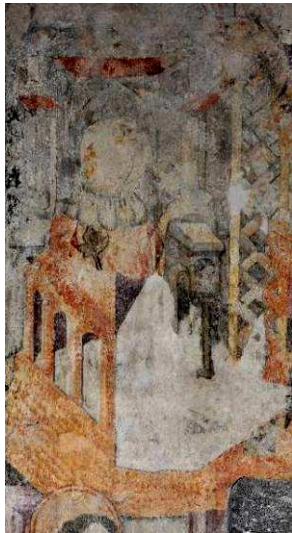
⁵⁸ Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 1998, 172.

⁵⁹ Jan ROYT / Jiří FAJT: *Oltář z Jeníkova*, In: Martin ZLATOHLÁVEK: *Nevěsta v uzavřené zahradě, katalog výstavy NG v Praze*. Praha 1995, 100–102, kat. č. 13; Jan ROYT: *Gotické deskové malířství v severozápadních Čechách 1340–1550*. Praha 2015, 83–89.

⁶⁰ Mimo jiné např. pozdně gotická freska v kostele v Memmingen ve Švábsku, Schongauerův obraz retáblu v Colmaru (1475–1480, Unterlinden Museum, Colmar) a deska z retáblu dómu v Heilsbergeru (1480–1500, Výmar, Schlossmuseum).

⁶¹ MUDRA, 116–117, obr. 37. Jednorožec byl erbovním znamením vладыků z Vrchovišť (nesprávně Smíšků z Vrchovišť), majitelů stříbrných dolů a Hrádku v Kutné Hoře. Námět se objevuje také ve Smíškovském graduálu [1495, Vídeň, ÖNB, Cod. 15492 (2657), fol. 327r].

⁶² Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009, 171–182.



Prachaticice, světcí v iluzivních nikách, kol. 1400

Kájov, iluzivní trůn a nika se světcí, kol. 1370

Malby v presbytáři vznikly během 15. století v několika sledech. Nejen doba vzniku, nýbrž i jejich kvalita je rozdílná. Vedle více či méně řemeslně zvládnutých obrazů se zde setkáme jak s vyloženě rustikálním projevem (zejm. sv. Václav, Veronika, peklo), tak i vysokou kvalitou. Za nejkvalitnější a nejstarší malbu považuji Veraikon se světcí nad sedilem v jižním boku presbytáře. Z jemně modelované tváře muže, který drží sudarium, ze zlomků Kristovy tváře a náročně komponovaných iluzivních nik se dá vypozařovat vysoká kvalita díla. Architektury připomenou iluzivní niku a trůn v mariánské kapli při kostele v Kájově (kol. 1370).⁶³ Snesou však srovnání dokonce i s nikami na Třeboňském oltáři (kol. 1380, Praha, NG).⁶⁴ Jde o prvotní výzdobu presbytáře, který byl koncem 14. století hotov. Malba tedy pravděpodobně pochází z doby okolo roku 1400. Srovnáme-li iluzivní niky s kaplicí (baldachýnem) pro Bolestného Krista a trůnem sv. Jeronýma na protější zdi, najdeme vzájemné shody. Také u dvou těchto obrazů restaurátoři zjistily, jsou aplikovány na nejstarší omítku v interiéru presbytáře, což by mohlo poukazovat na předhusitský původ obou výjevů, což je i názor restaurátorů a Veroniky Horové.⁶⁵ Při srovnání s nově objevenými fragmenty nad jižním sedilem s nimi musím souhlasit a opravit tak svůj starší názor na mladší původ těchto maleb.⁶⁶

⁶³ Petr PAVELEC: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově. Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii. In: ZPP LXVII, 2007, 478–484; Petr PAVELEC: Kájov. In: PÁNEK, 447–448.

⁶⁴ Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013.

⁶⁵ Tomáš SKOŘEPA / JIŘÍ MAŠEK: Odkryv a restaurování gotických maleb v presbyteriu kostela sv. Jakuba v Prachaticích (nepubl. RZ), 2009. HOROVÁ, 223 poukázala na podobu hrazeného města na nástěnné malbě se sv. Jeronýmem, která připomene veduty s městy a hrady v rukopisech krále Václava IV. ze sklonku 14. stol.

⁶⁶ Domníval jsem se, že obrazy Bolestného Krista a sv. Jeronýma, charakteristické tvrdou kresbou, vznikly na základě grafické předlohy až někdy po husitských válkách, možná v páté dekádě 15. stol.,

Rozhodně podle grafických listů vznikaly o něco později ostatní malby v presbytáři a jižní kapli. Jistě tomu tak bylo i velmi kvalitního Zvěstování nad jižním sedilem, které starší malbu Veraikonu se světci překrylo patrně na sklonku 15. století. Nejpůsobivější je dobře dochovaná, mnoha záhyby členěná a stínovaná draperie roucha archanděla Gabriela. Sv. Ondřej ze stejné vrstvy po levé straně sedile připomene postavy apoštolů v sedilích hradní kaple na Zvíkově (po 1473). Sv. Veronika na severní stěně presbytáře by mohla mít vzor v mědirytinách Mistra E.S. a Martina Schongauera.⁶⁷ Předobraz v díle obou mědirytců má Martyrium sv. Šebestiána na protější jižní straně presbytáře. Kompozice zčásti vychází z listu Mistra E.S., který je uložen ve vídeňské Albertině (po 1460, Vídeň Graphische Sammlung Albertina, L. 157)⁶⁸ a list Martina Schongauera, který je chován v Chicagu a Washingtonu (po 1480, Chicago, Art Institute; Washington, National Gallery of Art, L. 65).⁶⁹ Autor malby se sv. Šebestiánem si zde dekoraci pozadí kupodivu neusnadnil použitím šablon a jednotlivé ozdoby tvořil štětcem.⁷⁰ Přitom pozadí sousedního obrazu s madonou mezi světlicemi je krásleno šablonovým ornamentem.

Esovitý postoj éterické sv. Kateřiny a specifický ohyb lemu Mariina pláště na tomto votivním obraze je možno pokládat za jakousi reminiscenci či reziduum krásného slohu, který v jižních Čechách doznival až do poloviny 15. století.⁷¹ Stejnou pózu v zrcadlovém otočení zaujímá také např. sv. Apolena na severní stěně zvíkovské hradní kaple, kde ještě sv. Voršila, také v zrcadlovém obrácení, připomene postojem a skladem pláště prachatickou madonu a sv. Barboru. K objemové a blokovitě uzavřené figuře prachatické sv. Barbory, jež stojí v kontrastu ke štíhlému kánonu sv. Kateřiny, nalezneme paralely ponejvíce mezi západo- a jihočeskou malířskou a sochař-

kdy se dřevořezy staly dominantním inspiračním médiem a kdy se z iniciativy Oldřicha z Rožmberka na čas rozeběhla dostavba kostela. FAKTOR 132.

⁶⁷ Viz např. Schongauerův list z dob kol. 1480 v Courtesy National Gallery of Art ve Washingtonu. HOROVÁ, 219–220 vidí vzor v listu B 64 Israhela van Meckenena, který je kopií listu Mistra E.S.

⁶⁸ Případně pak ještě list L. 158 z roku 1467, Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung. Janez HÖFLER: Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhundert Tafelband. Regensburg 2007, obr. 157 a 158.

⁶⁹ Jane Campbell HUTCHINSON: The Illustrated Bartsch, 8, Commentary. Part 1, Early German Artist Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists. New York 1996.

⁷⁰ Malovaný kobercový desén mučednické scény a *Deesis* je v kontextu jiných pozdně gotických malířských památek poměrně neobvyklý. Jeho kořeny je možno dohledat v rukopisech frankovlámské orientace a možná ještě více v závěsných textilích – tapisériích a gobelínech. Za poukaz děkuji Zuzaně Všečetkové a Haně Hlaváčkové. K středověkým tapisériím patříčné statě a ukázky např. Joseph JOBÉ (red.), *Le grand livre de la Tapisserie*. Paris 1965; Madeleine JARRY: *La Tapisserie des origines à nos jours* Paris 1968; Julien COFFINET: *Arachné ou l'Art de la Tapisserie*. Paris 1971; Adolph S. CAVALLO: *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York 1993.

⁷¹ Antonín. MATĚJČEK: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1950 (3. vyd.); Milena BARTLOVÁ: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001; Roman LAVIČKA, *Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou*. Hluboká 2007.

skou produkcí druhé čtvrtiny 15. století. Je to například postava sv. Kateřiny z votivní nástěnné malby v kapli sv. Barbory františkánského kláštera v Plzni (asi 1475–1480) a táž světiice z pozdně gotické výmalby jižní kaple kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně (kol. 1500).⁷² Při srovnání s dalšími pozdně gotickými malbami se madona i obě panny mučednice formálně vážou také k figurám světic namalovaným na jižní stěnu presbytáře kostela v Boršově nad Vltavou, které dle mého soudu vznikly někdy ve druhé třetině 15. století.⁷³ Z deskové malby se prachatickým panám blíží postavy světic stojící na iluzivních konzolách na rámu Vyšebrodské madony svatovítského typu (kol. 1460, Vyšší Brod, klášterní sbírky).⁷⁴

Na základě srovnání s výtvarnými památkami ze druhé poloviny 15. století se domnívám, že výzdoba jižní stěny kněžiště prachatického chrámu od výjevu Šebestiána mučení až po obraz Posledního soudu vznikla z jedné ruky někdy v průběhu poslední třetiny 15. století. V roce 1468 jsou doložené opravy kostela,⁷⁵ ale v přesnější dataci by mohly trochu více pomoci u maleb namalované erby. Na ostění triumfálního oblouku uvedený Odolen z Chyš je k říjnu 1479 listinně doložen jako prachatický hejtman.⁷⁶ Před ním, minimálně do roku 1475 funkci hejtmána Prachatic zastával zmiňovaný Jan Šlovický z Vraného.⁷⁷ Z toho můžeme vyvodit, že tyto pozdně gotické malby na obou bočních stěnách presbytáře vznikly nejdříve ve druhé polovině 15. století. Jejich výtvarný charakter je umožňuje položit i do 80.–90. let tohoto století. Hrad Chyše, odkud Odolen pocházel, v 60. letech 14. století vlastnili Rabštejnové (v té době také majitelé Prachatic), od roku 1466 Burian z Gutštejna. Ten hrad znovu vystavil a v jeho podhradí vybudoval městečko. Znaky s figurou chrta nejsou zcela jasné. Několik rodin v jižních Čechách užívalo ve znaku chrta, který byl patrně přejat od starších vladyků Křečovských.⁷⁸ Vedle tohoto rodu připomene první ze dvou zde namalovaných znaků erb Nosakovců z Odlochovic⁷⁹ a pánů ze Zásady, kteří nesli

⁷² Jan ROYT: Horšovský Týn, kostel sv. Apolináře, Plzeň-františkánský klášter. In: FAJT 1996, 443–447, kat. č. 25 a 26.

⁷³ UPČ 1, 110, zde jsou malby kladeny neodůvodněně na počátek 15. stol.

⁷⁴ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a rané renesance. Praha 1950, 103; Karel OTAVSKÝ: Katalog deskového malířství, heslo Vyšebrodská madona svatovítského typu. In: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (výst. kat.), Hluboká nad Vltavou 1965, 275, kat. č. 239; Hynek RULÍŠEK: Gotické umění jižních Čech, Hluboká nad Vltavou 1989, 31–33.

⁷⁵ Pozn. 2 v tomto hesle. AČ VII, 310; MAREŠ/SEDLÁČEK, 221.

⁷⁶ AČ XXI. Praha 1903, 203–204. V souvislosti s Odolenem z Oráčova (1452) tento znak uvádí SEDLÁČEK,

sv. 2, 2001, 40. „Odolen měl 1428 příčný pruh, Jan a Odolen (1452) měli též takový, ale horní strana proměněná v jednoduché cimbuří.“ Za laskavou pomoc s určováním erbů a čtením nápisů děkuji Pavlu R. Pokornému, Ivaně Ebelové, Milanu Bubnovi a Janu Dienstbierovi.

⁷⁷ Pozn. 2 v tomto hesle. Viz AČ VII, 310n.

⁷⁸ SEDLÁČEK 1925, 80; 154.

⁷⁹ SEDLÁČEK 1925, 186.

stříbrného chrta v sedě nebo ve skoku v červeném poli.⁸⁰ O něco méně připomene znak Chrtů ze Rtína a z rozrodu spřízněných jihočeských rodů, a to Vítů a Lapáčků ze Rzawého (Rzawe, Zerzawi, Zrzavého) a Sádlů z Vražného. Nicméně u těchto vladyků byl chrt zobrazen v polofiguře v bílém (stříbrném) štítě s kosmým červeným pásem; klenotem přílby býval chrt sedící na zlatém polštářku.⁸¹ Polofiguuru ohaře, ale černého v modrém, eventuálně stříbrném poli, měli v erbu Chřepičtí z jihočeských Modliškovíc, jejichž rod byl rozšířený po celém historickém Prácheňsku.⁸² Libětičtí z Libetic u Strakoníc měli na štítě horní pole černé s bílým, dolní pole bílé s černým chrtem v běhu, nad helmem bílého chrt sedícího.⁸³ Nápisová páska nad tímto erbem nese jméno Mikuláš.⁸⁴ Podle figury stříbrného chrta by mohlo jít o příslušníky rodů, tuto figuru užívající: tedy o Mikuláše, syna Jana Čucha ze Zásady, milce Václava IV. Případně o Mikuláše Víta ze Rzavého či Mikuláše z Odlochovic. Avšak jejich vztah k Prachaticím nám je neznámý. Poslední jmenovaný je uveden na listině z 2. srpna 1475, v níž je uveden jako věřitel dluhu Jindřicha z Rožmberka.⁸⁵ Na svitku nad pravou dvojicí erbů čteme jméno Bohuslav Lozský z Rabštejna. Ten je uveden na listině z listopadu 1511, pojednávající o dlužném sporu mezi ním a Jetřichem z Gutštejna a na Chyši.⁸⁶ Aleš z Jimlína, jehož jméno je uvedeno nad jimlínským erbem s hříčem, nám v pramenech uniká.

Výjev pekla na jižní straně presbytáře maloval autor zmíněných erbů se jmény, sv. Václava a sv. Veroniky ze severní stěny. Tento malíř není totožný s autorem obrazů se sv. Šebestiánem, madony mezi sveticemi a *Deesis*. Jeho projev je natolik rustikální, že formální analýza nám v přesnějším časovém zařazení příliš nepomůže.⁸⁷ Tyto poněkud lidové malby jsem dříve na základě nesprávného čtení nápisu s údajným datem nad erbem na severní stěně datoval rokem 1513, a to i s ohledem na to, že v tom roce byl chrám sv. Jakuba dokončen. Dnes tyto malby souhlasně s Veronikou

⁸⁰ Stejný erb nesli také Sosnovcové z Vlkanova, na němž ovšem psa nahrazoval stříbrný vlk s vyplazeným jazykem a někdy obojkem. SEDLÁČEK 1925.

⁸¹ SEDLÁČEK 1925, 80.

⁸² SEDLÁČEK, sv. 3, 2. část, 2002, 10.

⁸³ SEDLÁČEK 1925, 162.

⁸⁴ Vzhledem k figuře psa pravděpodobně nejde o Mikuláše z Gutštejna, správce Prachatic v 70. letech 15. století. Gutštejnové používali černé jelení parohy ve zlatém štítě. Viz SLAMA, 44–46.

⁸⁵ Třeboň, Státní oblastní archiv Cizí statky Třeboň (1205–1797) 95, In: monasterium.net, URL <<http://monasterium.net/mom/CZ-SOAT/CizyStatky/95/charter>>, accessed at 2015-12-13+01:00, 378, Signature: 95, vyhledáno 14. 2. 2016.

⁸⁶ AČ, díl XIX, 25, 28, č. 2042, 2046. R. 1422 se Chyše s velkou pravděpodobností zmocnil Jindřich z Plavna. Po něm držel statek Jan Calta z Kamenné Hory a připojil jej k Rabštejnu. Spolu s ním se Chyše dostaly r. 1466 do vlastnictví Buriana z Gutštejna, který měl syna Jetřicha, snad onoho, který byl ve sporu s Bohuslavem Loským z Rabštejna.

⁸⁷ Svým rustikálním projevem se prachatické peklo blíží peklu namalovanému v rámci Posledního soudu v kostele v Mýtě u Rokycan (kol. 1500).

Horovou považuji za současné s obrazy sv. Šebestiána, *Virgo inter virgines* a *Deesis*, tedy z 80.-90. let 15. století.

Shodně s P. Hoftichovou předpokládám, že malby v obou prostorách při jižním boku presbytáře vznikly po roce 1468⁸⁸ a nejpozději před rokem 1493. V tomto roce totiž skončilo držení Prachatic Rabštejny a erb tohoto rodu doprovází donátora na nejasné malbě na severní straně jižní sakristie. Pro kompozici Zvěstování na opačné straně sakristie malíř patrně čerpal z grafického listu, který kopíroval Zvěstování jako Mystický lov na jednorožce od Martina Schongauera na hlavním oltáři dominikánského kostela v Colmaru (1475–1480, Unterlinden Museum, Colmar). Srovnáme-li archanděla Gabriela na prachatickém Zvěstování s troubícím andělem v levé části kompozice Posledního soudu nad triumfálním obloukem v sousední kapli, zjistíme, že i tyto figury byly tvořeny zřejmě podle jedné předlohy. Shody naleznem také v podobě nebeského Jeruzaléma s architekturami na pozadí scén v sakristii.

O něco mladší a od jiného malíře pochází Klanění tří králů na severní straně Neumannovy kaple. Výstavba prostoru a snaha o perspektivní znázornění chýše vsazené do krajiny svědčí, že autor malby byl poučen nizozemským realismem,⁸⁹ resp. porýnskou malbou, a to pravděpodobně zprostředkovaně skrze médium grafických listů, zejm. pak z ruky Mistra E.S. a Martina Schongauera.⁹⁰ Petra Hoftichová našla nejblíže vzor v reliéfu Klanění tří králů z pravého křídla hlavní oltářní archy (1493–1494) od Michela Erharta v klášterním kostele v Blaubeuren v Německu. Vznik malby položila do rozmezí let 1490–1507, tj. před požárem kostela,⁹¹ čemuž styl obrazu odpovídá. Pravděpodobně v té době vzniklo drobné Ukřižování na východní straně tzv. Staré (severní) sakristie. Původní trojkřížová Kalvárie na vnějšku východní zdi vznikla asi kolem poloviny 15. století, možná v první polovině. Zřejmě okolo roku 1500 a pak ještě v 16. století byla přemalována.

⁸⁸ Pozn. 2 v tomto hesle. AČ VII, 310; HOFTICHOVÁ, 25

⁸⁹ Viz Klanění tří králů na střední desce archy od Rogiera van der Weydena (1455, München, Alte Pinakothek).

⁹⁰ Petra Hoftichová se domnívá, že „kompozice je spíše než dobovou grafikou ovlivněna přímo malířským vzorem, ať už z nástěnné či deskové malby.“ HOFTICHOVÁ, 28.

⁹¹ HOFTICHOVÁ, 29, 31.

Staré Prachatice - kostel sv. Petra a Pavla

Počátky Starých Prachatic souvisejí od 11. století s provozem tzv. Zlaté stezky, jež zajišťovala obchod s Bavorskem a dovoz soli z Pasova do Čech.¹ Původní tržová osada je doložena ve falzu zakládací listiny kapituly vyšehradské z poloviny 12. století, v němž se píše, že roku 1086 byla ves coby celnice darována knížetem Vratislavem II. vyšehradské kapitule, již byla i s kostelem podřízena.² Kolem roku 1300 kapitula založila o kus dál nové Prachatice, pod jejichž správou roku 1370 původní osada přešla.

Staroprachatický kostel sv. Petra a Pavla je prostá jednolodní stavba románského původu s kvadratickým presbytářem a mladší věží v západním průčelí. Objekt vznikl v první polovině 12. století, z něhož se v severní straně lodi dochovala část kvádríkového zdiva s románským okénkem.³ U západní strany lodi stojí předsíň z doby asi po roce 1270 nebo o něco málo pozdější, kdy došlo ke gotické přestavbě kostela. Tehdy byla zvětšena loď a po ubourání původního kněžiště bylo přistavěno úzké presbyterium opatřené dvěma poli křížové žebrové klenby. Loď byla ponechána plochostropá. Věž v západním průčelí byla přidána až v 16. století. V roce 1420 kostel poničili husité.⁴ O 48 let později je interiér kostela popsán jako poničený.⁵ Poté došlo k opravě a nové výmalbě interiéru.

Z malířské výzdoby kostela je nejdéle známý výjev Posledního soudu na severní straně presbytáře, který je zároveň nejmladší a nejkvalitnější z maleb středověkého původu v kostele sv. Petra a Pavla.⁶ V roce 1913 byla odkrytá partie této malby reprodukována v Soupise památek v okrese prachatickém,⁷ roku 2004 se touto kompozicí v souvislosti s jinými Posledními soudy zabývala Zuzana Všetečková.⁸ Další malby byly nalezeny Miladou Zbíralovou v roce 1969 při restaurátorském průzkumu

¹ CDB I, č. 387, 386. Listina uvádí, že právo výběru cla na této stezce ve (Starých) Prachaticích náleželo kapitule vyšehradské.

² Prameny uvádí Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1976, 234–235

³ KUTHAN, 25–26, 234–235.

⁴ K r. 1424 existuje v Popravčí knize pánů z Rožmberka záznam, odhalující penězokazeckou dílnu fungující pravděpodobně v kostele ve Starých Prachaticích. K tomu Roman LAVIČKA: Pozdně gotické kostely na rožmberském panství, České Budějovice 2013, 25 s odkazem na: Adolf KALNÝ: Popravčí kniha pánů z Rožmberka, Třeboň 1993, 90.

⁵ AČ VII. Praha 1887 (Dopisy rodů Hradeckého a Rosenberského 1450–1526), 310, č. 195.

⁶ František Josef SLÁMA: Obraz minulosti starožitného města Prachatic. Praha 1891.

⁷ MAREŠ/SEDLÁČEK, 292–294. Autoři zmínili také tehdy zabílenou malbu Smrt Panny Marie na vnější východní zdi presbytáře.

⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Weltgerichtsdarstellungen in der spätgotischen wandmalerei Südböhmens, In: Evelin WETTER (hg.), Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte, Band 2. Ostfildern 2004, 151–161.

stěn, který zjistil tři fáze malířské výzdoby vzniklé postupně od druhé čtvrtiny 14. století do počátku 16. století. V letech 1978–1981 došlo ke kompletnímu odkrývání a restaurování Františkem Šubertem.⁹ Tyto malby publikoval roku 1983 Jakub Vítovský;¹⁰ v souvislosti se zobrazením Neřestí ve středověku se malbami o tři desetiletí později zabývaly Jana Grollová s Danielou Rywikovou.¹¹

Výzdoba kostelní lodi se dochovala zbytkově jen na východní straně po stranách triumfálního oblouku. V horním pásu vlevo od oblouku se odvíjí ikonograficky nejzajímavější část výzdoby celého kostela, a to cyklus Neřestí. Alegorické postavy žen jedou na symbolických zvířatech, které odkazují k sedmi smrtelným hříchům; šest jich je namalováno na této čelní stěně, sedmá figura značící zřejmě Pýchu byla pravděpodobně přiřazena na sousední severní zeď lodi, kde předpokládáme ještě pekelnou tlamu Leviathana, do níž Neřesti směřovaly.¹² Postavy na východní zdi lodi jsou dochovány špatně jen v základní okrové podmalbě. Proto jsme v určení jednotlivých Neřestí odkázáni na ikonografické paralely. Každá postava i zvíře byli opatřeny identifikačním nápisem, jak dokládá jednak minuskulní text „luxuria“, tj. Smilstvo, u dívky jedoucí na praseti označeném jako *porcus*; a jednak text u vedlejší postavy, kde se dříve dalo údajně číst *avaritia*, tj. Chamtivost.¹³ Sled Neřestí dozajista začínal Pýchou na severní stěně hned za předpokládaným pekelným jícnem – zde byly fragmenty zničeny při rehabilitaci kostela v 80. letech 20. století. Pýcha na jiných vyobrazeních obvykle jede na lvu či levhartu. Na východní stěně začíná šestice figur zřejmě Obžerstvím na psu a Hněvem na medvědu. Rywiková spatřuje v další ženské figuře Lenost na oslu, jak poznáme podle dlouhých uší. Na vepři jedoucí Smilstvo drží v rukou oválný předmět – věnec nebo spíše zrcadlo. Předposlední je Chamtivost, řadu uzavírá nepochybně Závist uhánějící zřejmě na lišce.¹⁴

Malby pod cyklem Neřestí jsou velmi špatně čitelné. zcela vlevo rozeznáme fragment korunované světice či Panny Marie a zlomky dalších dvou postav - světecké

⁹ Ludvík LOSOS: technologické poznatky při restaurování středověkých nástěnných maleb v kostele sv. Petra

a Pavla ve Starých Prachaticích. In: Sborník restaurátorských prací 1, 1983, 79.

¹⁰ Jakub VÍTOVSKÝ, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. In.: Sborník restaurátorských prací. Praha 1984, 52–78.

¹¹ Jana GROLLOVÁ / DANIELA RYWIKOVÁ: *Militia est vita homini*. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku. České Budějovice / Ostrava 2013, 160–163.

¹² Výzdoba sev. stěny byla nenávratně zničena během stavebních prací v 80. letech 20. stol. VÍTOVSKÝ 1983, 63.

¹³ VÍTOVSKÝ 1983, 63. Uváděné nápisy jsou dnes zcela ztracené.

¹⁴ GROLLOVÁ/RYWIKOVÁ, 161

s nimbem a vousatého muže.¹⁵ Následuje centrálně umístěná loď s téměř neznatelnými pěti světeckými postavami se zhnědlými nimby. Snad jde o Alegorii církve, jak ji známe z maleb v Brandýse nad Labem,¹⁶ Ševětíně (oboje kolem 1340)¹⁷ a Řečici (asi kolem 1370).¹⁸ Vpravo od člunu se jen ve zlomcích podmalby rýsují dvě postavy, snad donátor a trůnící (?) světec nebo Panna Marie. Vítofský navrhl, že světec je sv. Petr a že se může jednat o „donátorskou scénu zobrazující vyšehradského probošta, patrona kostela, klečícího před zmíněným světcem.“¹⁹

Pravá polovina východní stěny lodi byla určena pro scénu Umučení sv. Erazma a pro postavu sv. Václava. Obě malby pozbyly veškeré detaily, nezřetelně se rýsují jen v okrové a šedé podmalbě. Z mučednické scény se dochovala jen mitra na hlavě světce a rumpál, na nějž mu katani navíjeli střeva. Sv. Václav je zachycen frontálně s knížecí čapkou na hlavě a se štítem a kopím v rukou. Vedle Václava následovala další postava, soudě podle zlomku.

Domnívám se, že autor scén v lodi vytvořil také osm medailonů s polopostavami proroků na vnitřní ploše vítězného oblouku a další scény v presbytáři. Každý prorok byl vytvořen červenou štětcovou kresbou a určen jménem na nápisové pásce, písmo je dnes ale z větší části ztracené. Přečteme zčásti dochované Jeremiášovo a Eliášovo (Malachiášovo?) jméno, u dalšího přečteme jen *P(rop)heta*, čili prorok. Ostění vítězného oblouku směrem do lodi je vyplněno geometricky pojatým vegetabilním ornamentem, který se objevuje ještě po obvodu oken.

V presbytáři byly odkryty malby vytvořené ve třech časových etapách. Kromě nejmladší a zároveň nejdéle známé scény, která vyplňuje první travé severní strany presbytáře, se výzdoba dochovala značně torzálně. Nejstarší malby náležejí ke stejné vrstvě jako ty vítězném oblouku a zjevně je tvořil tentýž malř užívající červenou kresbu. V presbytáři se podílel další, nepříliš zdatný pomocník, který tvořil svižnější obrysy štětcem namočeným do černé barvy. Výjevy jsou na řazeny do tří horizontálních pásů rozdělených pomocí ozdobných lišt v jednotlivá obrazová pole. Ikonografický program nejstarších maleb se váže ke Starému zákonu, christologickým událos-

¹⁵ VÍTOFSKÝ 1983, 60 navrhl Klanění tří králů.

¹⁶ Zuzana Všecková: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 58–64; Petr SKALICKÝ / Jan DIENSTBIER: Mezi vzpomínkou, exemplum a obrazem. Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. In: Umění LX, 2012, č. 2, 109–126.

¹⁷ Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně. In ZPP LV, 1995, 288–298.

¹⁸ Jakub VÍTOFSKÝ: Gotické nástěnné malby v Dolním Městě, Lipnici, Řečici a Loukově. In: Jan SOMMER akol.: Tři gotické kostely pod hradem Lipnicí. Praha 1999, 48–61.

¹⁹ VÍTOFSKÝ 1983, 58 donátora určil jako Burgharta z Magdeburka, zastávajícího funkci vyšehradského probošta do roku 1368. Vítofský 1983, 61.

tem a teologicko–symbolické rovině s tím, že fundamentální témata vyplňují oltářní stěnu; nejnižší pás je zespodu uzavřen tradiční iluzivní draperií.

První travé severní strany presbytáře nese pozdně gotickou malbu Posledního soudu, jíž se věnuji níže, jelikož představuje nejmladší článek dekorace kostela. Výzdoba druhého travé se dochovala dosti útržkovitě. Obrazy zcela nahoře ve výsečích po stranách záklenku okna zanikly, vlevo spatřoval Vítovský fragmenty postavy s rozcuchanými vlasy (divý muž?).²⁰ V pásu pod tímto fragmentem na levé straně travé mezi náběhy klenebních žeber a oknem stojí tři světecké postavy, do nichž zasahuje vimperk a barevné orámování sanktuáře. Další postavu předpokládám na základě zbytků draperie v pravé špaletě okna. Vpravo od něj v prostředním pásu jeden nebo dva (?) ženci sečou klasy srpem. Pokud by tu byl jen jeden člověk, mohli bychom jej považovat za Kaina, který pak ve vršku východní stěny nabízí Bohu obilné klasy jako oběť. Pod tímto obrazem restaurátoři částečně odkryli Zmrtvýchvstání Krista. Postava Spasitele se relativně dobře dochovala v černých obrysech štětcové kresby, z malby přečkalo jen vyvrácené víko sarkofágu provedené ve stylizovaném mramorování světlým a tmavým okrem. Spodní část výjevu překrývají pozdně gotické postavy apoštolů.

Nejvýznamnější náměty jsou zobrazeny na východní straně. V nejvyšším pásu po stranách okenního záklenku podle všeho probíhala Ábelova a Kainova oběť. Z levé scény nepřečkalo nic, v pravé výseči klečící a černými obrysy vymezený Kain nabízí Hospodinu snop obilí, za ním chrlí oheň otevřená pekelná zubatá tlama symbolizující odmítnutou oběť a peklo, kterému propadne Kainova duše kvůli bratrovraždě. Na levé straně středního pásu začíná christologický cyklus Zvěstováním Panně Marii. Vlevo klečící archanděl Gabriel se dochoval jen v černé podkresbě. Nimbus má dekorován drobnými kružbami; jeho tvář je zjevně záměrně poškozena škrábanci. Na ně lze jednoznačně vztáhnout stížnost prachatického hejtmana Jana Šlovického z Vraného, kterou roku 1468 adresoval Janovi z Rožmberka. V dopise uvádí, že sedláci "obrazóm oči vybodovali, ježto i podnes jest znáti a viděti u svatého Petra, kterak sú je oštěpy zšermovali a zčerkali."²¹ Marie v zjednodušeně podaném chrámu zanikla úplně. Poničený obličej má sv. Josef ve scéně Narození Krista namalované vpravo od okna. Výrazněji zachována zůstala střecha betlémské chýše tvořená červenými prejzy, pod ní zavinitý Ježíšek zahříváný dechem osla a volka. Vlevo pod střechou sedí

²⁰ VÍTOVSKÝ 1983, 58.

²¹ Pisatel nemá na mysli pravděpodobně nějaký obraz sv. Petra, nýbrž právě kostel sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. AČ VII., 310; MAREŠ/SEDLÁČEK, 293 („obrazy oštěpy sšermované a poškozené“)

Bohorodička v šedém plášti, vpravo zmíněný Pěstoun Páně vymezený stejně jako ostatní figury černou linkou. Nalevo od okna pod Zvěstováním stojí červenou linií provedený Bolestný Kristus obklopený Arma Christi. Z nich dobře poznáme kříž za Kristem, na jehož příčném břevnu spočívají tři hřeby. Zcela vlevo stojí žebřík se stopami chodidel mezi příčkami. Předloktími si Ježíš přidržuje hůl a palmovou ratolest, u jeho nohou je postaven škopek na ocet se žlučí. Po levici Vykupitele stojí zřejmě Panna Marie nebo sv. Jan Evangelista s nepřirozeně velikou dlaní směřující ke Kristu. Po pravé straně se objevuje z profilu podaná tvář plivajícího žida. Kristovo poněkud neforemné hřmotné tělo zaujme krvácejícími ranami, širokým hrudním košem se zdůrazněnými žebry a hlavou posazenou jakoby bez šíje mezi široká ramena. Napravo od okna druhý malíř, autor předchozích starozákonních a christologických scén, vtěsnil dvě obrazová pole. Prvním je kánonové Ukřižování s postavami sv. Jana a Panny Marie pod křížem. Sled obrazů se nedrží líčení děje v evangeliích, jelikož napravo od Ukřižování rozeznáme Krista na hoře olivetské, případně se pás četl zprava doleva, jak poukázal Vítofský.²² Ježíš klečí a nad ním se z oblaku vynořuje žehnající pravice Boží. Kristova tvář je poškozena obrazoboreckými škrábanci. Levou špaletu východního štěrbinového okna zdobí postava světice, kterou malíř postavil do iluzivní niky završené cimbuřím a vimperkem s kružbou. Postava se dochovala pouze v základních *al fresco* tónech, vyznačujících žluté vlasy, zelený plášť a jeho tmavou podšívku. Ve špaletě naproti stojí druhá světice s korunou na plavých vlasech. Celý záklenek tohoto okna vyplňuje malba orla, pravděpodobně symbol evangelisty Jana,²³ jenž svým tvarem a zjevem bezmála odpovídá Janovu symbolu na klenbě presbytáře kostela v nedaleké Čkyni (patrně po 1344).²⁴ V záklencích zbylých tří oken presbytáře se malba nedochovala, ale předpokládám tam ostatní znaky evangelistů. Po svém obvodu je východní okno zdobeno geometrickým vzorem. Malby na východní zdi i dalších zdech zesponu uzavírá iluzivní draperie, kterou ve druhé polovině 15. století překryly výjevy *Noli me tangere* a *Sv. Jeroným v pustině*.

Výšece po stranách záklenku okna v horním pásu druhého jižního vyplňují figury monster – vlevo malba opadla, vpravo se zčásti dochoval gryf nebo drak. Ve středním a spodním pásu se odehrávají pašijové scény. Nalevo od okna byl zobrazen zřejmě Kristus před Pilátem nebo Herodem či Kaifášem a vpravo Bičování Krista uvázaného nahého u zeleného sloupku, přičemž ze stran jej bičovali dva špatně do-

²² VÍTOFSKÝ 1983, 57.

²³ VÍTOFSKÝ 1983 navrhl mystického pelikána či fénixe.

²⁴ Jakub VÍTOFSKÝ: Nástěnné malby ve Čkyni. In: Památky a příroda II, 1977, 150–152.

chovaní trapiči v zelených oděvech. Levý obraz nejnižšího pásu je překryt pozdně gotickou malbou znázorňující Setkání sv. Máří Magdalény či Marty s Kristem a apoštolů. Scéna vpravo pod Bičováním Krista je kvůli ztrátě detailů a obrysů špatně rozpoznatelná, zdá se, že Kristus stál před trůnicí postavou, snad Pilátem, pokud by levá scéna ve středním pásu představovala Krista před Herodem či Kaifášem.

Následující travé opakovalo v nejvyšším pásu po stranách záklenku bájně figury - vlevo stála jakási postava držící obrovský kyj (?); do pravé výseče je vtěsnán okrový drak. Následující dosti vybledlé pásy se věnují Kristovým pašijím. Ve středním pásu vlevo vidíme dva biřice, kteří pomocí holí korunují Ježíše trnovou korunou, vpravo jiní přibíjejí Krista na diagonálně položený kříž, možná ale šlo o Nesení kříže, obraz se dnes totiž skládá z několika málo střípků vybledlé podmalby. Ve spodním pásu nalevo od okna malíř umístil Snímání z kříže. Úplně vlevo zřejmě stála Panna Marie, z níž se slabě rýsuje pouze světlý okr svatozáře a zeleň pláště. Vedle ní vidíme zbytek další zelně oděné postavy, zřejmě Josefa Arimatejského, který sundává z kříže mrtvého Ježíše. Jeho postava je vymezena částečně dochovanými černými obrysy. Vpravo bylo zobrazeno zřejmě Oplakávání Krista. Pod těmito spodními výjevy se i zde vine černý pás vyplněný žlutými listy a iluzivní draperie. Okno je rámováno rostlinným ornamentem, zcela nahoře je namalována stylizovaná lilie žluté barvy.

V severní a jižní kápi prvního pole klenby se dochovala torza čtyř andělských bytostí, namalovaných barvami a červenou linkou na ztmavlém pozadí, které pokrývají bílé šesticípé hvězdy. Černé zbarvení jistě není původní a vzniklo degenerací olova či jiného nestálého prvku v pigmentu. Tak je tomu také u ztmavých inkarnátů andělů. Ze dvou andělů zbyly jen zlomky rouch, křídel a nápisových pásek, zbývající dva se dochovali od hlavy po prsa. Vyznačují se pichlavými očima, rezavými vlasy a velikými žlutými nimby a křídly; oděvem je u obou dalmatika. Detaily v obličejích jsou tvořeny stejně jako u proroků na triumfálním oblouku a prozrazují tak jednoho tvůrce. Ze zbylých písmen na pásce usměvavého anděla v severní výseči lze snad rekonstruovat původní verše mešního zpěvu *Sanctus: S(an)c(tus.) (Dominus Deus) abb[aoth]*. Hladký svorník západního pole klenby presbytáře nese obraz beránka Božího s křížovou korouhví provedeného v černých a červených konturách. Na styku žeber se na západní a východní straně svorníku uplatňují malované obličejje. Na východním svorníku se uplatňuje nenáročně provedený Veraikon. Tvář Spasitele zaujme žlutým inkarnátem, velikými očima a otevřenými ústy s vyceněnými zuby. Klenební

žebra jsou polychromována iluzivním mramorováním v podobě rostlinných ornamentů a kružeb.

Mladší vrstva maleb je v presbytáři zastoupena jen čtyřmi poškozenými výjevy. Ve druhém travé severní strany se v této pozdně gotické vrstvě vinula řada apoštolů oddělená sloupky, které jsou ale až renesančním doplňkem. Přečkaly jen postavy neznámého apoštola, sv. Petra a zcela vpravo sv. Jana Evangelisty, který drží v ruce kalich. Na východní stěně bylo vlevo pod starší kompozicí Bolestného Krista odkryto *Noli me tangere*, neboli Setkání zmrtvýchvstalého Krista se sv. Máří Magdalénou. Vlevo stojí vzkříšený Ježíš opíraje se o rýč, vpravo před ním klečela jen zčásti dochovaná Máří Magdaléna, mezi nimi byla na zemi položená pyxida. Dalším odhaleným obrazem této pozdně gotické vrstvy na pravé straně východní stěny je Sv. Jeroným jako poustevník. Světec v bílém rouchu klečí v krajině před křížem. Za jeho zády stojí kostel, k jehož vchodu vede cesta. Na jižní straně se v této pozdně gotické vrstvě odehrává Setkání Krista a jedenácti apoštolů se sv. Martou nebo její sestrou Máří Magdalénou. Domnívám se, že jde o okamžik, kdy sv. Marta či Máří Magdaléna Ježíšovi vytyká, že nepřišel včas uzdravit jejího bratra Lazara (J 11,3; 21,32).²⁵ Zcela vlevo klečí jedna ze sester, vpravo před ní stojí Kristus následovaný jedenácti apoštolů. V dále v menším měřítku se k nim od města Betánie ubírá druhá sestra. Architektura města se typově shoduje s kostelem na scéně se sv. Jeronýmem a s architekturou nebeského Jeruzaléma na malbě posledního soudu v kostele v blízkých Fefrech, tj. Libínském Sedle. Světecké osoby těchto pozdně gotických scén mají žluté svatozáře „plasticky“ stínované červeným okrem, jak tomu původně bylo soudě podle zachovaných stop i v Libínském Sedle.

Několik málo dekád po dokončení pozdně gotických maleb byl interiér obohacen o další malbu, která je, nepočítáme-li zlomky renesanční výzdoby, nejmladší malbou v presbytáři. Jedná se o nadmíru dobře dochovanou kompozici Posledního soudu v prvním klenební travé severní strany nad vchodem do sakristie. V horní části obrazu trůní na duze Kristus soudce, jehož tělo kromě hrudi halí rudý plášť. Z úst mu vycházejí po pravici dva stonky lilie, symbolizující nevinnost a čistotu, a po levici dva meče, značící vinu hříšníků a vyřčené slovo (Zj 1,16; Iz 2,4; 49,2). Nohy Spasitele spočívají na sféře a po jeho stranách dují andělé na pozouny, aby probudili mrtvé. Pod Vykupitelem se rozprostírá okrová zem, na níž klečí přímluvci a v níž zejí hroby, z nichž vstávají vzkříšení, jejichž velikost je perspektivně odstupňovaná. Níže po

²⁵ „„Pane, kdybys byl zde, nebyl by můj bratr umřel.“ (J 11, 21 a 32).

pravici Krista klečí a za duše se přimlouvá Panna Marie, oděná v červený šat a bílý plášť, na opačné straně sv. Jan Křtitel ve velbloudí kožešině a bílém pláští traktovaném lámanými záhyby. Na jednom místě pláště prosvítá ze spodní vrstvy, totožné s christologickým cyklem, hlava s prameny vlasů provedenými černými linkami. Mezi Marií a sv. Janem vstávají z hrobů mrtví; anděl držící křížový praporec na korouhvi odvádí skupinu vyvolených a další anděl zápasí o jednoho vzkříšeného s ďáblem, z jehož zad rostou netopyří křídla. O něco níže se z hrobů probouzejí další a jiná skupina blažených je odváděna směrem k ráji andělem, který opět drží korouhev s křížovým praporem Kristova vzkříšení a vítězství. Blízko skupiny čert s položenou berlí a s protézou na levé noze amputované pod kolenem prohledává hrobovou jámu, z dalšího rovu vylézá lakomec, bohatec nebo lichvář svírající měsíc a pokladničku (Chamtivost?). V levé polovině předního plánu vidíme bíle oděného sv. Petra s klíči u pasu, který vítá vyvolené doporučené andělem (sv. Michaelem?). Vyvolení jsou dalším andělem vítáni v nebeské bráně ráje, která má po stranách vyvedeny drobné kolčí štítky s pětilistou růží, které zřejmě upomínají na pány z Rožmberka, štědré donátory a od roku 1501 vlastníky Prachatic. Ráj je představen jako kamenná stavba završená cimbuřím a opatřená okny, v nichž pějí zdobné postavičky andělů. V pravé polovině spodního plánu jsou do pekelného jícnu vháněni provinilci, přičemž u některých jsou zdůrazněny jejich hříchy. Shodně s grafickou předlohou z druhé poloviny 15. století, jež je uložena v Stadtbibliothek v Brunšviku,²⁶ postavil sem autor nástěnné malby výrazného rohatého a chlupatého ďábla, který v levici třímá palcát či spíše krátký kropáč²⁷ a pravicí se sápe po klerikovi charakterizovanému tonzurou ve vlasech a štolou (?) na těle, kterého objímá nahá jeptiška, a po padajícím naříkajícím muži, jehož ďábel oproti předloze navíc drásá pařátem své nohy v ohanbí (Chlípnost?). Zcela vpravo démoni děsivého vzezření tlačí hříšníky do víru pekla, uprostřed něhož rohatý Satan s blanitými křídly a další tváří na břiše pěchuje provinilce pohrabáčem. Mezi zatracenými je k vládci pekel tlačena prostopášnice s věnečkem nebo zrcadlem v ruce (Chlípnost?), šenkýřka se džbánem v pravici (Obžerství?) a korbelem v levici, který nabízí olizující tlamě na břiše Satana. Šenkýřku osahává muž, jenž je tlačěn do pekla démonem s paznehty na horních i dolních končetinách, s jeleními parohy na hlavě a kančími tesáky v hubě.

²⁶ Richard FIELD (ed.): *The illustrated Bartsch. German single leaf woodcuts before 1500*, 162. Anonymous artists (.401–735). New York 1989, 204, č. 606,

²⁷ Kropáč je ve skutečnosti úderná i bodná dřevcová zbraň, ovládaná oběma rukama a na dlouhém ratišti zakončená kulovitou hlavicí posázenou ostny (hřeby). Zde ďábel třímá jednou rukou spíše palcát připomínající kropáč svou ostatnou hlavicí.

Na exteriéru stavby, na východní zdi presbytáře byla v torzu odhalena pozdně gotická malba Krista na hoře Olivetské, kterou restaurátoři sejmuli, aby odhalili starší kvalitní a rozměrnou kompozici Smrt Panny Marie, která se dochovala převážně v okrových tónech a červené kresbě. O této malbě se vědělo již na počátku 20. století ještě před jejím plným odkrytím.²⁸ Panna Marie leží zahalená v plášti na lůžku, nad nímž stojí apoštolové s Kristem uprostřed, jenž se ujímá Mariiny duše. Pláště aktérů zhybňují jemně propracované lineární a mísovité záhyby a klikatky lemů.

Z nejstarších maleb z doby před polovinou 14. století je námětově nejhodnotnější cyklus Neřestí na pohledově exponované straně kostelní lodi. Grollová s Rywиковou přičetly teologický koncept těchto maleb s moralistním akcentem „pastorační iniciativě vzdělaných členů prominentní kapituly, kteří v rámci reformních požadavků jistě usilovali o alespoň fundamentální vzdělávání svých farníků. Svou tematikou měly malby oslovit jak kupce, kteří se ve Starých Prachaticích zastavovali na důležité obchodní cestě, tak obyvatele nově založeného města.“²⁹ Autorky uvádějí jako nejbližší analogii k tomuto cyklu rustikální malby Sedmi smrtelných hříchů z let 1370–1380 v kostele sv. Mikuláše v Bejsci v Polsku, kde jedou na zvířatech ženské postavy oproti příkladům v Krnově–Kostelci (kol. 1450), v malopolské Olkuszi (po 1350) a také v Levoči (po 1400) a Staré Haliči (kol. 1450) na Slovensku, kde na zvířatech sedí vždy muž a žena.³⁰ Zdá se, že jednotlivé hříchy jako Chamtivost, Chlípnost a Obžerství jsou zdůrazněny ještě na pozdně gotickém Posledním soudu v presbytáři.

Ve výzdobě presbytáře se ve starší vrstvě uplatňuje obvyklé starozákonní téma proroků a v našem prostředí méně časté téma oběti, kterou přinášejí Adamovy synové Hospodinu. Oběť Kaina a Ábela byla v poslední čtvrtině 12. století namalována do cviklů triumfálního oblouku románské kostela ve Stříbrné Skalici–Rovně.³¹ Ve 14. století se s námětem střetneme v kostele v Ševětíně (1330–1340), Žebnici (po 1370)³² a v Loukově (před 1400).³³ Situování tématu oběti starozákonních bratrů a synů prvních lidí na východní stěnu za oltář, u kterého se konala mešní oběť, stejně tak jako situování na toto místo námětu Olivetské hory, Ukřižování a postavy Bolest-

²⁸ MAREŠ/SEDLÁČEK, 294.

²⁹ GROLLOVÁ / RYWIKOVÁ, 162.

³⁰ GROLLOVÁ / RYWIKOVÁ, 161.

³¹ VŠETEČKOVÁ 2011, 252–257.

³² VŠETEČKOVÁ 2011.

³³ Vítovský 1999; Jan BERÁNEK: Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově, In: SOMMER a kol., 62–65. Je možné, že tento námět bude časem odkryt i v presbytáři kostela v Dolních Slověnicích, jelikož restaurátorská sonda tam ukazuje Zabití Ábela Kainem (1320–1330). Jan DIENSTBIER / ONDŘEJ FAKTOR: Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století. In: Umění č. 6, LXIII, 2015, 434–457

ného Krista, má jasný eucharistický význam. Do cviklů postranních stěn jsou vsazena monstra a snad diví lidé (?). Monstra se uplatnila např. ve výzdobě minoritského kostela v Jindřichově Hradci (po 1350)³⁴ a venkovských kostelů v Petrovicích u Sušice (kol. 1300?), Janovicích nad Úhlavou (po 1310),³⁵ Řečici³⁶ a Tečovicích (třetí čtvrtina 14. století)³⁷ a Libiši (kol. 1390).³⁸ Nápis na stuhách v rukou andělů na klenbě patrně oslavovaly Boha jako např. anděl ze sklonku 14. století na klenbě severní kaple kostela sv. Jana Křtitele v blízkém Záblatí u Prachatic. Použití kruhových svorníků pro Veraikon a beránka Božího je obvyklé. Více zaujme mužská a ženská tvář na svislých stranách západního svorníku, které jsou jakousi jednodušší variantou tesařských hlav po stranách svorníků, jak je známe ze zahraničních příkladů.³⁹

Z mladší vrstvy maleb zaujme zachycení události líčené evangelistou Janem, kdy se s Ježíšem setkaly sestry Marie a Marta (J 11,21,32) kvůli jejich bratru Lazarevi. Na východní stěnu bylo namalováno *Noli me tangere* a je možné, že zde v presbytáři bylo více scén se svatomagdalénskou tematikou. Na východní stěně spatříme také sv. Jeronýma kajícího se v pustině. Tento námět, který byl šířen hlavně pozdně gotickými dřevořezy a mědirytinami, ukazuje také nesmírně kvalitní, žel ale hustě pekovaná malba v 1. poschodí konventní budovy při vstupu na kruchtu kostela sv. Jiljí v Třeboni (kol. 1500).⁴⁰

Zajímavé motivy přináší nejmladší z maleb. Nejen v kostelní lodi, nýbrž i na této malbě v presbytáři se otevírá kritika lidských neřestí. Muž s pokladničkou a měšcem představuje jistě chamtivce. Lakomec, kupec nebo lichvář počítá své mince na nástěnné malbě v Mýtu u Rokycan (kol. 1500) a na malbě v kostele františkánů v Bechyni (kol. 1520) ďábel satyrského kozelčího vzezření strhává k sobě muže s vakem peněz, jenž se snaží zařadit do davu spasených. Ďábel ještě k tomu unáší nahou prostopášnici (držící zrcátko?), vpravo v pekle jiný démon lije ležícímu zatra-

³⁴ Jarmila KRČÁLOVÁ: Jindřichův Hradec, In: Jaroslav PEŠINA (red.): *Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300–1350*. Praha 1958, 267–282.

³⁵ Janovice nad Úhlavou, kostel sv. Jana Křtitele. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ: *Obrazy krásy a spásy*. Plzeň / Řevnice 2013, 212–215.

³⁶ VÍTOVSKÝ 1999.

³⁷ Tomáš KNOFLÍČEK: *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*. Olomouc 2009, 171–182.

³⁸ VŠETEČKOVÁ 2011, 193–206.

³⁹ Např. na svornících klenby Ste-Chapelle v Paříži (kol. 1248), klenby jižní lodi katedrály ve Štrasburku

(kol. 1240) a klenby hlavní lodi katedrály v Bourges (kol. 1250) anebo ve Štýrsku v kostele řádu německých rytířů ve Grayu, v kostele sv. Walburgy ve St. Michael (vše kol. 1290), v kostele dominikánů ve Friesachu v Korutanech (kol. 1280). příkladů je celá řada a nemálo z nich ukazují stránky <http://burgenseite.com/skulptur/schlussstein2.htm>. Vyhledáno 9. 1. 2016.

⁴⁰ Petr PAVELEC: Třeboň, In: Jaroslav PÁNEK (red.), Rožmberkové. *Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami* (kat. výst.), České Budějovice 2011, 449.

cenci pomocí trychtýře nápoj do úst, o něco vpravo muka čekají obézní ženu. Ve Starých Prachaticích také jedna z dívek zaháněných do pekelného víru drží zřejmě zrcátko a další (krčmářka?) patrně personifikuje obžerství, jelikož nese džbánky, přičemž jeden podává k napití tlamě na břiše Belzebuba. Na jiných příkladech je to ale naopak – častěji čerti v pekle nutí pít a jíst zoufalce, kteří se za svého života dopouštěli obžerství nebo šizení při prodeje alkoholu a potravin.⁴¹ Přítomnost pijanů a šenkýřek na vyobrazeních pekla je celkem častá po celý středověk, jelikož připomínaly závadnost nemístné konzumace neboli obžerství. „K pěstování této neřesti mělo podle dobových názorů přispívat zejména prostředí krčem.“⁴² V pekle na Posledním soudu v Libínském Sedle nespátříme kvůli destrukci malby postavy pijáků či krčmářky, ale jen soudek s pivem či vínem, který dokazuje, že i tam byl motiv odkazující k obžerství zastoupen.⁴³ Pětিলisté růže v kolčích štítcích, jimiž je dekorována nebeská brána, pravděpodobně odkazují ke znaku pánů z Rožmberka, kteří od roku 1501 Prachatice a okolí vlastnili.⁴⁴

Palcát s ostny (či spíše kyj zakončený hlavicí posetou hřeby), který připomíná kropáč, dřevcovou zbraň proslavenou husity, v ruce velikého ďábla interpretovala Všetečková jako ironickou narážku na husitské války, které poznamenaly zkázou též kostel sv. Petra a Pavla.⁴⁵ Upozornila, že podobnou údernou zbraní se ohání pekelník na nástěnné malbě Posledního soudu v ambitu kláštera augustiniánů kanovníků v Třeboni (asi před 1500) a čertice (*Lilith*) na malbě stejného námětu v kapli hradu Žírovnice (1490). Autoři těchto maleb jistě použili příbuzné grafické předlohy.⁴⁶ S parodováním husitství prostřednictvím této malby, resp. zbraně v ruce ďábla nesouhlasím, jelikož autor fresky čerpal spíše z grafických vzorů než z historických událostí. Stejnou zbraň třímá čert na zmiňovaném dřevořezu - grafickém listu chovaném v Brunšviku (po 1450, Brunšvik, Stadtbibliothek) a totožně na soudobém listu uloženém v Petrohradě (Ermitáž) a druhý ve Washingtonu (Washington, NGA).⁴⁷ Po ikonografické stránce přirovnala Zuzana Všetečková staroprachatickou malbu k vyobrazení Posledního soudu v kostele sv. Jakuba Většího v Srbči (konec

⁴¹ K tomu DIENSTBIER/FAKTOR, 434–457.

⁴² DIENSTBIER/FAKTOR, 434–457; Jan ROYT / JAN DIENSTBIER / ONDŘEJ FAKTOR: Středověké nástěnné malby v suterénu broumovské fary. In: Průzkumy památek XXII – 2, 2015, 3–18, zde 12.

⁴³ K malbám stručně Jiří MAŠEK / TOMÁŠ SKOŘEPA: Nález a restaurování nástěnných maleb, In: Jiří MAŠEK / TOMÁŠ SKOŘEPA / JAN PLÁNEK / JAN SOMMER: Kostel sv. Anny na Libínském Sedle. Kirche der hl. Anna in Pfeffersschlag, Prachatice 2004, 23–26. Nověji Petr PAVELEC: Libínské Sedlo (Fefry), In: PÁNEK, 453.

⁴⁴ VŠETEČKOVÁ 2004, 151.

⁴⁵ VŠETEČKOVÁ 2004, 151, 154, pozn. 2.

⁴⁶ VŠETEČKOVÁ 2004, 156, 159.

⁴⁷ FIELD.

15. stol.).⁴⁸ Tam hříšníky v pekle „vítá“ Lucifer s druhým obličejem na hrudi a s pohrabáčem v pazouře, podobně jako ve Starých Prachaticích. V Srbči nalezneme více ikonografických i slohových podobností.

Formální rozbor maleb je znesnadněn jejich fragmentárností a nevysokou kvalitou některých scén nejstarší malířské vrstvy. Vítovský rozlišil v kostele více malířských vrstev než já. Za nejstarší malby pokládal Vítovský výjevy v dolním pásu levé strany a zbylé malby na pravé straně východní stěny lodi. Spolu s nimi podle něj vznikly medailony s proroky ve vnitřku triumfálního oblouku a christologický cyklus v presbytáři, přičemž jako paralelu uvedl malby ve Čkyni a v Opavě (po 1340),⁴⁹ které jsou však o několik řádů kvalitnější. Vítovský tuto část výzdoby staroprachatického kostela datoval do doby okolo roku 1340. Do doby o dvě dekády pozdější vřadil jeden medailon s prorokem (podle něj odlišný od ostatních proroků) a postavy nad sanktuářem a ve vnitřku východního okna a srovnal je s výzdobou kostela sv. Václava v Čachrově (kol. 1370) a zauvažoval dokonce o „práci téže dílny“,⁵⁰ s čímž nesouhlasím - jde o podobnost pouze stylovou, nikoli autorskou. Cyklus Neřestí v lodi přisoudil letům 1370–1375.⁵¹ Uvedené malby jsou však nanесeny na jednu omítkovou vrstvu, nepřekrývají se, proto se domnívám, že nejde o tři, nýbrž jednu a tu samou vrstvu provedenou patrně v jednom časovém úseku – uvedené malby podle mne vznikly současně, a to patrně před polovinou 14. století,⁵² jak soudím dle formální komparace. Dílčí rozdíly mezi výjevy jsou podle mne dány spíše různými předlohami a odlišným výtvarným projevem dvou spolupracujících malířů, než dobou pořízení, jak tvrdí Vítovský. Srovnáme-li způsob vedení kresby a obličejových detailů, vyplyne nám, že umělec, který tvořil malby v lodi a proroky ve špaletách vítězného oblouku, namaloval v presbytáři – opět s dominující expresivní kresbou červené barvy – na klenbu anděly, na východní zeď kompozici Bolestného Krista.⁵³ Možná ještě participoval na

⁴⁸ VŠETEČKOVÁ 2011, 293.

⁴⁹ VÍTOVSKÝ 1983, 57. K malbám v Opavě nejnověji KNOFLÍČEK 2009; Tomáš KNOFLÍČEK: Monumentální malířství doby Jana Lucemburského na Moravě a ve Slezsku. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která léta (kat. výst.). Ostrava 2010, 522–531, kat. č. 227.

⁵⁰ VÍTOVSKÝ 1983, 60.

⁵¹ VÍTOVSKÝ 1983, 55–57.

⁵² Možná ale i dříve, jelikož projev malíře, který obrysy tvořil tvrdou černou linkou, se více než blíží malbám v kostele v Malenicích ležícím na pomezí Strakonicka a Prachaticka, zvláště srovnáme-li v obou lokalitách scény Snímání z kříže, Oplakávání a Zmrtvýchvstání. Vůbec bych nevyklučoval, že by mohlo jít o téhož tvůrce. Malby v Malenicích jsou nižší řemeslné úrovně srovnatelné s výjevy ve Starých Prachaticích, tvrdá černá kresba se více než shoduje. Nápis v malenickém kostele, který je součástí výmalby, sděluje, že oltář tam světil Přibyslav, světící biskup pražský v letech 1312–1343. Letopočet byl poničen a zachovaly se jen poslední dvě římské číslice XV, tzn. vzhledem k době úřadu biskupa to mohlo být 1315, 1325 nebo 1335.

⁵³ Práci obou malířů porovnal a odlišil již VÍTOVSKÝ 1983, 58.

vnější straně téže zdi na velkolepě pojednané Smrti Panny Marie. Shodují se např. červená štětcová kresba a veliké ruce postav, nicméně zásadním rozdílem a námitkou proti jednomu autorství je na prvý pohled viditelná vyšší kvalita venkovní scény. Je zpracována jistější rukou, jemnou kresbou pečlivých záhybů, které oživují roucha apoštolů i Marie, kteří jsou cítěny sošně, monumentálně podobně jako některé postavy např. v Ševětíně (1330–1340), na témže výjevu v blízké Dobrušce (po 1350),⁵⁴ a dokonce bychom mohli srovnat s vysoce kvalitními malbami v johanitské komendě ve Strakoněch (kol. 1340). Vzhledem k těsným paralelám ke strakonickým malbám bych neváhal zařadit scénu Mariiny smrti zařadit do okruhu dílny, která pro strakonické johanity a snad i v okolí působila kolem poloviny 14. století.

Oproti autoru venkovní kompozice nepatřil ani jeden z malířů pracujících v presbytáři k předvojům umění své doby. Obrisy prováděli oba chvatně až nepečlivě, postavy jsou poměrně neforemné s neúměrně velikýma rukama a chodidly, které jakoby se staly nejvýraznějšími částmi zobrazených postav (viz Bolestný Kristus, Kristus korunovaný trním, postava s kyjem ad.). Jistá rustikálnost připomene o něco starší malby v Boleticích (1310–1330)⁵⁵ a Malenicích (1315 nebo 1325?), Bohuslavicích u Kyjova (1320–1330),⁵⁶ zhruba soudobou výmalbu kostela v Dolním Městě (kol. 1340),⁵⁷ postranní kaple kostela v Hosíně,⁵⁸ kostela v Polné na Šumavě⁵⁹ a ve Vimperku (vše asi 1330–1340). Draperie aktérů donátorské scény na levé straně východní strany lodi evokuje postavy na severní straně lodi a presbytáře kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách (po 1344), což je ale dáno spíše stejným stavem zachování, kdy se na podkladu udržela jen fresková podmalba bez svrchních vrstev. Několik postav v christologickém cyklu má tváře poničeny úmyslným oškrábáním, o čemž zpravuje hejtman Prachatic Jan Šlovický z Vraného roku 1468,⁶⁰ a jsou tak přímým důkazem husitského nebo pohusitského ikonoklastu.

Vítovský spatřoval dobu vzniku pozdně gotických maleb v presbytáři v letech 1468–1496, tedy v rozmezí, „kdy byly ještě v kostele starší obrazy oštěpy, sšermova-

⁵⁴ Dobrušská kompozice je ale malířštější – jemné řazení rouch netvoří jako ve Starých Prachaticích tenká linka, nýbrž červená barva spojená za mokra z omítkou

⁵⁵ DIENSTBIER / FAKTOR.

⁵⁶ KNOFLÍČEK 2009, 42–43; KNOFLÍČEK 2010, 507, kat. č. 217.

⁵⁷ VÍTOVSKÝ 1999.

⁵⁸ Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně (nová zjištění). In: ZPP LVI, 1996, č. 3, 77–84; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Hosín (České Budějovice), kostel sv. Petra a Pavla. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.), Královský sňatek. (kat. výst.). Praha 2010, 135, 164–167.

⁵⁹ Petr PAVELEC: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě. In: ZPP LXIV, 2004,

č. 5, 401–408.

⁶⁰ AČ VII, 310.

né a poškozené‘ a před rokem 1496, kdy byla pozdně gotická stavební úprava kostela již skončena a dovršena pořízením zvonu.“⁶¹ V datování by nám mohly pomoci grafické předlohy, podle nichž malíř bezpochyby postupoval. Vzorem pro malbu *Noli me tangere* mohl být grafický list otištěný či odvozený z dřevořezu Ludvíka z Ulmu (1450–1470, NGA, Washington) nebo z příbuzného exempláře (např. list z doby po roce 1470, Bodelian Library, Oxford University). Malíř mohl čerpat případně i z listu L. 48-I tisknutého z mědirytiny Mistra E.S. (po roce 1460, Kupferstichkabinett Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe). Na zmíněných listech se Ježíš zjevující se Máří Magdaléně jako zahradník opírá o žerd' s křížem a např. oproti Schongauerově rytině ještě o rýč.⁶² Na základě srovnání se dá uvažovat o tom, že autor pozdně gotických maleb by mohl být totožný s malířem, který tvořil pozdně gotickou výzdobu kostela sv. Anny v blízkých Fefrech, tedy Libínském Sedle. Postoj tamní Panny Marie pod křížem na v závěru presbytáře se zcela shoduje s postavami betánských sester ve scéně na jižní straně presbytáře ve Starých Prachaticích. Sv. Jan Evangelista pod stejným křížem v Libínském Sedle se blíží témuž světci namalovanému na severní stěnu presbytáře ve Starých Prachaticích. Jeden z apoštolů, patrně sv. Petr ve zmíněné scéně Setkání Krista se sv. Martou a Máří Magdalénou připomene sv. Petra u nebeské brány v Posledním soudu v Libínském Sedle; shodné jsou u obou scén také veduty měst – Betánie a nebeského Jeruzaléma. Malby v obou lokalitách vznikly nejspíše v posledním desetiletí 15. století.

Je zajímavé, že některé shody se ukazují také mezi oběma obrazy Posledního soudu v obou lokalitách, ovšem zjevně je netvořil jeden člověk. U obou se opakuje motiv nahé ženy s rozpraženými rukama, ďábel s netopýřimi křídly aj. Tyto shody jsou dány použitím stejných a podobných grafických předloh. Autor Posledního soudu ve Starých Prachaticích, který představuje jednu z nejlépe dochovaných nástěnných maleb z období pozdního středověku u nás, použil patrně několik grafik. Ze zmíněného brunšvického dřevořezu zkopíroval beze změny postoje většiny aktérů, nejen zmiňovaného ďábla s krátkým kropáčem, jiné „svěbytně inovoval“,⁶³ a to především tak, že „zatracenci získali na nástěnné malbě charakteristiky svých hříchů. Inovací je např. klerik s jeptiškou nebo konkubínou, jichž se ďábel zmocňuje, namísto anonymního hříšníka na předloze. Tento dřevořez posloužil jako vzor pro obraz Posledního soudu na oltářní arše z chrámu ve Freisingu (asi 1455–1465, Freising,

⁶¹ VÍTOVSKÝ 1983, 56

⁶² FIELD; Karin GROLL: Martin Schongauer und seine Zeit, Karlsruhe 1991

⁶³ DIENSTBIER/FAKTOR, 452

Diözesanmuseum), anebo naopak je dřevořez kopií freisingského obrazu. Obraz se v mnoha ohledech drží brunšvického dřevořezu, a tím pádem je až na několik málo detailů prakticky identický i s malbou ve Starých Prachaticích. Naprosto stejně včetně fyziognomie tváří je na deskovém obraze pojata skupina andělů se sv. Petrem u nebeské brány. Akorát sv. Petr na rozdíl od staroprachatické scény v nebi vítá jako první papeže s kardinálem a biskupem, které následují další honosně oděni šťastlivci (postavy zmrtvýchvstalých na fresce jsou nahé). Na freisingském obraze i na nástěnné malbě ve Starých Prachaticích naprosto identická žena, napůl zahalená v závoji, vystupuje z hrobu,⁶⁴ hned za ní z jiného hrobu povstává klerik spínající ruce vzhůru (ten je shodný i na brunšvickém listu) a vpravo padají dva muži uchvácení chlupatým ďáblem, který se je chystá udeřit kyjem (na dřevořezu a fresce kropáčem). Avšak na nástěnné malbě jeden ze dvou padajících je klerik nadto v objetí s jeptiškou. Oproti obrazu a listu tento ďábel muži nestojí na lýtku, nýbrž hrabe mu v rozkroku Rozdíl oproti nástěnné malbě je na oltářním křídle snad jedině v členitější a realističtější krajině a v tom, že ďábel nehrabe dolní tlapou do mužova rozkroku, nýbrž stejně jako na brunšvickém listu mu stojí na lýtku, že druhého z mužů neobjímá jeptiška, že Naproti tomu postavy zmrtvýchvstalých na fresce jsou nahé a děj ozvláštňuje další podobně vypadající srstnatý ďábel s protézou primitivně připevněnou na pahýlu levé nohy, který v jámě chtivě hledá dalšího nešťastníka k uchvácení. Podobného ďábla s protézou ukazuje poněkud rustikální malba čerta trýznícího jeptišku nebo krčmářku na klenbě kostela v Djurslandu v Dánsku (kol. 1500).⁶⁵ Portál nebeského Jeruzaléma na oltářním křídle ve Freisingu nekráší štítiky s erbovní růží, jelikož ty se na staroprachatické malbě bez pochyb vážou k donátorům malby a majitelům Prachatic. Pakliže budeme považovat kolčí štítiky s růžemi ve cviklech nebeské brány za aluzi na rožmberský znak, pak malba nemohla vzniknout dříve než po roce 1501, kdy tento rod na sto let získal Prachatice s okolím. Autor nástěnné malby čerpal také z dřevořezu zachycujícího Poslední soud a Apokalypsu od Michaela Wolgemuta v norimberské Schedelově Kronice světa (1493) a z mědirytin Martina Schongauera. Záhyby Mariina pláště na fresce jsou odvozeny z pláště Panny Marie v Schedelově kronice, též některé postavy vzkříšených i ďáblů, zejména pak toho s další tváří na břichu. Kristus soudce má svůj předobraz v Schongauerově Kristu soudci (kol. 1469) chovaném v kabinetu kreseb pařížského Louvru. Šedý démon opičího vzhledu, s vyplazeným

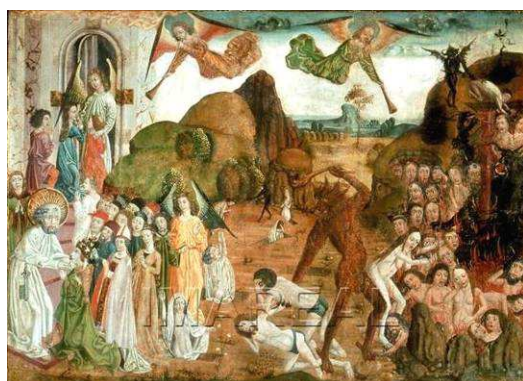
⁶⁴ Ta se objevuje také na nástěnné malbě v kostele ve Chvalšínách, na níž se podobá nebeského Jeruzaléma značně blíží tomu ve Starých Prachaticích.

⁶⁵ DIENSTBIER/FAKTOR, 449.

jazykem a s blanitými křídly, který rve jednoho z nebožáků do pekelného víru v první části předního plánu kompozice, je zrcadlově otočenou citací ďábla na Schongauerově listu Pokušení sv. Antonína (kol. 1480).⁶⁶ Na tomto tisku se také objevuje čert s napřaženým kyjem, toliko podobný (opět v zrcadlovém obrácení) staroprachatickému ďáblu s palcátem.



Staré Prachatice, Poslední soud, po 1501



Freising, Poslední soud, 1455–1465



Brunšvik, Poslední soud, po 1450

⁶⁶ Exempláře listu jsou uloženy např. v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku, ve sbírce mědirytin v Staaliche Museen v Berlíně anebo v Bibliothèque Nationale v Paříži Jane Campbell HUTCHINSON: The Illustrated Bartsch, 8 Commentary. Part 1, Early German Artist Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists. New York 1996, 172.

Vimperk - kostel Navštívení Panny Marie

Vimperk rozkládající se na dvou horských vrcholech a v údolí mezi nimi na březích Volyňky je v pramenech prvně zmíněn roku 1263 v souvislosti se zdejším hradem Winterberg v predikátu Purkarta z Janovic, královského man a zvíkovského purkrabí. Hrad byl založen před tímto rokem k ochraně jedné z větví Zlaté stezky, z čehož sídlo těžilo díky tržní osadě v podhradí.¹ Roku 1278 se hradu zmocnil Bavor II. ze Strakonice. Jeho syn Vilém ze Strakonice dostal Vimperk v léno roku 1312 od krále Jana Lucemburského. Vilém, resp. král Jan Lucemburský vrátil Vimperk Vavřinci a Peškovi z Janovic asi v roce 1341 nebo spíše až 1356 či roku 1359 v souvislosti s úmrtím Viléma,² neboť v roce 1359 je podhradí uváděno jako městečko v lénu Peška a Herbarta z Janovic. Deset let na to vimperský hrad dostal od krále v zástavu pražský patricij a nejvyšší mincmistr Jan Rotlev. Od něj v roce 1378 přešlo manství na Kaplíře ze Sulevic, jehož rod držel Vimperk po celé 15. století. Vimperk byl r. 1423 vypálen husity a v roce 1468 vojskem pasovského arcibiskupa. Kaplířové ze Sulevic obnovili po husitských válkách provoz na Zlaté stezce a v roce 1479 dosáhl Petr Kaplír u krále Vladislava Jagellonského povýšení Vimperka na město, které bylo nadáno píseckými městskými právy a opevněno kamennými hradbami.³ O patnáct let později připadl Vimperk Zdeňku Malovcovi z Chýnova, příbuznému Petra Kaplíře.

Farní kostel Navštívení Panny Marie je situován na hlavním městském náměstí. Kostel vznikl zřejmě současně s podhradím a okolo roku 1365 byl přestavěn. K pěti-

¹ Purkart se připomíná od r. 1251 a od r. 1260 coby purkrabí královského hradu Zvíkov, později dokonce purkrabí Pražského hradu a jako nejvyšší maršálek Království českého, V r. 1263 se v pramenech poprvé objevuje s predikátem „z Vimperka“. Od r. 1270 působil jako hejtman Štýrsko a od 1274 Horních Rakous, které Přemysl Otakar II. získal K hradu August SEDLÁČEK: Hrad, tvrz a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 143; Jiří Kuthan: Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Vimperk 1994, 447–448. Dřívější historiografie považovala hrad za starší coby fundaci bavorského hraběte Albrechta III. z Bogenu r. 1195 nad osadou založenou premonstráty z kláštera Windbergu, kteří bz tak osadě dali název. Nicméně původ českého pojmenování hradu a města pochází z německého Winterberg. K tomu Jiří MARTÍNEK: Sušicko – bylo či nebylo? In: Historická geografie 30; Pocta Jaroslavu Kašparovi. Sborník k 70. narozeninám Doc. PhDr. Jaroslava Kašpara, Csc.. Praha: Historický ústav, 1999, str. 85–100. Též František KUBŮ: Hrabata z Bogenu, financníci a zakladatelé Mouřence, přednáška přednesená 18. 8. 2013 v kostele sv. Mořice na Mouřenci. <http://www.pratelemourence.cz/leto-na-mourenci-st-maurenzner-sommer-texty-prednasek-vortragexte/hrabata-z-bogenu-financnici-a-zakladatele-mourence-die-grafen-von-bogen-in-bohmen/> Vyhledáno 7. 10. 2015.

² SEDLÁČEK, 143; František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém. Praha 1913, 314.

³ Na podzim 1458 Petr Kaplír ve sporu s pasovským arcibiskupem vypálil hrad Wolfstein a zřejmě i město Waldkirchen v Bavorsku. Deset let na to vpadlo naopak pasovské vojsko v rámci sporu s Kaplírům a v rámci boje proti Jiřímu z Poděbrad na Prachaticko a Vimperk byl 17. 9. 1468 vypleněn. Jiří JÁNSKÝ: Kronika česko-bavorské hranice, díl IV. (1458–1478) Průvodce historií západních Čech č. 10. Domažlice 2003, 92.

bokému presbytáři s jedním polem křížové klenby a šestipaprskem se na severu pojí sakristie o dvou polích křížové klenby a na západě asymetrické síňové dvoulodí s mladší věží v jihozápadním nároží širší lodi. K podélnému rozdělení původní široké lodi došlo při pozdně gotických úpravách kolem roku 1500, kdy byla širší loď opatřena klenbou síťovou a užší jižní loď třemi poli hvězdové klenby. Další úpravy se hlásí do 16.–19. století.⁴

Ve třetím klenebním travé severní strany lodi mezi obloukem arkády a kápěmi mladší klenby se objevuje malba s námětem Umučení 10.000 rytířů. Scéna musela vzniknout před zbudováním pozdně gotické klenby lodi na přelomu 15. a 16. století, jelikož podstatná část malby byla „seříznuta“ kápí klenby. Středem kompozice je vousatý muž ukřižovaný na kmeni stromu. Zdá se, že u hlavy ukřižovaného se zachoval zlomek mitry, která by jej identifikovala jako biskupa Hermolaa, který rytíře před jejich umučením pokřtil. Jeho fyziognomie je ale christomorfní, možná dílem přemalby.⁵ Stejně jako ostatní mučedníci na obraze je zahalen pouze bederní rouškou s vlajícím cípem na levém boku. Pod ním jsou v horizontálních a diagonálních pozicích na větvích nabodáni další mučedníci. Pod pravou paží ukřižovaného vlaje páska patrně s nápisem *Sancti dei m[ilites]* nebo *m[artyres]*.⁶ Zvrácenou hlavu světce umírajícího pod páskou lemuje žlutá svatozář, stejně jako rytíře pod ním, jehož hlavu nadto zdobí vévodská čapka, podle níž by mohlo jít o sv. Achácia, velitele legie. Formální výraz, kresba a barevnost díla jsou značně zdeformovány novodobou přemalbou, při níž byly nově obtaženy černé kontury. Vlevo se dochovala svislá hnědočervená lišta, svědčící o rámování obrazu, který byl na okrajích zničen při zaklenutí lodi.

Tematika 10.000 rytířů našla v umění na území Čech a Moravy poměrně časté uplatnění. Hlavním důvodem popularity byly násobené přímluvy velkého počtu mučedníků, o čemž nás ostatně zpravuje česká redakce legendy z 50. let 14. století.⁷ Na některých kompozicích, které zpracovávají tento námět, visí na stromě či kříži samotný Kristus, jehož smrt rytíři strastiplně následovali (*imitatio Christi*). Na jiných příkladech takto visí Achácius, vůdce rytířů, případně biskup Hermolaus, který rytíře

⁴ MAREŠ/SEDLÁČEK, 328–329; UPČ 4, 232; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 543.

⁵ K přemalbě došlo zřejmě po r. 1904, kdy byly po požáru na náměstí opravovány domy a kostel. Aleš HYNEK ukřižovaného považuje za sv. Achácia, vůdce legie, a vimperskou fresku srovnává s obdobnou kompozicí na Zvíkově (po 1473) a se starší v Bruck an der Mur ve Štýrsku (kolem 1400). HYNEK Aleš: Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů (diplomová práce na FF UK v Praze), Praha 2007, 108.

⁶ Jan Dienstbier čte: S(an)ct(i) X mi(lium) dei m[artyres] nebo S(an)cti mi(lites) dei m[artyres].

⁷ Téma je pojednáno v 1. katlaogovém hesle této disertace o malbách v Albrechticích u Sušice.

pokřtil. Např. střed deskového obrazu z křídla Kašperskohorské archy (kol. 1500, Biskupství českobudějovické, zapůjčeno do Muzea Šumavy, Kašperské Hory) tvoří kříž s Kristem obklopeným deseti na větvích nabodanými mučedníky, mezi nimiž jasně rozeznáme dle mitry Hermolaa a podle vévodské čepice Achácia.⁸ Na nástěnné malbě v kostele sv. Víta v Českém Krumlově není zcela jasné, jestli centrální postava ukřižovaná na stromě představuje Krista anebo Achácia.⁹ Na malbě ve zvíkovské hradní kapli se z ukřižovaného Krista či Achácia uprostřed obrazu dochovaly jen nohy, pod nimiž sedí sv. Hermolaus, identifikovaný mitrou a obklopený umírajícími rytíři (po 1473).¹⁰ V bývalém kostele minoritů ve štýrském Bruck an der Mur mučedníci nabodaní na větve obklopují sv. Achácia, připevněného na trnitý strom (kol. 1400).¹¹ Podobná kompozice je také např. ve slezských Krzyżowicích (po 1432).¹²

Vimperská malba vznikla dle Zuzany Všeťkové po roce 1400 až v první třetině 15. století,¹³ nicméně přemalba dílo natolik zkreslila, že konkrétnější vročení v průběhu 15. století vylučuji. Malba musela být pořízena před rokem 1500, než byla loď opatřena klenbou, která část výjevu překryla.

⁸ Jan ROYT: Oltářní archa z kašperských Hor, In: Petr JINDRA / MICHAELA OTTOVÁ (ed.): *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Řevnice/Plzeň, 2013, 19–200, kat. č. 28.

⁹ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Víta v Českém Krumlově. In: *Průzkumy památek II*, 1999.

¹⁰ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování, In: Jiří FAJT (ed.): *Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*. Praha 2003, 450–457. Autorka zvíkovskou výzdobu nově datovala do let 1446–1451.

¹¹ Franz KIRCHWEGER: Bruck an der Mur (Stmk.), ehemalige Minoritenkirche, Filialkirche Maria am Walde.

In: GÜNTER BRUCHER (hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (Band) II: Gotik*. München/London/New York/Wien 2000, 456, kat. č. 212.

¹² K tomu Jerzy DOMASŁOWKI, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Marian KRONECKI / Helena MAŁKIEWICZÓWNA: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*. Poznań 1984; Jakub KOSTOWSKI: Slezské umění a husitství. Svědectví pozdně gotického malířství. In: *Monumentální malířství a sgrafito*, In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, IV (Opava)*, Brno 1999, 101–109, vyobrazení na 109.

¹³ Zuzana VŠETEČKOVÁ, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. Praha 2011, 231, 266. Do této doby klade také HYNEK, 108

Vimperk - kostel sv. Bartoloměje

Hřbitovní kostel sv. Bartoloměje byl pod vimperským hradem postaven pravděpodobně ve třetí čtvrtině 13. století. Zaznamenán je roku 1369 v knihách konfirmačních, roku 1384 byl přidělen jako filiální k faře v nedalekých Bohumilicích.

Architektura kostela sv. Bartoloměje je nenáročná; skládá se ze širší obdélné, původně plochostropé lodi a užšího kvadratického presbytáře, který se k ní pojí hrotitým triumfálním obloukem. Nad presbytářem se kříží žebra vynášející čtvercové klenební pole. Loď byla valeně zaklenuta v baroku.¹

V roce 1969² se přikročilo k celkovému odkrytí a restaurování maleb, dokončenému roku 1971 Alenou a Vlastimilem Bergerovými a Evou a Josefem Němcovými. Kolektiv restaurátorů pod vedením Vlastimila Bergera prováděl na malbách zajišťovací práce znovu v roce 1996. O tři léta později byla výzdoba ve druhé etapě restaurována Jiřím Čechem.³ Vlastimil Berger zprávu o restaurování publikoval v roce 1993.⁴ O 20 let později se malbami zabýval Petr Pavelec ve své disertační práci.⁵

Nejstarší malby z doby před polovinou 14. století pokrývají vnitřek vítězného oblouku a stěny a klenbu kněžiště. Severní a východní stěny lodi nesou pozdně gotické malby z druhé poloviny 15. století, Veškerá výzdoba interiéru se dochovala jen ve freskové podmalbě poznamenané ztrátou svrchních modelujících barevných vrstev a kontur. Výzdoba byla v minulosti dosti poškozena především stavebními úpravami objektu.⁶ Špalety vítězného oblouku jsou rozděleny na deset obdélných rámců vyplněných červenou kružnicí s poprsím proroka.⁷ Všech deset proroků drží pásky, jejichž písmo zmizelo stejně jako svrchní barevnost. Vnější ostění oblouku je směrem do lodi

¹ UPČ 4, 233–234; Dobroslav LÍBAL, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2000, 543.

² Hřbitovní kostel sv. Bartoloměje se nacházel do roku 1969 v dezolátním stavu. Původní gotická výmalba stěn se začala objevovat někdy před 1963, kdy bylo odborníky zaznamenáno, že vandalové ve zpuštěném interiéru kostela otloukají(lí) omítky a povrchově poškozují(ovali) takto odhalené nástěnné malby. Jiřina HOŘEJŠÍ / JARMILA VACKOVÁ: Anonym 20. století. In: Památková péče 25, 1965, 221–223.

³ Jiří Čech provedl zpevnění a čištění barevné vrstvy, povrchové i hloubkové zpevnění omítek, odstranil některé starší tmely a přemalby a na závěr učinil nové tmelení poškozených míst a jejich retušování a tónování. Jiří ČECH: RZ k nástěnným malbám v interieru kostela sv. Bartoloměje (Protokol o odevzdání a převzetí díla), 1999. Za poskytnutí RZ děkuji Janu Plánkovi..

⁴ Vlastimil BERGER: Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku. In: Umění XLI, 1993, 272–274.

⁵ Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 249–253.

⁶ Největší zásah vznikl v baroku při zaklenutí lodi a při osazení náhrobků do její severní stěny.

⁷ Vítovský píše mylně o polopostavách andělů. Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 148

zdobeno červenou úponkou a směrem do presbytáře abstraktními ornamenty konvenčně napodobujícími mramorování. Na stěnách presbytáře se ve třech pásech dělených do jednotlivých polí uplatňuje mariánsko–christologický cyklus. Na severní stěně v nejsvrchnějším pásu, tzn. v klenební výseči jsou namalována tři poprsí proroků s prázdnými stužkami. První pole středního pásu se nedochovalo kromě zlomku obličeje, ale lze tu předpokládat Zvěstování Panně Marii, neboť v následujícím poli se odehrává Navštívení Panny Marie. Tato scéna se neomezuje jen na dvě ústřední aktérky, tedy na Pannu Marii a její sestřenici sv. Alžbětu, nýbrž je rozšířena o další dvě ženy. Všechny mají hlavy zahalené v plachetkách se zřaseným okrajem. Poslední pole prostředního pásu představuje Narození Krista. Centrem kompozice jsou červené jesle v podobě oltářní menzy, na níž leží v plenkách zavinuté tělo nemluvněte, které se stáčí k ležící Matce. Ta opětuje komunikaci natažením pravé paže. Mariinu hlavu zdobí zvlněná rouška, tělo halí červený šat a zelená přikrývka. Světlo okrová skvrna nad Ježíškem je pozůstatkem osla nebo volka. Vpravo odpočívá sv. Josef v hnědočerveném plášti a s čapkou v témže barevném tónu. Výjev shora rámuje jednoduchá trojitá arkáda růžové barvy. Cyklus Ježíšova dětství plynule přechází na východní a následně jižní zeď. Spodní pás severní i dalších stěn pojednává Kristovy pašije. Celá první polovina spodního pásu na severní straně kněžiště byla těžce poškozena dodatečným vložením kamenného svatostánku patrně na sklonku 14. století a náhrobními deskami. První pole je zničené, ve druhém se ve změti barevných skvrn ukazují torza dvou růžových obličejů, zřejmě zakuklených v kroužkových kápích. Můžeme tu předpokládat Zajetí Krista v Getsemanech, neboť následující poškozená scéna napravo od sanktuáře představovala Krista před trůnícím Pilátem. Kristus zanihl, ale rozeznáme fragment žida se špičatým kloboukem na hlavě, vpravo před ním trůní plavovlasý Pilát oděný v červené sukničce a bílém surcotu. Za ním vpravo při svislé dělicí liště stál pravděpodobně sluha.⁸ Další obraz zachycuje nejspíše Petrovo zapření, resp. rozmluvu sv. Petra s chrámovou služkou.⁹ V levé části tohoto obrazu spatříme v bílé říze oděnou dívku s krásnou mladistvou tváří, již vyplňují červenou linkou tažené oči, obočí, nos a jemné rty; husté plavé vlasy sepnuté čelenkou spadají na záda. Rukama ukazuje na sv. Petra, který dřepí na stoličce zády k dívce. Otáčí k ní hlavu, přičemž dlaně natahuje nejspíše k ohništi. Snad ještě součástí tohoto výjevu je drobná postavička se zašpičatělým židovským kloboukem na hlavě, jež je oddělena lištou a vtěsnána do samostatného pole na pravém kraji stěny.

⁸ Tuto figuru považuje za Pilátovu ženu PAVELEC 2013, 250–251.

⁹ Za Pilátovo mytí rukou pokládá PAVELEC 2013, 251.

Na východní zdi po stranách okna nahoře pokračuje příběh Ježíšova dětství, dole pašije. Nahoře vlevo od okna se ukazuje Obětování Krista v chrámě, v němž Panna Marie se Simeonem kladou Ježíška na oltář. Simeonův šat doplňuje vévodská čepice. Vedlejší vraždění betlémských nevinátek je rozděleno na trůnícího krále Heroda v levé špaletě východního okna a na samotný akt masakru ve špaletě pravé. Tyran má na plavých vlasech posazenu korunu. Pravicí kyne špatně dochovanému vojínovi před ním, tj. při pravém okraji obrazu, za králem pozoruje dění další muž. Z vojáků, dětí a naříkajících matek se v pravé špaletě zachovaly nepatrné zbytky kontur a velkých červených tahů krvavých kapek a ran.

Vpravo od okna spatříme fragmentární výjev Útěk do Egypta. Marie s Ježíškem v náručí seděla na nedochovaném oslu. K nim otáčí hlavu sv. Josef, který zvíře vedl za provaz Vlevo od okna pod výjevem Obětování Krista v chrámu je namalováno Bičování Krista. Spasitel je uvázan za ruce k útlému sloupku a jeho tělo je poseto množstvím krvavých ran esovitého tvaru. Levý trapič v červené tunice Ježíše bije dvěma metlami, pravý se až na pár barevných ploch téměř vůbec nedochoval. Navazující scénou vpravo je Nesení kříže pod obrazem Útěk do Egypta. Z pravého boku zachycený a křížovým nimbem označený Spasitel se ohýbá pod vahou kříže. Zprava k němu přistupuje Šimon z Kyrény. Za ním pak čelem k Ježíši přistupuje voják s holí či mečem v ruce.

Jižní stěna byla rozdělena do tří pásů s tím, že horní vyplňovaly patrně jen ornamenty. Jaký výjev vyplňoval pole nalevo od jižního okna v prostředním pásu není jasné, jelikož tuto partii jižní stěny později překryla malba Ukřížování. Také v levé okenní špaletě malba zcela zmizela. Ve vršku pravé špalety kráčí kuň červenohnědé barvy, který patří k výjevu Epifanie, čili Klanění tří králů, namalovanému ve středním pásu jižní stěny napravo od okna. Nalevo stojí dva světlovlasí králové, přičemž druhý ukazuje na nejmladšího krále při levém kraji obrazu. Zbylé části poničeného obrazu dominují bezhlavá torza trůnící madony a nejstaršího klečícího krále, který otevírá ciborium nabízené v rubášku oděnému dítěti, které stojí na matčiných kolenou. Dobře se udržela modelace záhybů na nachových šatech Bohorodičky provedená silnými temně červenými tahy. Výjev byl dříve interpretován jako Zvěstování nebo Koruno-

vání Panny Marie,¹⁰ jelikož zůstaly nepovšimnuty vybledlé figury dvou přicházejících králů a zmíněného koně, tj. klečící král byl pokládán za archanděla Gabriela.¹¹

Pole vlevo od okna ve spodním pásu vyplňuje kánonové Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou pod křížem, které později překryl obraz téhož námětu, ale většího měřítka. Obě vrstvy se vzájemně prostupují, čímž se stěžuje jejich čitelnost. Z Krista se dochovala bederní rouška, částečně hlava skloněná k pravému rameni, nepatrné linie paží a neúplně příčné břevno kříže. Vzhledem k malé vzdálenosti mezi Kristovou hlavou a rouškou musel být jeho trup velmi krátký a diagonální sklon okraje bederní roušky zase naznačuje, že nohy ukřižovaného byly značně ohnuty v kolenou. Tato kompozice byla později přetřena tmavě červeným nátěrem s tmavě zelenými hvězdami, na nějž bylo namalováno nové, oproti původnímu dvojnásobně veliké kánonové Ukřižování, které vyplnilo oba pásy nalevo od okna. Rovněž u mladšího Ukřižování jsou postavy poničené a je možno číst jedině jejich negativní otisky v červené podmalbě. Tak se dá poznat, že Vykupitelovo tělo na kříži je subtilní a vertikálně cítěné, paže jsou velmi útlé, hlava je nepatrně schýlena k pravému rameni. Obě asistenční postavy jsou protažené, výrazně vertikálně pojaté, celkově mnohem statičtější než ve spodní vrstvě. Mladší Ukřižování je ohraničeno zeleným rámem, který ve vrcholu obrazu přechází v trojlíst. jak ukazují starší fotografie, vlevo při spodním okraji obrazu bývala červená kresba pravé ruky se zdviženým ukazovákem, směřujícím na nečitelný nápis; z ruky i písma zbyly jen zlomky.

V dolní části pravé špalety jižního okna přečkaly vybledlé fragmenty dvou plavovlasých postav nepochybně ze skupiny Oplakávání či Kladení Krista do hrobu. Na stěně pod Epifanií se uplatňují dva výjevy. V levém vzkříšený Ježíš vystupuje ze sarkofágu pokrytého obvyklým stylizovaným mramorováním. Vykupitel pravicí buď žehnal anebo odklápěl rákosové (?) světlo okrové víko rakve. Levicí svírá žerd' s červenobílým praporcem. Spasitel má rudý plášť na hrudi rozhalen, čímž se ukazuje několik krvavých ran ve tvaru písmena S, které známe ze scény Bičování Krista na východní stěně. V posledním poli Kristus sestupuje do předpekli, odkud vyvádí prarodiče. Ovíví jej rudý plášť, třímá v pravicí praporec vzkříšení a napřaženou levou rukou vyvádí z před síně pekla Adama a Evu, kteří se dochovaly jen v bledé podmalbě, lze však rozeznat, že Adam má šedé vousy a vlasy a Eva plavé vlasy. Okolo prarodičů je rozvinut jednoduchý ornamentální rámeček vytvořený rudou vlnovkou

¹⁰ VÍTOVSKÝ.

¹¹ „Nedlouho po polovině století se objevuje tento typ (tj. kůň tří králů) na východní stěně presbytáře hřbitovního kostela ve Vimperku.“ Eva KOLUMKOVÁ: Gotické nástěnné malby v Dobrušce na Volyňsku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1976, 72.

a kroužky. V nejnižším pásu se po všech třech zdech kněžiště vine malovaný závěs, dochovaný ve zlomcích a v současnosti vystavený ničivému vlhku a plísni.

Každou ze čtyř kápí klenoucích se nad prostorem kněžiště vyplňují vždy dva bílé kruhové medailony. Ve čtyřech z nich jsou symboly čtyř evangelistů, ve zbylých polopostavy proroků s prázdnými páskami, z nichž David a Šalamoun nesou na hlavě korunu. Klenební žebra nesou stopy polychromie.

Cykly dochované v kostelní lodi na severní a východní straně představují další, tentokrát pozdně gotickou fázi výzdoby objektu. Výjevy v obdélných polích se odvíjejí ve třech vodorovných pruzích. Na severu se vážou ke christologickým událostem, na východě k legendě sv. Bartoloměje. Pozadí jednotlivých obrazů je střídavě bílé a tmavě červené; svislé i vodorovné dělicí lišty vyplňuje geometrický vzor světle a tmavě okrových lichoběžníků, resp. perspektivně pojatých kvádrů. První obraz nejvyššího pásu severní stěny je až na barevné zlomky zcela zničen, v dalším poli následuje fragmentární Adorace Páně. V levé části tohoto pole vidíme tmavě modrou skvrnu, snad pozůstatek úboru sv. Josefa, uprostřed kompozice klečí Bohorodička a před ní leží nahé Jezulátko obklopené ze stran zdobným vollem a oslem. Kristův nimbus namísto tradičních ramen kříže dělí tahy připomínající větvičky nebo stylizované lístky. Další obrazové pole nese zpola dochované Klanění tří králů. Pod přístřeškem sedí vlevo sv. Josef a Panna Marie s Jezulátkem na klíně, před nimi pokleká král v zeleném plášti. Z prostředního krále zbyla jen malá část těla a pravá ruka s darem, třetí král zanikl úplně při zaklnutí lodi stejně jako převážná část sousedního výjevu Vjezd Krista do Jeruzaléma, jímž začíná pašijový cyklus. To že se jedná o tuto velikonoučnou událost poznáme jen podle muže pokládajícího plášť na zem, resp. pod kopyta nedochovaného oslíka, na němž Ježíš vstupoval do města. Za tímto mužem je vystavěna brána Jeruzaléma, v níž se nezřetelně rýsují zlomky dalších přihlížejících. Na dalším obraze figurují před malovanou architekturou tři muži v expresivních prohnutých pózách s pažemi napřaženými směrem k vpravo stojícímu Kristu. Z toho se dá usuzovat, že jde o vyhnání kupců z chrámu anebo pravděpodobněji Kamenování Krista. Vedlejší vyobrazení Poslední večeře bylo poničeno barokní klenbou, takže zbyla jen hrstka apoštolů rozsazených kolem stolu. Z prvního pole prostředního pásu se částečně dochovala jediná postava na trůně, z čehož se dá usoudit, že tu bylo vyjeven Herodes, Kaifáš anebo pravděpodobněji Pilát soudící Krista. Na dalším obraze jeden trapič šlehá spoutaného Krista zelenou metlou, druhý dýtkami za přihlížení vpravo stojícího Piláta, který je oděn v nepřepásaném žlutém svrchníku. Následuje

Korunování trním – Kristus sedí na profilované lavici, přes sebe má přehozen rudý plášť a ze stran mu biřící pomocí překřížených prutů tlačí na hlavu korunu z trní, pravý byl však překryt barokním pilastrem. V následujícím neúplném poli se na rudém pozadí odehrávalo Nesení kříže. Z Ježíše a jeho břemena zůstaly zlomky, zprava přispěchává voják s přilbou na hlavě. O něco lépe se dochovalo sousední Přibíjení Krista na kříž. Diagonálně položený kříž obklopuje pět katanů v různobarevných suknicích. Ježíšovo utrpení vrcholí na zcela dochovaném Ukřižování. Úplně vlevo v hloučku přihlížejících podpírá sv. Jan Evangelista Pannu Marii a sv. Longin, jehož hlavu chrání šálíř, probodává kopím Kristův bok a jednou rukou si ukazuje na oči uzdravené krví Spasitele. Spodní pás značně poničily pilastrů a vložení náhrobních desek do zdi. Ze zlomků malby určíme vlevo Oplakávání nebo Kladení Krista do hrobu, následuje fragment malovaného závěsu ze starší malířské vrstvy. Vpravo od středního pilastru rozpoznáme Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení Krista a fragment Soslání Ducha svatého.

Na východní stěně lodi prolomené vítězným obloukem se v celkem deseti polích řazených do dvou vodorovných pásů epicky odvíjí legenda sv. Bartoloměje, jemuž je kostel zasvěcen. Výjevy, které maloval autor christologického cyklu, jsou obdobně poškozené a špatně čitelné. Barva jejich pozadí je stejně jako v christologickém cyklu střídavě červená a bílá a dělicí obruby vyplňuje obdobný geometrický vzor; terén je proveden šrafováním červenými tahy. Sv. Bartoloměj je všude identifikován hnědými vlasy a vousy, nimbem, pláštěm se ztracenou barevností a okrovým hávem, který svisle zvrásňuje silné hnědé tahy. V důsledku zaklenutí lodi v baroku na prvním obraze přečkal ze sv. Bartoloměje pouze spodní okraj světle okrového roucha s výrazným přehnutím. Světec se zde pravděpodobně střetává s pohanskou modlou Astarot či Berit v Indii.¹² Uprostřed obrazu se tyčí zleva zastíněný sloup pro modlu, pod níž se modlí a krčí dva zdobně modloslužebníci a třetí vpravo stojí a pozdvihuje dlaně. Zlomek roucha v levé části pole patřil nezachované postavě sv. Bartoloměje, což lze určit podle toho, že toto roucho má apoštol na následujících scénách. V druhém poli uprostřed vyhání sv. Bartoloměj zlé duchy z posedlého. Zcela vlevo za sv. Bartolomějem přistupuje muž, kterého rozpoznáme i v dalších scénách podle stejného ustrojení, tj. zelené koruny či klobouku a tříčtvrtěční suknic stejného odstínu a zřásnění jaké má Bartolomějovo roucho. Muž je pa-

¹² Antonín DOLENSKÝ / GUSTAV PALLAS / FRANTIŠEK ŠIMEK / VOJTĚCH ZELENKA (hrsg.): *Legenda zlatá*, díl I. Legendy staročeské. Passionál. Praha 1927, 259–261. Janu Dienstbierovi děkuji za pomoc při interpretaci některých scén cyklu.

trně Astrages (Astyages), líčený v legendě jako zlovolný král či mág. Z gesta pozvednutých rukou je jasné, že ke světci promlouvá či namítá. Světcův splývavý háv světle okrové barvy člení vertikální záhyby a na spodním okraji zlomené ohnutí lemu, které přechází do výrazného oblouku. Vrávorající muž, kterého světec uzdravuje, prosebně spíná ruce a je přidržován dvěma mladíky ustrojenými v módních tříčtvrtečních gambesonech s opaskem na bedrech. Za nimi při pravém okraji obrazu kráčí muž honosně oděný do delšího nepřepásaného svrchníku zelené barvy. Podle všeho se jedná o Astragova kladného bratra, arménského, resp. indického krále Polemia (Polymia).¹³ Obdobná příhoda se ukazuje v prostředním poli, v němž apoštol uzdravuje šílenou, duchy posedlou dceru krále Polemia. Nemocná dívka s vlasy schovanými pod vybledlým žlutým závojem je násilím přidržována v křesle zřejmě týmiž mladíky z předešlého pole. Sv. Bartoloměj přistupující zprava k princezně pozvedá pravici se vztyčeným ukazovákem, čímž jistě vyjadřuje příkaz démonům, aby tělo opustily. Při pravém okraji obrazu král Polemius v zeleném kabátci přináší neurčitý žlutý předmět, možná zlatý dar pro Bartoloměje. Za králem rozpoznáme ještě zlomek dalšího člověka, snad dvořana či strážce anebo nepřejícího Astraga. Na znak vděku a víry se králova rodina nechala pokřtít, což zachycuje čtvrtý obraz cyklu, v němž světec křtí několik nahých novokřtěnců v kruhové bedněné kádi. V levé části výjevu zezadu ke světci přibíhá živě gestikulující Astrages určený opět zelenou korunou a okrovou suknicí. Vpravo vedle kádě stojí dva dvořané či sluhové (?) oděni v zeleném a v modrém svrchníku. Střed obrazového pole je vertikálně poškozen trhlinou ve zdivu, dnes zaplombovanou, jež se vine dolů do spodního pásu. Při levém kraji pátého pole, porušeného klenbou, přečkala figura Astraga. Zdá se, že kyne levicí a od úst mu šla nápisová páska. Před mužem pak spatříme barevné zlomky dalších dvou postav a světle okrového šatu sv. Bartoloměje.

V krajním poli spodního výzdobného pásu sv. Bartoloměj boří sloup s pohanskou modlou. Kompozice je víceméně totožná s prvním obrazem legendy, který se nachází přímo nad tímto v horním pásu. Děj se odehrává v mělkém proscéniu chrámu naznačeném dvěma arkádami. Legenda praví, že sv. Bartoloměj zbořil více model, tato ale asi představuje sochu boha Batdacha, kterého uctíval Astrages a k modloslužebnictví nutil též sv. Bartoloměje. V dalším poli dva pacholci tloučou klečícího apoštola rákoskami; vlevo přihlíží Astrages. V osmém poli cyklu, žel těžce poničeném, týž pohůnci stahují nebohého Bartoloměje z kůže za přítomnosti Astraga,

¹³ Jméno v různých verzích legendy variuje jako *Polemius*, *Polymisu*, *Polimius*, *Polonius*, *Polimeus*, *Polemon*, *Polimeod*.

z něž vlevo přetrvala jen hlava. K drastickému mučení došlo údajně v Albanopoli nebo Derbentu, pozdějším Širvanu u břehu Kaspického moře. Zcela zanikla dolní polovina tohoto obrazu a velká část následujícího, v němž je světec stínán. Podle legendy totiž přežil sdírání z kůže, načež jej dal Astrages v roce 71 zkrátit o hlavu. Z kata přečkal jedině zlomek trupu a paží, z apoštola pouze hlava, cele se vpravo dochoval Astrages pobízející kata popravě. Výklad posledního výjevu je nejednoznačný pro jeho torzální stav. Vlevo vidíme gestikulujícího panovníka v dlouhém zeleném rubáši a se zlatou korunou na hlavě, patrně jde o Polemia, který se po Bartolomějově smrti stal biskupem a žil dalších 30 let. Muž před ním buď podpírá nebo postrkuje sv. Bartoloměje nakloněného zřejmě nad vodou, jakoby do ní vhadzoval cosi, co v ní plave. Je možné, že fragmenty ve vodě neznázorňují předměty ale postavy. Zřejmě nejde o vhození Bartolomějových ostatků do moře na Astragův příkaz, jelikož ten je v tomto cyklu identifikován světle okrovým kabátcem, kdežto zelený nosí Polemius. Ostatky světce moře zaneslo prý na Liparské ostrovy, odkud se později se dostaly do Říma. Obraz mohl ukazovat případně nějaký Bartolomějův posmrtný zázrak, jak navrhl Pavelec,¹⁴ nicméně poškození obrazu nedovoluje přesnější interpretaci.

Pod cyklus o sv. Bartoloměji namaloval pravděpodobně tentýž umělec po obou stranách triumfálního oblouku dva rozměrné čtvercové obrazy, doplněné nalevo od oblouku ještě postavou sv. Jana Evangelisty. Obrazy si uchovaly původní výraznou barevnost freskové podmalby, ovšem secco detaily a modelace nenávratně zanikly. Levý obraz vyplňuje rudé pozadí se zelenými kopečky, u nichž se modlí Kristus na Olivetské hoře. Halí jej hnědé roucho a kříž v jeho svatozáří je tvořen opět červenými tahy připomínajícími větvičky nebo stylizované lístky. Na pravém pahorku spočívá kalich. Pod pahorkem dřímají tři schoulení apoštolové. Vlevo sv. Jakub zachumlaný v hnědém plášti, uprostřed bezvousý sv. Jan a vpravo sv. Petr. Malba na první pohled upoutá kompozičním schématem blízkým Třeboňskému oltáři. I zde se děj odehrává na červeném pozadí a rovněž z levého horního rohu přichází k plotu a stromům Getsemanské zahrady Jidáš následovaný vojáky v přilbicích.¹⁵ Subtilní Kristus, oděný v hnědavém rouchu a klečící v diagonálním předklonu, tvoří výrazný kompoziční prvek obrazu. Oproti třeboňské desce jde o redukci, neboť na deskovém obraze tvoří diagonálu skaliska Olivetské hory. Výjev je dole opatřen červeným pruhem a po obvodu zeleným rámem, pod obrazem přečkal útržek malované draperie. Do úzkého prostoru mezi Olivetskou horou a triumfálním obloukem je vtěsnána postava sv. Jana

¹⁴ PAVELEC 2013, 253

¹⁵ Nejnověji Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013.

Evangelisty, identifikovaného kalichem v levici a plavými kadeřemi. Pravou rukou žehná. Plášť nese stejný odstín zelené jako rámy a pahorky na sousedním obraze, roucho je temně rudé jako pozadí. Obraz na opačné straně má pro změnu červený rám, uvnitř nějž na zeleném pozadí probíhá pravděpodobně Mše sv. Martina. Sv. biskup je zachycen uprostřed obrazu v momentu pozdvižení hostie. Oděn je v bílou albu, zelenou dalmatiku a pluviál, na světlovlasé hlavě ozdobené nimbem má posazenu bílou mitru se dvěma fanony. Před světcem je oltářní menza pokrytá ubrusem, na níž stojí dva svícny se zelenými svíčkami a mešní kalich, u nějž pozorujeme autorské pentimenty. Další svíci, velmi vysokou, světle okrovou a tordovaně stáčenou drží za sv. Martinem drobný dlouhomasý ministrant ve splývavém rouchu. Nad jeho hlavou při horním okraji obrazu visí zvonek s provázkem.

Ačkoli malby v presbytáři a lodi kostela sv. Bartoloměje nepatří po výtvarné stránce k šedévřům gotického umění u nás, je nutno jim přiznat určitou ikonografickou unikátnost v českém kontextu. Christologický cyklus ozvláštňuje vícefurální Navštívení Panny Marie, kde obě svaté sestřenice doplňují další dvě ženy, patrně služky. Nepříliš častým námětem je také Petrovo zapření, které se objevilo patrně také v christologickém cyklu v ambitu strakonické komendy (kol. 1340). Na protější straně je namalováno Klanění tří králů, přičemž jeho součástí byl kůň nebo koně, původně možná vedené štolbou. Tento motiv, případně velkolepě pojatá jízda a doprovod tří králů do Betléma se u nás neobjevuje v takové míře jako v Itálii a sousednímu Rakousku. Přesto několik příkladů najdeme jak ve městských objektech (České Budějovice, Český Krumlov, Jihlava, Praha, Sedlčany), tak ještě častěji v kostelech na venkově (Černvír, Dalečín, Dobruška, Drásov, Hněvkovice, Morašice, Nebovice, Olešky, Slavětín, Stříbro, Žumberk). Aktuálně v kostele sv. Martina v Sedlčanech bylo dokončeno odkrytí a restaurování slavnostně pojatého a rozměrného Příjezdu tří králů (asi kol. 1400). Doplním, že na malbě v kapitulní síni sázavského kláštera (kol. 1370) knecht nehlídá zřejmě koně, nýbrž velbloudy, což známe v hojné míře z italských děl. Prapůvod průvodu Tří králů je raně křesťanský (raně křesťanské sarkofágy ze 4. stol. v Římě a Arles, na nichž jsou králové doprovázeni velbloudy).¹⁶ Podoba betlémských jeslí připomínajících kamennou tumbu nebo oltářní menzu poukazuje na Kristovu oběť, svátost oltářní a vztah mezi Kristovým narozením, smrtí a proměňováním Těla a Krve Páně. Hojně se tento motiv uplatnil v rukopisech. Motiv živé komunikace

¹⁶ Řím, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano; Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien. Rainer BUDDE (hrsg.): Die heiligen drei Könige - Darstellung und Verherung (kat. výst.). Wallraf-Richartz-Museum. Köln 1982, 26.

ležící matky a dítěte v jeslích, jak ho vidíme na vimperské malbě, vychází patrně z františkánské devoce. Součástí výzdoby kněžiště je celkem sedmáct polopostav proroků. S větším počtem proroků je možno setkat se např. v Černovičkách (po 1350), Kožlanech (po 1370) a Tečovicích (třetí čtvrtina 14. století).

V mladší christologickém cyklu na severní straně lodi je ojedinělým výjevem Kamenování Krista, jež má v našem prostředí starší předobraz jedině na malbě v ambitu Emauzského kláštera v Praze (1360–1370).¹⁷ Na nejexponovanějším místě interiéru lodi se v deseti obrazech odehrává legenda sv. Bartoloměje, podle jejíhož písemného znění se tento apoštol vydal šířit křesťanství do Etiopie, Sýrie, Malé Asie, Arménie, Mezopotámie, na arabský poloostrov a do Indie. V maloasijské Frýgii se sešel s apoštolem Filipem a odtud dále putoval na východ do Lykaonie a do Velké Arménie, resp. do země Šírván (dnešní Ázerbájdžán a Dagestán). Působil v královské rodině šírvánšáhů, kde se proslavil především svou schopností uzdravovat posedlé včetně dcery místního krále Polemia, jak ukazuje třetí pole cyklu. Apoštol krále a jeho rodinu pokřtil, což rozlítlo pohanské kněze a Polemiova bratra mága Astraga. Ten nechal apoštola mučit a popravit, jak pozorujeme v sedmém až devátém poli. Nezodpovězenou otázkou zůstává interpretace posledního obrazu. Navržené svržení světcových ostatků do moře anebo nějaký jeho posmrtný zázrak zůstávají nejisté.

Čtvercové obrazy po stranách triumfálního oblouku patrně plnily funkci malovaných retáblů postranních oltářů, jak to známe z jiných příkladů, např. v Loukově (před 1400) aj. Levou stranu oblouku, resp. východní stěny lodi vyplňuje obraz Krista na hoře olivetské, osamostatněný a vyjmutý z pašijí ve smyslu izolované devoční scény „Andachtsbild“. Protější obraz svatého biskupa celebrujícího mši namalovaný níže na stejné stěně interpretuji jako Zázračnou mši sv. Martina. Nejedná se o Mši sv. Řehoře, jak navrhl Petr Pavelec,¹⁸ jelikož ten by byl označen tiárou a dalšími insigniemi jako papež a na oltáři by byl přítomen Bolestný Kristus. Zároveň nejde o kněze nesvětce jako např. na malbách v kostele v Albrechticích nad Vltavou (12. stol.), ve hřbitovním kostele v Kašperských Horách (po 1330) anebo v kostele v Bedřichově Světcí (asi kol. 1380). Nejznámější zobrazení Zázračné mše sv. Martina pochází představuje nástěnná malba z ruky Simone Martiniho v kapli sv. Martina v Dolním kostele sv. Františka v Assisi (1320–1325), který tam vytvořil celý cyklus života tohoto světce. Cyklus včetně mše pojednává také např. výšivka z kostela sv. Martina v Lutychu (asi po 1350, Brussels, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Musée du

¹⁷ Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus. Praha 2012.

¹⁸ PAVELEC 2013

Cinquantenaire). V kapli kostela v Českém Rudolci se nachází výjev (kol. 1360), na němž prostovlasý kněz–světec, možná sv. Martin, pozdvihuje hostii nad oltářem. Světec či světice za knězem drží dlouhou tordovanou svíci stejně jako ve Vimperku a na řadě obdobných vyobrazení mše. Mše sv. Martina je součástí svatomartinského cyklu v kostele v Křtěnově (1320–1330)¹⁹ a malba s tímto námětem byla nedávno objevena v kostele v Přibyslavicích (asi kol. 1350).²⁰

Scény v kněžišti si i přes svůj fragmentární stav uchovaly kresebný charakter. Malby pokrývající zdi presbytáře si uchovaly svůj výrazný kresebný charakter. Pokud pro výjevy hledáme kompoziční paralely, pak Narození Krista se podobá perokresbě s tímž výjevem v Liber depictus (před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370).²¹ Souhlasí zarámování výjevu do trojitého oblouku a stejná je Josefova pokrývka hlavy s knoflíkem, která připomene knížecí čepec. Poměrně drobné měřítko figur, absence prostoru, ale také motiv novorozeného Ježíše v jeslích pojatých jako oltářní menza má těsné vztahy ke knižní malbě první poloviny 14. století. Postoje a typika aktérů jsou jednotvárné, schematické, docílené minimem vyjadřovacích efektů, exprese a naturalismus jsou vystupňovány pomocí nepřehlédnutelných esovitých krvavých ran na těle bičovaného a zmrtvýchvstalého Krista. Jakub Vítovský vročil výmalbu presbytáře do doby blízko roku 1345, provedl srovnání s některými rukopisy poloviny 14. století a s nástěnnými malbami v Dobrši.²² Eva Kolumková cyklus položila při srovnání

¹⁹ PETR PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českobudějovicku. In: ZPP LVII/1997, č. 7–8, 183–193; PAVELEC 2013, 173–180.

²⁰ Prostovlasý světec je zachycen v okamžiku elevace, tedy pozdvihování hostie, nad níž je přítomen drobný ukřižovaný Kristu Ze stran přilétají andělé se svícemi a kadidelnicemi a kusem textilie. Tomáš KNOFLÍČEK: Zázračná mše sv. Martina z kostela sv. Anny v Přibyslavicích u Třebíče. In: Historica. Revue pro historii a příbuzné vědy 2011/1, roč. II, 12–22. Autor uvádí, že výjev světcovy zázračné mše se dostal do výtvarného umění ve 13. stol. a uvádí příklady vitrají ve francouzských katedrálách v Tours, Bourges a Le Mans a nástěnné malby ze 14. stol. ve vídeňském kostele sv. Michaela, v Dolním Rakousku v hradní kapli v Drossu, Langenlois v Dolním Rakousku, ve Štýrsku v Murau, v Tyrolsku v Gnadenwaldu, v St. Martin in Kampill aj. Na malbách ve zmíněných lokalitách má sv. Martin mitru odloženu a je prostovlasý. Nad jeho hlavou se podle znění světcova životopisu objevuje ohnivá koule anebo jen andělé, kteří kusem textilie zakrývají jeho paže. Viz Karl KÜNSTLE: Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926, 438–444; Louis RÉAU: Ikonographie de l'art chrétien, III/2. Paris 1958, 900–917

²¹ K rukopisu Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (hrsg.): Faksimile Der Krumauer Bildercodex, Graz 1967; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

²² „Jistý význam ve vývojovém kontextu nástěnného malířství před rokem 1350 mají také malby ve Vimperku, které jsou po slohové stránce paralelou raných rukopisů skupiny Brevíře velmistra Lva. Vztah k výzdobě Rajhradského brevíře z roku 1345 je velmi těsný. (...) Malíř projevil svoji blízkost knižní malbě zjevně i drobným měřítkem výjevů. V uspořádání a motivech kostýmů se projevuje vztah ke staršímu z obou zmíněných brevířů – k Rajhradskému. (...) Zároveň ho však váže ne jeden vazba k typice tváří apod. k výzdobě kostela v nedaleké Dobrši, a to jak se zdá, i ke starší vrstvě maleb. Nasvědčuje to určité regionální tradici a spíše časnější době vzniku maleb. Do styku se severoitalsky ovlivněnou knižní malbou přišel malíř patrně prostřednictvím držitelů vimperského panství a patronů kostela – pánů z Janovic.“ Jakub Vítovský, dipl. 1975, 49–50.

s Dobrší do doby krátce po polovině 14. století.²³ Akcent na obrysovou kresbu a zároveň jistá rustikálnost provedení řadí výzdobu kněžiště vimperského kostela do skupiny, kam patří malby např. v Malenicích (1315 či 1325 anebo 1335), Velkém Boru, Boleticích (1310–1330),²⁴ Hosíně, Ševětíně a hlavně v Polné na Šumavě (vše 1330–1340).²⁵ Styl a obdobný stav dochování cyklu v presbytáři evokuje malby (zejm. legendu o sv. Kateřině) v kostele sv. Gertrudy v dolnorakouském Gars am Kamp (1330–1340).²⁶ Klanění tří králů vpravo od jižního okna má těsnou kompoziční paralelu v téže scéně v presbytáři kostela v Boleticích (1310–1330) včetně motivu otevírání ciboria králem a Ježíška stojícího na Mariiných kolenou a oblečeného do splývavého rubášku.²⁷ Akorát vimperské Klanění se dochovalo pouze v syté freskové podmalbě, kdežto v boletickém zaznívá výrazná štětcová kresba – rozdíl však přičítám stavu dochování, resp. poškození malby a kresby. Zdá se, že nic neodporuje tomu, abychom vznik maleb ve Vimperku zařadili také do tohoto období, resp. do druhé čtvrtiny 14. století. Zároveň si musíme klást otázku, kdo byl objednavatelem. V letech 1312–1341, resp. asi až do roku 1359 v lenním vztahu spravoval Vilém ze Strakonice. Ovšem ten disponoval daleko kvalitnějšími malíři, kteří by byli s to vytvořit ve Strakonici a pravděpodobně ještě ve Čkyni aj. progresivnější dílo, než jaké vidíme v kněžišti vimperského kostelíku. Kdo stál za výzdobou se patrně nikdy nedozvíme.

Dvě vzájemně se překrývající Ukřižování na jižní straně presbytáře kostela zřejmě nejsou od jednoho autora. Spodní zčásti prosvítající kompozice náleží ke christologickému cyklu, svrchní malba s monumentálními postavami je patrně jen o málo mladší přemalbou.

Přesnější časové zařazení není možné ani u mladších maleb v kostelní lodi, neboť jej komplikuje jejich poněkud rustikální charakter a torzální stav s absencí svrchních modelujících vrstev. Způsob řazení christologických událostí do drobných polí v pásech nad sebou připomene cyklus transferovaný ze zbořeného kostela

²³ KOLUMKOVÁ, 72.

²⁴ Jan DIENSTBIER / Ondřej FAKTOR: Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století. In: Umění č. 6, LXIII, 2015, 434–457.

²⁵ Petr PAVELEC: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, ZPP 64, 2004, 401–408.

²⁶ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Niederösterreich und Wien. Wien 1983.

²⁷ Kvalitnější paralelu totožně pojaté kompozice představuje výrazně lineárně pojatá malba v býv. špitálním kostele ve Vitorazi (Weitra) v Dolním Rakousku (kol. 1330). LANC.

v Židovicích (po 1400, Most, děkanský kostel)²⁸ a pozdně gotický christologický cyklus v lodi kostela v Záblatí u Prachatic (asi třetí čtvrtina 15. stol.)²⁹ a v jižní lodi farního kostela v dolnorakouské Weitře (kol. 1450).³⁰ Kompozice obrazu Krista na hoře Olivetské připomene kompozici téhož obrazu od Mistra Třeboňského oltáře. To u Petra Pavelce vyvolává domněnku, že malba vznikla okolo roku 1400 vycházejíc z děl krásného slohu.³¹ Avšak rukopis malby a použité pigmenty odpovídají oběma pozdně gotickým cyklům v lodi - viz nitro Ježíšovy svatozáře na této malbě a stejně tak v christologickém cyklu shodně ozvláštňují tři stylizované lístky (větévky) namísto ramen kříže, tudíž se domnívám, že veškerou výzdobu kostelní lodi tvořil jeden malíř nebo dílna v jedné časové etapě. Na šatech převažují vertikální záhyby provedené jednoduchými svislými tahy širším štětcem. Pouze u titulárního světce se čtyřikrát objevuje lomený ohyb spodního okraje hávu – tento lomený záhyb, byť užitý řídko, mě vede k názoru, že výjevy v lodi pocházejí ze druhé poloviny 15. století, kdy byl Vimperk v lenním vztahu držen Petrem Kaplířem ze Sulevic. Jejich styl napovídá, že tomu mohlo být někdy v 50.–70. letech 15. století, možná v rámci obnovy města po jeho vypálení pasovskou soldateskou, která ve Vimperku a okolí řádila v září 1468 při vyřizování sporů bavorského vévody a pasovského biskupa s Petrem Kaplířem ze Sulevic. Nelze vyloučit, že malby vznikly až po povýšení Vimperka na město roku 1479. Malby v lodi jsou v současné době v dobrém stavu, naproti tomu výzdobu presbytáře poškozují vztlínající vlhkost.

²⁸ Jan DIENSTBIER / Petr SKALICKÝ: Nástěnné malby z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Židovicích. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 441, kat. č. VI–24 (v tisku)

²⁹ PAVELEC 2013, 256–257.

³⁰ LANC.

³¹ PAVELEC 2013, 253, autor zařadil obrazy po stranách triumfálního oblouku do doby kol. 1400 a oba cykly do 30.–40. let 15. stol. „Obrazy Agónie v Getsemanské zahradě a Mše sv. Řehoře pod cyklem ze života světce jsou starší, svým formálním pojetím souvisejí s tradicí krásného slohu, v tomto případě rustikalizovaného, a lze je datovat do doby po roce 1400.“

Záblatí - kostel sv. Jana Křtitele

Záblatí leží v šumavském podhůří jihozápadně od Prachatic. Nejstarší písemná zpráva o existenci tohoto místa se zachovala z roku 1337, kdy Jan Lucemburský dal zdejší rýžoviště zlata na řece Blanici do zástavy Petru I. z Rožmberka.¹ Jan Lucemburský povolil v roce 1341 bratřím Janu, Vavřinci, Herbordu a Peškovi z Janovic postavit si nový hrad Hus, k jehož panství náležel Husinec, Záblatí, Lažiště a další vesnice v okolí. K roku 1359 se ves uvádí v souvislosti s tehdy farním kostelem Umučení sv. Jana Křtitele. Koncem 14. století zde působil kněz Ondřej.² Záblatí doznalo největšího rozkvětu od počátku 90. let 14. století do roku 1405 během vlastnictví Zikmunda Hulera. K roku 1393 se tento pražský měšťan a konšel, královský podkomoří a zároveň majitel nedalekého hrádku Hus připomíná jako patron kostela v Záblatí.³ Po popravě Hulera v červnu 1405 připadlo husské panství včetně Záblatí Mikuláši z Pístného (Mikuláš z Husi) a po něm Smilovi z Kremže. O Smilovu popravu se postaral v roce 1439 Oldřich II. z Rožmberka a na základě padělané listiny se zmocnil Prachatic s okolím včetně Záblatí. Od roku 1457 do roku 1467 držel zboží Oldřichův syn Jošt, biskup vratislavský. V rožmberských rukou zůstalo Záblatí zbytek 15. a celé 16. století.

Dvojlodní kostel Umučení sv. Jana Křtitele vznikl nejpozději v polovině 14. století. Z původního kostela se dochoval pětiboce uzavřený presbytář a sakristie při jeho severní straně, zaklenutá dvěma poli křížové klenby. Na počátku 16. století, kdy Záblatí vlastnili Rožmberkové, bylo do té doby plochostropé dvojlodí zaklenuto pozdně gotickou síťovou klenbou vynášenou na dvou sloupech.

Alois Martan odkryl a restauroval v letech 1973–1975 na všech stěnách a na klenbě sakristie relativně dobře dochované vrcholně gotické malby a také restauroval pozdně gotické malby na severní straně dvojlodí.⁴ Výmalbou sakristie se zabývala Zuzana Všetečková ve své disertační práci z roku 1974 a v časopise *Umění* v roce

¹ RBM IV, 179, c. 433.

² V srpnu 1392 Jindřich z Rožmberka přijal sumu 24 kop grošů pražských od kněze Ondřeje ze Záblatí u Prachatic. Karel BERÁNEK / Věra BERÁNKOVÁ: Guberniální listiny (993) 1261–1937, Inventář SÚA. Praha 1975; Národní archiv České gubernium – guberniální listiny. Praha (0993–1526) 142, In: monasterium.net, URL <<http://monasterium.net/mom/CZ-NA/CGL/142/charter>>, vyhledáno 16. 2. 2016.

³ August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého XI (Prachensko), Praha 1897, 142–143.

⁴ Oliva PECHOVÁ / ALOIS MARTAN: Restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb, Blatná 1981, 16.

1993.⁵ O 20 let později se pozdně gotickými malbami v kostelní lodi, zabýval Petr Pavelec ve své disertační práci.⁶

Mariánsko–christologický cyklus je na stěnách rozdělen do dvou horizontálních pásů, vzájemně oddělených vegetabilní bordurou. Cyklus s chronologicky řazenými scénami začíná na západní straně v dolním pásu Zvěstováním Panně Marii. Pokračuje v tomto pásu pašijovými scénami na severní, východní a jižní straně, pokračuje pak od západní stěny v horním pásu a postupuje po obvodu místnosti. Končí kompozicí Posledního soudu ve cviklu prvního travé na jižní straně nad vstupem do presbytáře. V klenebních polích se z oblaků vynořují polopostavy andělů s nápisovými páskami, doplněné ve východním poli medailony se symboly evangelistů. Na Zvěstování, které je namalováno pod západním okénkem, archanděl Gabriel pokleká zleva a v ruce drží esovitě stočenou pásku se zbytky písma a pravicí žehná Marii. Ta je usazena za čtenářským pulpitem, na němž spočívá otevřená kniha. Kulisu scény tvoří chrámová architektura červené barvy. Sousední kompozici Narození Krista určuje betlémská chýše, pod jejíž střechou odpočívá na světlé dece Bohorodička. Dítě v povijanu položené v jeslích zahřívají osel s volem svým dechem. Vpravo zády k nim sedí sv. Josef, zachycený z pravého profilu při vaření kaše. Pěstoun Páně je jako obvykle prezentován coby šedovlasý, šedovousý stařec; jeho úbor se skládá z purpurové kápě na ramelech, dlouhé růžové košile, zpoza jejíhož okraje vystupují špičaté boty.

Úzké západní okénko odděluje v horním pásu od sebe dvě scény - vlevo je to Přibíjení Krista na kříž. Okolo diagonálně položeného Krista na kříži se jej v dynamických expresivních pózách snaží šest katanů připevnit k dřevu kříže hřeby a provazy. Muži jsou oděni do přiléhavých punčoch a módních krátkých vypasovaných kabátků, které jim na bocích spínají opasky. Vpravo od okénka je pojednáno Snímání z kříže. Na kříž, na němž dosud visí tělo mrtvého Spasitele, vyšplhali dva špatně dochovaní muži, aby vytáhli z dlaní hřeby. Z našeho pohledu vlevo pod křížem po pravici Krista stojí sv. Josef Arimatejský, zdůrazněný mohutným plnovousem a knížecím kloboukem, a vedle něj dnes již téměř neznatelná Panna Marie. Na opačné straně truchlí sv. Jan Evangelista, který si pravicí podpírá skloněnou hlavu a v pravicí drží kodex. Také vnitřek okna v západní stěně byl zdoben. Jeho levou špaletu pokrý-

5 Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420 (nepubl. disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1974; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: Umění XLI, 1993, 179–188.

⁶ Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013.

vají útržky malby, pravou špaletu vyplňuje postava krále, který je oděn v zelenou tříčtvrteční suknicí a okrový plášť. Na hlavě obkrouženou nimbem má posazenu korunu. Možná by to mohl být král David nebo Šalamoun, ale ti byli s nimbem zobrazování výjimečně. Ještě by se dalo uvažovat o korunovaném sv. Václavu.

Ve spodním pásu prvního klenebního pole severní zdi pokračuje mariánsko–christologický cyklus Klaněním tří králů. Obraz byl zpola zničen vysekáním vchodu, který dnes funguje jako nika pro skříň. Nalevo od niky se uchránila prostorově pojatá architektura domu krytého taškami. Střední část obrazu se dvěma přicházejícími králi nenávratně zmezila, částečně se dochoval pouze nejstarší král poklekající před Sv. Rodinou, jež se dělí o místo v pastýřské chýši ještě s volkem a oslem. Král podává zlatou truhlu nahému chlapci spočívajícím na Mariině klíně. Dítě se po ní natahuje a sv. Josef přihlíží. V klenebním cviklu nad touto scénou se nalézá Kladení Krista do hrobu. Tumba je prostorově pojatá a Ježíšovo tělo je zavinité v bílém plátně. Na levé straně jej za hlavu podpírá sv. Josef Arimatejský. Je oděn stejně jako na sousedním Ukřižování. Za chodidla jej podpírá Nikodém, jenž má na hlavě posazen židovský klobouk. Za tumbou naříká Panna Marie, sv. Máří Magdaléna láme rukama a sv. Jan Evangelista si pláštěm zakrývá tvář.

Ve druhém klenebním poli na severní straně se dole odehrávají dvě pašijové události v Getsemanské zahradě na Olivetské hoře. Na první se Kristus modlí, zatímco vlevo dřímají sv. Jakub Mladší, sv. Jan Evangelista a do klubka schoulený sv. Petr v póze, kterou zaujímá také na stejném výjevu v Lažišti, kde maloval stejný umělec jako zde. Bez dělicí lišty přichází následně Polibek Jidáše. Jidáš líbá Spasitele na levou skrání a ukazovákem pravé ruky naň ukazuje, aby jej vojáci mohli zatknout. Uprostřed výjevu sv. Petr utíná Malchovi ucho, přičemž zprava se hrnou ozbrojení vojáci vedení rytířem s pochodní, jejíž plamen překrývá vegetabilní lištu, která odděluje spodní výzdobný pás od horního. Zbrojnoš v čele skupiny je charakterizován brigantinou s výrazně vyklenutou hrudí a úzkým pasem.

Horní partii klenební druhého pole severní stěny nad událostmi v Getsemanech vyplňuje rozměrné Zmrtvýchvstání Krista. Vykupitel vystupuje za přihlížení andělů z obrovské prostorově pojednané tumbky. Po obou jejích stranách dřímají zbrojnoši, třetího malíř poněkud komicky „nalepil“ na přední stranu tumbky. Jeho tělo se staženým pasem, výraznou hrudí a boky připomene tvar přesýpacích hodin. Levý strážce spí schoulený do klubka stejně jako sv. Petr namalovaný pod ním na Olivetské hoře.

Plechové boty tohoto strážce přesahují vegetabilní lištu dělící horní a dolní výjevy, čímž malíř zamýšlel docílit prostorové iluze.

Na východní stěně výjevy ve spod. pásu pokračují v líčení pašijí. Vlevo je to Kristus před Kaifášem nebo Pilátem. Vykupitele před trůn tlačí dva vojáci, třetí stojí před ním a políčkuje ho. Postava na červeném trůně je skoro neznatelná, protože nepoznáme, jde-li o velekněze nebo místodržitele. Vpravo je Kristus bičován. Malba je poškozená, navíc levý trapič, oděný v bílo-červené suknicí, přišel o horní polovinu těla v důsledku rozšíření okna. V nejsvrchnější partii východní stěny se kvůli sekundárnímu prolomení okna z původního výjevu dochovaly jen okrajové části. Vlevo v podobě polopostav devíti apoštolů s Pannou Marií, řazených ve dvou řadách za sebou. Perfektně si udržely původní barevnost i kresbu. Nepatrně vpravo nad nimi spatříme bosou nohu, z čehož plyne, že výjev původně představoval Nanebevstoupení Krista. Vpravo od okna vidíme obdobné seskupení apoštolů. Je otázka, jestli byli součástí Nanebevstoupení, anebo již Soslání Ducha svatého, které by se sem vešlo.

Ve spodním pásu druhého klenebního travé jižní stěny je šířkově rozvinuto Nesení kříže, které pokračuje za svazkem klenebních žeber postavami dvou lotrů v sousedním travé. Podobně jako scéna Klanění tří králů je i tato ve své levé části poničena druhotným zásahem do zdi, v tomto případě zasazením kamenného sanktuáře do zdi. Vlevo od něj vidíme jeruzalémské domy zastřešené taškami. Vpravo od sanktuáře se ubírá průvod Kristových nejbližších a vojáků doprovázejících Spasitele na jeho strastiplné cestě na Golgotu. Ježíš oděný v světlém rouchu s ohýbá pod křížem, jehož tíhu mu pomáhá nést Šimon z Kyrény, charakterizovaný šedým vousem a židovským kloboukem. V pravém kraji výjevu se směrem ke Kristu ubírá setník nebo Pilát (?) následovaný vojáky. Horní část stěny nad Nesením kříže je věnována kompozici Smrti Panny Marie. Ta leží na marách pokrytých okrovou látkou, za nimi se shromáždilo dvanáct apoštolů rozdělených na dvě symetrické skupiny po stranách obrazu; mezi nimi se zjevuje Kristus ujímající se duše Panny Marie.

Spodní pás sousedního západního travé jižní strany kaple je rozděleno vstupem do presbytáře. Vlevo od vchodu pokračuje Nesení kříže postavami dvou lotrů, kteří krácejí se zavázanýma očima a rukama za zády vstříc svému konci. Pravý lotr je svisle odshora dolů poškozen zásekem pro elektrický kabel. Vpravo od vchodu se nezřetelně rýsují vybledlé siluety mužů v pohybu, navíc destruované vysekáním elektroskřínky do zdi. Pravděpodobně zde vedli vojáci zápas o Kristovu nesešivanou tuniku, čemuž by nasvědčoval fragment diagonálně položeného břevna kříže. Dozajista

nejde o přibíjení Krista na kříž, jelikož to se nalézá přes kout místnosti na západní straně. Postoje mužů připomenou způsob zobrazování trapičů, kteří se posmívají Kristu nebo jej korunují trním, přesto se kloním k názoru, že jde o Zápas o Kristovu bezešvou tuniku, případně Svlékání s roucha. Záklenek vstupu, který spojuje kapli s presbytářem, pokrývají čtyři iluzivní žebra. Klenebnímu čelu nad vchodem do presbytáře dominuje obraz Posledního soudu. Vykupitel sedí na duze obklopen mandorlou. Kromě paží a trupu jej halí plášť, orantským gestem ukazuje rány v dlaních. Část jeho těla levá polovina jeho tváře jsou zcela zničeny zásekem provedení elektroinstalace. zachovaná část obličejů zaujme jemnou propracovanou kresbou. Po stranách mandorly z oblak vystupují troubící andělé, aby probudili mrtvé. Ti vystupují pod mandorlou z tumb, vlevo, tzn. po pravici Krista Soudce dva blažení a po levici dva zatracení, kteří svůj tragický posmrtný úděl vyjadřují lomením rukou.

Stejně jako v Lažišti i zde malíř využil kápě klenby pro postavy andělů a symboly evangelistů. Symbol evangelisty Matouše, tedy anděl sedící u rozevřené knihy na pulpitu je přesnou kopií toho v Lažišti. Většina andělských tříčtvrtěpostav se dochovala v intaktním stavu. Drží pásky s verši velebícími Boha, které Všetěčková čte takto: *Glorificamus te, laudamus te, benedicamus te; Agnus dei filius patris, gratias agamus te propter; /gloria /in/ excelsis Dei, Scs. Scs. Scs. Dominus Deus sabbaet.*

Další výzdoba, tentokrát mladší, byla odhalena na severní straně dvojloží, a to zčásti neodborně v přesně nezjištěné době, pravděpodobně při výmalbě na začátku 20. století.⁷ Tehdy byly nalezeny výjevy Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení a Soslání Ducha svatého v dolních partiích stěny. V roce 1997 Alois Martan provedl restaurátorský průzkum a částečný odkryv maleb, který dokončil Jiří Čech.⁸ Tento nálezy zařadil do své disertace Petr Pavelec.⁹ Christologický cyklus na severní stěně lodi je vkomponován do čtvercových, iluzivně rámovaných polí ve třech, původně asi čtyřech řadách nad sebou. Vršek iluzivních rámu je tvořen jakousi šindelovou stříškou anebo spíše kazetovým stropem. K částečnému zakrytí a zničení svrchního pásu došlo začátkem 16. století při zaklenuť původně plochostropé lodi a při rozšíření krucht na severní stěnu, tudíž z horní řady se dochovaly pouze tři scény v dosti torzálním stavu. Z detailů a útržků kresby vyčteme, že jedno pole znázorňovalo pravdě-

7 František MAREŠ / JOSEF SEDLÁČEK: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém*. Praha 1913, 370; *Malby zmiňuje Jiří HILMERA: Prachatice*. Praha 1954, 39; Karel STEJSKAL: *Počátky gotického malířství*. In: *DČVU I/1*. Praha 1984, 518.

8 Čech, Jiří: *Zpráva o provedených restaurátorských pracích v kostele sv. J. Křtitele v Záblatí u Prachatic (strojopis)* Praha 1997, archiv NPÚ v Českých Budějovicích, č. 1671; PAVELEC 2013, 256–257

⁹ PAVELEC 2013.

podobně Křest Krista, na němž zaujme anděl se svící, další pole zachycovalo Kristův vjezd do Jeruzaléma a krajní při triumfálním oblouku Poslední večeři. Tři pole prostředního pásu nenávratně zničila kruchta, pravděpodobně zde byly další pašijové výjevy jako např. Kristus na Hoře Olivetské, Kristus před Pilátem, Bičování Krista, případně *Ecce homo* či Korunován trním ap. Částečně se dochovaly poslední tři obrazy prostřední řady, a to Nesení kříže, Zastavení při cestě na Golgotu, resp. Odpočívající Kristus (případně Svlékání s roucha) a Přibíjení na kříž, které je v zrcadlovém otočení kompozičně shodné s tímto výjevem v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku (asi po po 1468). Na výjevu Nesení kříže Ježíš vleče na svých ramenou kříž za popohánění vojáků s kroužkovými kuklami a železnými klobouky. Muž v čele průvodu je bosý a na kalhotách má prodřené díry na kolenou. Z brány Jeruzaléma vycházejí zbožné ženy. Mezi ně a Krista malíř vtěsnal zdrobnělého Šimona z Kyrény, který pomáhá nést kříž. V dalším poli se vojáci posmívají odpočívajícímu Kristu a handrují se o jeho nesešívání roucho. V dolní řadě pokračuje pašijový, resp. christologický cyklus dalšími čtyřmi obrazy. Na Zmrtvýchvstání není jasné, jestli je tumba zavřená, anebo otevřená. Následují dvě kompozičně si podobné scény Nanebevstoupení Krista a Soslání Ducha svatého, v nichž jsou roucha apoštolů členěna výraznými lámavými záhyby. Fotografie výjevu Soslání Ducha svatého pořízená v době odkrývání ukazuje mnohem zachovalejší krešbné detaily ve tvářích a záhyby na oděvech apoštolů. Posléze přichází ustálená sestava Deesis, tedy Kristus Soudce trůnící na duze a obklopený mandorlou a Pannou Marií se sv. Janem Křtitelem. Poslední dva obrazy znázorňují světecké postavy, jednak světce s knihou v ruce a jednak *Virgo inter virgines*, tedy Madonu s dítětem, zasazenou mezi sv. Kateřinou s mečem a fragmentárním kolem (či sv. Dorotou s košíčkem?) a sv. Barborou s atributem věže. Panna Marie spočívá na personifikovaném půlměsíci s cípy a obličejem směřujícím dolů. Výzdoba odtud pokračovala východní stěně lodi, tj. po levé straně triumfálního oblouku. Alois Martan tu zjistil výjev Zvěstování Panně Marii, který je umístěn za postranním barokním oltářem a po zdokumentování a konzervaci byl opět překryt nátěrem.¹⁰

Výzdoba sakristie je nesmírně zajímavá po ikonografické i slohové stránce. Zuzana Všecková vyslovila domněnku, že vliv na uspořádání a ikonografický výběr výmalby dnešní sakristie měl přímo majitel Záblatí, pražský konšel a královský podkomoří Zikmund Huler a že malby vznikly v souvislosti s hospodářským vzestupem

¹⁰ PAVELEC 2013.

městyse.¹¹ Ikonografický program mohl sestavit Hulerem povolaný konceptor, pravděpodobně vzdělaný duchovní.

Ve scéně Narození Krista je zastoupen tehdy oblíbený žánrový motiv sv. Josefa¹² jako Pěstouna Páně – *nutrix Dei* či *nutritor Domini* při vaření kaše pro Ježíška, což německá terminologie dějin umění označuje jako *Breikochoer Josef*.¹³ Motivem Pěstouna Páně ohřívajícího kašičku se v roce 1993 zabývala Zuzana Všeťčková.¹⁴ Erwin Panofsky tento žánrový motiv považoval za inovaci počátku internacionálního slohu.¹⁵ Nicméně motiv se zřejmě poprvé objevil kolem roku 1370 na dnes zničené nástěnné malbě Narození Páně v ambitu pražského kláštera Na Slovanech (Emauzy)¹⁶ a také na třech zahraničních retáblech – v Netze, Wilten a v kapli hradu Tirol (1370–1372, Innsbruck, Schloss, Tirol, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).¹⁷ Největší popularity doznal také ve Francii a Nizozemí na přelomu 14. a 15. století. V Čechách je kuchtící Josef zastoupen řadou příkladů v nástěnné a knižní malbě, skromněji v deskové. Za všechny příklady jmenujme malby z konce 14. století na Levém Hradci,¹⁸ ve Slavětíně, Radonicích, Českých Budějovicích a Dalečíně,¹⁹ v pozdní gotice pak na Zvíkově a v Písku²⁰ a iluminace v Antifonári pražských karmelitánů (1397, Wrocław, Biblioteka Zakładu narodowego im. Ossolińskich, 12025/IV, fol 36r) a v Graduálu Mistra Václava (kol. 1400, Praha, Archiv UK). Z deskové malby českého původu můžeme uvést jedině Adoraci Krista z Doudleb (kol. 1440, Praha, NG). Motiv se stal oblíbený také na pozdně gotických kamnových kachlích.²¹

Ve scéně Klanění tří králů v ambitu Na Slovanech sv. Josef otevíral truhlu pro dary od králů, což opakují malby ve Slavětíně (kol. 1385) a v tzv. Zelené světnici na hradě Blatná (kol. 1485). Tento ikonografický typ lze označit termínem sv. Josef jako

11 PLÁTKOVÁ.

12 Joseph von Nazareth. In: Engelbert KIRSCHBAUM (ed.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Vol. 7. Rom etc. 1974, 210–221.

13 VŠEŤČKOVÁ 1993.

14 VŠEŤČKOVÁ 1993

15 Erwin PANOFSKY: Early Netherlandish Painting, Icon Editions, New York 1971, 70.

16 Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus. Praha 2012

17 Irma TRATTNER: Altar von Schloß Tirol, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 2 – Gotik. Wien 2000, 540, kat. č. 279.

18 Malba na Levém Hradci je dosti poškozená, pročež se lze domnívat, že Josef zde připravoval oheň pro lázeň nebo ohřev dlaní. Zuzana VŠEŤČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 186.

19 Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě, Olomouc 2009, 66–72.

20 August SEDLÁČEK, Hrady, zámky a tvrze Království českého VII – Písecko. Praha 1996, 181

21 Irena LOSKOTOVÁ: Brněnské kamnové kachle období gotiky (nepubl. disertační práce na FF MU v Brně). Brno 2011.

pokladník Páně – *thesaurator Domini (thesaurarius, thesaurisator Christi)*.²² Na výtvarných památkách z území Francie, Německa a zejm. pak ve frankovlámském umění sv. Josef podává Marii novorozeně nebo pokrm, suší, přináší nebo šije plenu pro Ježíška, připravuje oheň, krmí osla a volka v betlémském chlévě,²³ zaučuje svého svěřence v truhlářské dílně nebo jinak participuje na péči o Ježíška.²⁴ Připomeňme, že na Vyšebrodském oltáři (kol. 1347, Praha, NG) pomáhá připravit pro novorozeně koupel a v pozdně gotických vyobrazeních Adorace Krista obvykle drží světlo. Zvýšení popularity sv. Josefa souvisí s oblibou apokryfů Ježíšova dětství a apokryfní Historií Josefa tesaře, tedy s postupnou emancipací Pěstouna Páně v psaných a tím pádem záhy i výtvarných památkách.²⁵ Emancipovaný a na péči o dítě aktivně participující sv. Josef znamenal změnu oproti dosavadnímu zobrazování sv. Josefa jako směšného neschopného starce, pasivního svědka Kristova zrodu, a znamenal obrat v myšlení středověké společnosti. Tento obrat nejlépe dokumentují dobové texty, divadelní hry a právě také výtvarné památky, resp. nárůst motivu pečujícího sv. Josefa. Kult sv. Josefa se prosazoval postupně hlavně díky servitům, kteří slavili sv. Josefa od roku 1324, a minoritům slavícím od roku 1399. Kancléř pařížské univerzity Jean Gerson, oponent Jana Husa na kostnickém sněmu, složil okolo roku 1400 oficium ke cti sv. Josefa.²⁶ Teprve františkánský papež Sixtus IV. (1471–1484) úctu schválil a do breviáře zařadil oficium jako simplex.²⁷

Mezi pašijovými scénami zaujme Nesení kříže s početným komparesem doplněným v dalším travé o dva lotry s páskami na očích a svázanýma rukama za zády. Podobnou kompozici namaloval v menším měřítku týž umělec v Lažišti. Obdobná Nesení kříže s lotry, většinou monumentálně pojatá, ukazují monumentální malby z doby kolem roku 1400 na Slovensku v Koceľovcích, Kyjaticích, Ludrové, Ochtinej,

²² Karel STEJSKAL: Universalismus Karla IV. a jeho výraz ve výtvarném umění. In: Umění XLII, 1994, 359–371.

²³ Tuto činnost sv. Josef vykonává také na nástěnné malbě v kostele sv. Anny v Levoči (kol. 1400).

²⁴ K ikonografii sv. Josefa Marjory Bolger FOSTER: The iconography of St. Joseph in the Netherlandish Art, 1400–1550. Kansas City 1979; Brigitte HEUBLEIN: Der “verkannte” Joseph: Zur mittelalterlichen ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum. Weimar 1998.

²⁵ Martin W. WALSH: ‘Divine Cuckold / Holy Fool: The Comic Image of Joseph in the English “Troubles” Play’. In: England in the Fourteenth Century. In: Proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium. Woodbridge 1986; Martin J. WALSH: Breikocher Josef. The Medieval Origins of a Grotesque Comic Motif in the German Christmas Play. Michigan 1986.

²⁶ Pamela SHEINGORN: “‘Illustris patriarcha Joseph’”: Jean Gerson, representations of Saint Joseph, and imagining community among churchmen in the fifteenth century’. In: Nicholas HOWE (ed.): Visions of Community in the Pre-Modern World. Notre Dame 2002, 75–108.

²⁷ Pracovní texty k bohoslužbě slova - Matka Boží před Týnem a sv. Havel; březen 1971; pravděpodobný autor Josef MYSLIVEC, <http://www.getsemany.cz/node/1118>. Vyhledáno 17. 10. 2015.

Ponikách a ve Štítniku.²⁸ Výjev s Kristem na kříži namalovaný vpravo od západního okénka považovala Všečeková za druhé znázornění Přibíjení Krista na kříž. Dvě drobné figury zaklesnuté za příčné břevno kříže (měla za židy, kteří přivazují nebo přibíjejí Kristovy dlaně ke kříži, k čemuž uvedla paralely z byzantského a porýnského umění; nevyloučila ani možnost, že se jedná o personifikace Ctností, které přibíjejí Krista ke vztyčenému kříži. Vousatého muže po pravici kříže pokládala za velekněze,²⁹ jde ale o Josefa Arimatejského. Scéna ve skutečnosti nepředstavuje Přibíjení, nýbrž Snímání z kříže, jelikož zmínění muži se zjevně chystají uvolnit přibité dlaně od dřeva.

Záblatské malby. zhotovené na objednávku královského hodnostáře, úzce souvisejí s uměním pražského dvora konce 14. století. Jak již poukázala Zuzana Všečeková ve své disertační práci, výtvarné vyjádření je zcela shodné s malbami v nedalekém Lažišti. Na obou místech působil jeden a týž malíř, kterého sem jistě přivedl Zikmund Huler, podkomoří krále Václava IV. V letech 1391 (?) až 1405 byl manským správcem blízkého hrádku Hus a disponoval k oběma kostelům patronátním právem. Shody mezi záblatskými a lažištskými malbami nejlépe postřehneme v podání betlémské chýše; další konotace zachytíme na postavách andělů, symbolech evangelistů a na scénách Kristus na Hoře olivetské, Nesení kříže a Nanebevstoupení Páně. Rozdíl je pouze v měřítku, které je v Záblatí větší, a v tom, že aktéři těchto výjevů zde vyjadřují svou účast v ději mnohem dynamičtěji a expresivněji; figury v Lažišti působí klidnějším dojmem. Paralely pro zobrazení architektury, které jsou součástí scén v Záblatí i Lažišti, nalezneme zejména v iluminacích Bible Václava IV. a dalších rukopisech sklonku 14. století.³⁰ V bližší dataci maleb nám pomohou mimořádně podrobné informace o tom, že obě lokality vlastnil Zikmund Huler.

Na malby v sakristii záblatského kostela lze jednoznačně vztáhnout termín krásný sloh, kterým se ve středoevropském kontextu označují výtvarné památky přelomu 14. a 15. století. Malby nesou jeho charakteristiky, přestože ikonické typy jako krásná madona nebo pieta zde chybí. Zuzana Všečeková poukázala na slohové rozporuplnosti výzdoby severní kaple, které pozorovala na figurálním kánonu, tj. že

²⁸ Příslušné kapitoly a hesla Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Karel STEJSKAL: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha 1978.

²⁹ "Pojetí následujícího Ukřižování nás překvapí, protože na něm spatřujeme dva Židy, přivazující nebo přibíjející Kristovy ruce ke kříži. Zobrazení přibíjení Krista na vztyčený kříž se objevují od 9. století (...) Z formálního hlediska může s naším výjevem souviset i alegorické zobrazení se čtyřmi nebo více personifikacemi ctností, které přibíjejí Krista ke vztyčenému kříži. (...) Za neobvyklé považujeme též zobrazení snad velekněze, zúčastněného na jinak redukovaném Ukřižování s P. Marií a sv. Janem. Předlohu nebo paralelu asymetrického zobrazení jsme zatím nenašli." PLÁTKOVÁ, 20–21, pozn. 30.

³⁰ K tomu PLÁTKOVÁ, pozn. 33; Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1974.

vedle spíše staticky chápaných figur kontrastují esovité a lukovité postoje a „v drastických scénách je prudkost komplikovaného pohybu vystupňovaná v expresi.“³¹ Malíři pracovali podle různých předloh. Postoje, gesta a jejich dynamičnost a expresivita vyjadřovala obvykle drastičnost nebo zápornost určitých postav, např. biřiců, zdobně katanů. Negativní aktéři děje jsou zdůrazněni nejen svými postoji, nýbrž také, jak bylo obvyklé, módními trendy, výstředními kostýmy, což nejlépe ukazují postavy vojáků a katanů, zejména pak ve scéně Přibíjení Krista na kříž. Krátké na bocích přepásané kabátky či brigantiny se vyznačují vzedmutou hrudí a staženým vosím pasem. Takto oděné a často zdobně figurky zaujmají negativní úlohu a obdobně vypjaté pohybové pózy v Kristových pašijích na nástěnných malbách v kostele ve Hněvkovicích (kol. 1380),³² Dobroměřicích (kol. 1380), Slavětíně (kol. 1385) a Židovicích (židovické malby dnes transferovány v děkanském kostele v Mostě)³³ a Libiši (kol. 1390).³⁴ Stejně tak je tomu např. na Týnském tympanonu. To znamená, že vedle „idealismu“ krásného slohu se záblatské malby vyznačují také jeho „antiidealistickou“ variantou, tedy odlišným proudem, označovaným od dob Josefa Krásky v české uměnovědě (dnes s určitými výhradami) pojmem „naturalismus“.³⁵

U kompozice Kladení do hrobu spatřovala Zuzana Všetěčková kořeny v trecenteských obrazech Duccia a Simone Martiniho, v nichž zaznívá významný motiv naříkající sv. Maří Magdalény s rukama zdviženými nad hlavu.³⁶ Ten se v českém prostředí uplatnil prvně kolem roku 1340 u skupiny naříkajících žen na nástěnné malbě Oplakávání Krista v křížové chodbě johanitské komendy ve Strakoniciích.³⁷ Ačkoli malíř pracoval podle kvalitních předloh, nevěděl si na obraze Zmrtvýchvstání příliš rady se zasazením figury vojáka do prostoru před tumbou, třebaže samotnou tumbu

31 PLÁTKOVÁ, 17

32 Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Nástěnné malby v kostel sv. Bartoloměje v Hněvkovicích. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (ed.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007, 121–144.

33 Viz příslušná hesla Jan DIENSTBIER / Petr SKALICKÝ. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha (v tisku).

34 VŠETEČKOVÁ 2011, 193–206.

35 Prvně použil Josef KRÁSA: Nástěnné malby v Loukově. In: Umění 1960 VIII. Praha 1960, 25–30. Tuto dvojí tendenci, „odvrácenou stranu“ a „epicko–dynamický proud“ krásného stylu trefně vyjádřila ve své diplomové práci Veronika TOBIÁŠOVÁ: Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421 (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2011, 170–171. „V českém nástěnném malířství poslední čtvrtiny 14. století se setkáváme s expresivním proudem, který je paralelním či spíše postupujícím se se slohem krásným. Tento epicko–dynamický proud se zdá být rezervován především pro narativní cykly, jejichž důraz je kladen na ilustrativnost a srozumitelnost. Postavy živě gestikulují, mají karikující rysy tváří a nosí vysoce módní oděvy. Jasně rozpoznatelný je především figurální kánon těchto postav, zdůrazňující široký hrudník v kontrastu s velmi útlým pasem.“

36 PLÁTKOVÁ, 19.

37 Pavel KALINA, Beweinung Christi aus dem christologischen Zyklus im Ambit der Strakonitzer Johanniterkommende. In: Umění XLI, 1993, 161–167.

pojedenal prostorově. Schoulení jednoho z vojáků a také sv. Petra na Olivetské hoře zde v Záblatí a Lažišti vychází z figury spícího strážce hrobu na scéně Zmrtvýchvstání ve východním rameni ambitu kláštera Na Slovanech (po 1370).³⁸

Vedle dosud uvedených paralel pro malby vytvořené neznámým umělcem v Záblatí a Lažišti dodejme, že obdobně vedenou štětcovou kresbu shledáme u dalších maleb ze sklonku 14. století, a to v Morašicích, Levém Hradci a již zmiňovaných Hněvkovicích a Libiši a také v Loukově.³⁹ Přidejme ještě votivní malbu v Načeradci, kterou dle mého názoru maloval autor výzdoby v Loukově a Košetících.⁴⁰ Za slohový předstupeň je možno považovat figurální kánon malíře iluminací tzv. Klementinského sborníku Tomáše ze Štítného (1376, Praha, NK, XVII A 6) a Pontifikálu Albrechta ze Šternberka (1376, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, DG I 1).⁴¹ Scény vytvořené malířem v Záblatí a Lažišti představují v jihozápadních Čechách jediný ryzí příklad krásného slohu (včetně jeho „naturalistického“ protiproudu) mezi dochovanými nástěnnými malbami a můžeme jen litovat, že leckteré kompozice a detaily se nedochovaly v lepším stavu.

Mladší malby odkryté v lodi jsou po ikonografické a stylové stránce celkem konvenční. Kompozice připomenou sloh pozdně gotických maleb v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku (asi po 1468), nicméně přesnější srovnání stěžuje špatný stav dochování vimperských maleb, například obrysy a záhyby kromě jednoduchých lineárních se tam nezachovaly prakticky vůbec. U sedících apoštolů v Záblatí se udržely výrazné lámané záhyby provedené silnou a ostrou černou kresbou. Na šatech Assumpty a světíc se uplatňuje starší záhybový systém krásného slohu. Podle Pavelce jde o rustikalizovaný projev pozdně gotického „stylu lámaných drapérií“ s doznívajícími vlivy krásného slohu; podle těchto charakteristik malby datoval přibližně do období poslední třetiny 15. století, s čímž lze souhlasit.⁴²

³⁸ KUBÍNOVÁ, 292

³⁹ VŠETEČKOVÁ 2011, 192.

⁴⁰ JAROSLAVA KROUPOVÁ / PAVEL KROUPA. In: VŠETEČKOVÁ 2011, 219–220.

⁴¹ Tomáš GAUDEK: Iluminované rukopisy Albrechta ze Šternberka a jejich okruh (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007.

⁴² PAVELEC 2013, 257.

**3 - STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY
V OKRESE STRAKONICE**

Bavorov - kostel Panny Marie

Místo na jedné z větví Zlaté stezky, kde bylo později založeno městečko Bavorov, se připomíná poprvé k roku 1228, kdy zde uplatňoval práva pražský klášter sv. Jiří. Město bylo založeno na buď sklonku 13. století Bavorem II. ze Strakonice anebo na počátku 14. století jeho synem Bavorem III.¹ Ten či onen spolu s městečkem založil na ostrožně nad údolím Blanice hrádek, na kterém sídlil a který se od roku 1315 stal hlavním sídlem Bavora III., který se začal psát Bavor III. z Bavorova po té, co svůj blatenský a strakonický majetek rozdělil mezi své bratry Mikuláše a Viléma. Bavor III. na hrádku žil až do své nečekané smrti v lednu 1318. Po něm měl panství dědit jeho bratr Vilém, avšak dominium si podržela Markéta z Rožmberka († 1357), vdova po Bavoru III. Majetek darovala svému bratru Petrovi I. z Rožmberka († 1347), rivalovi pánů ze Strakonice.² Petrovi synové darovali knězi Václavovi z Miličína, dosavadnímu faráři v Blanici, svůj dvůr v Bavorově i s pozemky, aby tu mohl trvale bydlet.³

První bavorovský kostel Panny Marie měl být založen na koci 13. století.⁴ Velkolepá přestavba filiálního kostela v reprezentativní svatyni z popudu Jana z Rožmberka a jeho manželky Elišky z Halsu do podoby dvoulodí s transeptem a pětibokým presbytářem proběhla v 60.–80. letech 14. století.⁵ Na klenbě za hlavním oltářem se dříve údajně nacházel nápis o vysvěcení chóru v listopadu 1373.⁶ Původní

¹ Miroslav MYŠÁK: *Institucionální a soukromé knižní sbírky v bavorovské farnosti od středověku do poloviny 18. století* (diplomová práce na UP v Olomouci). Olomouc 2008, 27.

August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze Království českého*, díl sedmý (Písecko). Praha 1996, 90; Simona KOTLÁROVÁ: *Bavorové erbu střely*, České Budějovice, 2004, 107; Jan OLEJNÍK: *Archiv města Bavorova 1361–1945* (1946), inventář, SOKA Strakonice 1984; František DOMORÁZEK: *Dějiny města Bavorova a hradu Helfenburku v Prácheňsku*, Bavorov 1905, přepsáno v roce 1970, strojopis uložený v SOKA Strakonice.

² Petr I. z Rožmberka si donaci nechal r. 1334 potvrdit králem Janem Lucemburským proti vůli Viléma ze Strakonice. Osudy Bavorova až do konce 16. stol. určovali především Rožmberkové a nikoli strakoničtí Bavorové či johanité, jimž zbožný Vilém odkázal větší část svého majetku. Spor měl možná být ukončen r. 1344 sňatkem Viléma ze Strakonice s Markétou ze Šternberka, neteří Petra I. Rožmberka. Město po dlouholetém sporu bylo nakonec potvrzeno Karlem IV. jako majetek Petra II. z Rožmberka s tím, že ten musí Vilémovi zaplatit 1000 kop grošů. RBM IV, č. 11, 4; ; RBM V, fasc. 3, č. 1041, 1042, 513–515; Josef EMLER (ed.), *Reliquiae tabularum terrae I*. Praha 1970, 405. Petrovi synové Petr, Oldřich, Jošt a Jan si na základě svolení Karla IV. postavili nedaleko Bavorova r. 1355 nový hrad Helfenburk. SEDLÁČEK, 84–103,91; DOMORÁZEK, 5; KOTLÁROVÁ, 67–72; OLEJNÍK, 3; Miroslav SVOBODA: *Páni ze Strakonice. Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů*. Praha 2010, 141–143.

³ Srov. SOKA Strakonice, DÚ Bavorov, inv. č. 5, sign. Ia/B 2.

⁴ František HOBIZAL: *K počátkům rožmberského chrámu v Bavorově, Vodňany a Vodňansko* 2, 1970, 26.

⁵ Josef SOUKUP: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Píseckém*. Praha 1910, 3–22; UPČ 1, 34–36; HOBIZAL.

⁶ Dobroslav LÍBAL: *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*. Praha 1948, 169; Dobroslav LÍBAL: *Gotická architektura v České republice do husitských válek*. Praha 2001, 12; Jakub VÍTOVSKÝ:

dvoulodí bylo sklenuto na dva pilíře obkročnou klenbou, transept je zaklenut třemi poli křížové žebrové klenby, též pole presbytáře, na nějž navazuje šestipaprsek polygonálního závěru. V koutě mezi transeptem a severní stranou presbytáře vyrostla hranolová věž, druhá věž byla vystavěna až v 17. století při jihozápadním nároží. Po požáru v letech 1652–1654 bylo dvoulodí změněno na trojlodí.

Fragmenty nástěnných maleb v interiéru presbytáře byly roku 1910 stručně zmíněny v Soupise památek v píseckém okrese⁷. V letech 1938–1942 je puristicky restauroval Maxmilián Boháč z blízké Volyně.⁸ Nejvíce maleb se dochovalo v blízkosti svatostánku na severní straně závěru presbytáře. Stěnu okolo sanktuáře ohraničuje červený rám. Mezi ním a levou hranou sanktuáře je namalována Madona s dítětem na levé paži. Tato malba je velmi vybledlá a zbavená veškerých kontur a detailů. Dá se poznat, že v levé části kompozice k madoně nahoře přilétají dva malí andělé a dole přiklekají patrně donátoři, může se ale také jednat o prosebníky pod Mariiným ochranným pláštěm, jak se zdá. Stav malby nedovoluje více poznat. Do plochy mezi horní lištu malovaného rámu a kamennou římsu nad sanktuářem jsou vsazeni drobnější andělé, jejichž obrysy jsou pro změnu silně obtaženy restaurátorem. Orámování nad čtveřicí andělů zakončuje iluzivní nástavec imitující řezané pozdně gotické fiály, kružby a vrcholovou kytku. Obrysy jsou novodobě obtaženy; možná i stín za nástavcem není původní. Vlevo od rámu v úrovni svatostánku byl odkryt malovaný kolčí štítek, dnes prázdný, a nad ním se diagonálně vlní páska bez písma. Stín za ní je patrně dílem restaurátora. Nad vlnící se páskou, resp. nad kamennou římsou se zachoval konsekrační nápis. V gotické minuskule odpovídající druhé polovině 14. století až začátku století následujícího čteme

Anno d(omi)ni / [altari]s. m[?emoriae] . laur . ?? sint / nata

Další konsekrační nápis středověkého původu zní:

altare e(?st) in honore ? / consecratum et super(?)

iohannis ewan(gelis)te . et sa(ncti) J[a] / cobī maioris [et] eorum reliquie [...]

reliquie sa(nctorum) [...] Andree et Philipi / Barnabe ap(o)stolor[um] (?apsorsan?)

Sancti cristofori / S(anc)torum [...] req in isto altaris / De eciam.⁹

Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 106. HOBIZAL.

⁷ Josef SOUKUP: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Píseckém. Praha 1910, 17

⁸ P.J.B., Novinový článek o restaurování v kostele v Bavorově 1940, Karton 10; Lukáš ČERNÝ: Restaurátorská činnost bratří Boháčů (bakalářská práce na Fakultě restaurování Univerzity v Pardubicích). Pardubice 2009, 13, 31

⁹ Obtížného čtení fragmentárních nápisů se ochotně ujal Jan Dienstbier, jemuž patří můj dík.

Autor Soupisu viděl na této straně presbytáře okolo vchodu do sakristie ještě zbytky výjevu Kristus před Pilátem, který je dnes zabílený nebo zničený.¹⁰ Na jižní straně presbytáře uvnitř sedile jsou na světlém pruhu namalovány čtyři polopostavy cherubínů s nápisovými páskami v rukou. Jsou dnes velmi vybledlé a pozbývají jakékoli detaily a obrisy.¹¹ Na západní stěně kruchty nad jižním ramenem transeptu se nezřetelně rýsují zlomky figurální malby ohraničené ornamentálním rámem. Patrně jde o pozdně gotickou malbu v renesanci značně přemalovanou. Vespod se rýsuje torzo Bolestného Krista stojícího před tumbou, jejíž víko otevírají andělé. Je však možné, že jde o klečící donátory či spíše donátorky. Za tumbou byl patrně vztyčen kříž. Při dolních krajích obrazu se nacházejí erby a mezi nimi a tumbou donátoři se stočenými páskami. Nad torzem Krista je namalována madona držící Ježíška na levém boku. Dva andělé jí kladou na hnědé vlasy korunu. Po stranách madony klečí donátoři s nápisovými páskami. Písmo i postavy jsou dochovány v nepatrných zlomcích, malba je silně sedřená.

¹⁰ SOUKUP, 17. Uvádí také malbu Ukřižování na vnější straně východní stěny presbytáře, která je dnes zakrytá novou omítkou.

¹¹ VÍROVSKÝ, 188.

Blatná - hrad: rytířský sál, komnata ve věži (zelená světnice)

Ačkoli přesná doba vzniku a původní podoba hradu Blatná není úplně jasná, je řazen k nejstarším kamenným šlechtickým sídlům na našem území. Osada mezi blaty předcházející stavbu hradu vznikla na obchodní cestě vedoucí ze Sušice přes Horažďovice směrem na Prahu a na později založenou Plzeň. V pramenech se Blatná uvádí roku 1235 v souvislosti s donací krále Václava I. klášteru v Chotěšově, v níž jako svědek figuroval Vyšemír z Blatné. O šest let později se v darovací listině Bavora ze Strakonice zmiňuje Předota z Blatné s bratry Bavorem a Dluhomilem. Ve druhé polovině 13. století Blatnou získal Bavor I. ze Strakonice a jeho potomci ji drželi až do vymření rodu na počátku 15. století. Roku 1407 přešlo město Blatná s hradem do majetku Jana z Rožmitálu, za nějž došlo ke stavebním úpravám sídla. Další významné úpravy hradu inicioval jednak ve druhé polovině 15. století Jaroslav Lev z Rožmitálu a následně na počátku 16. století jeho syn Zdeněk Lev z Rožmitálu, nejvyšší purkrabí království českého.¹

Ze 13. stol. se na při západní straně tzv. Starého paláce hradu Blatná dochovaly pozůstatky přízemí románské stavby, snad kaple, případně obytného jádra s kaplí.² Středověký stavební vývoj hradu je poměrně složitý. K obvodové hradbě předhradí, datované k přelomu 13. a 14. století, přibývaly další stavby. Dnešní podoba hradu pochází z doby přestaveb za Lva a jeho syna Zdeňka Lva z Rožmitálu.³

Na hradě se dochovaly pozdně gotické malby ze dvou fází druhé poloviny 15. století. Starší výzdoba z doby asi po roce 1467 byla objevena v 50. letech 20. století ve východní místnosti, v tzv. rytířském sále ve druhém patře tzv. Starého paláce. Asi o generaci mladší malby v tzv. zelené komnatě ve 2. patře vstupní věže nikdy nebyly zabíleny a jsou v literatuře známy od 19. století.⁴ Vročení maleb v tzv. zelené světnici do doby kolem roku 1480 určuje i stáří věže. V roce 1977 byly restaurovány.

Malby v síni na východní straně 2. patra tzv. Starého paláce byly plně odkryty a restaurovány společně se stavební obnovou paláce v letech 1974–1975 Aloisem

¹ K rodu Simona KOTLÁROVÁ: Páni z Rožmitálu. České Budějovice 2008.

² František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku. Praha 2014, 31–32

³ August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 180; Dobroslava Menclová: Blatná. Státní hrad, město a památky v okolí. Praha 1964; František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Vodní hrad Blatná od svých počátků do současnosti. In: Sborník k 400. výročí Blatné – sborník vlastivědných prací vydaných k 400. výročí povýšení Blatné na město. Blatná 2003, 9–41; KAŠIČKA/NECHVÁTAL 2014.

⁴ SEDLÁČEK, 180.

Martanem. Restaurátor o malbách stručně publikoval.⁵ Více se jim věnoval Josef Krása,⁶ Vratislav Nejedlý⁷ a Karel Petrán.⁸ Diskutabilní interpretaci ikonografie výzdoby přinesl Jakub Vítovský.⁹ Dnes se jimi zabývá Jan Dienstbier.¹⁰ Výzdoba byla nalezena ve značně torzálním stavu, způsobeném hlavně záseky zednických kladívek před tím, než byly v novověku překryty nátěry a omítkami. Z důvodu poškození je popis a ikonografické určení některých scén problematické.

V sále převažují profánní náměty patrně spojené jednotným dějem, odehrávající se v krajině. Na západní a částečně jižní stěně dominuje cyklus Devíti hrdinů antické (pohanské), židovské a křesťanské historie, ostatní výjevy jsou podle Jana Dienstbiera svázány jednotící myšlenkou tzv. *Frau minne* s akcentem kladeným na převahu (nebo její kritiku) žen nad muži, na marnost a pomíjivost světa.¹¹ Výzdoba začíná zřejmě na severní zdi monumentální krajinnou kompozicí zaplněnou figurální stafáží a vegetací. Přední plán při severovýchodním koutu zaplňují tři vousatí starci s dámou. První se dochoval jen ve zlomku profilu tváře a ruky. Lépe přetrval profil hlavy druhého muže, který je připomene obličej muže v perkytli a kapuci na konci cyklu hrdinů. Třetí stařec má obličej velmi poničený. Zjevně si na něj sahal pravou rukou jakoby v gestu zamyšlení, lítosti nebo nářku. Čelem k němu přistupuje žena¹² oděná v brokátových šatech a přes ně bílém plášti. Kápě pláště nebo šlojř jí rámuje dobře dochovaný a světle modelovaný obličej. Dvojici obklopují pásky s rozrušenými českými slovy.¹³ Za paní v dále menší postavy mnichů se věnují polním pracem. Prvý seče kosou trávu, druhý, který má na hlavě kápi a klobouk a u pasu cingulum, ji shrabává hráběmi. Vpravo od nich se nezřetelně rýsuje fragment holých nohou nějaké postavy.

⁵ Oliva PECHOVÁ / ALOIS MARTAN: Restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb, Blatná 1981.

⁶ Josef KRÁSA: Nástěnné malířství, In: DČVU I/2. Praha 1984, 567–578, zde 568; Josef KRÁSA: Nástěnná malba, In: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1985, 255–314, zde 282 (2. doplň. vyd.).

⁷ Vratislav NEJEDLÝ: Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí (nepubl. disertační práce na FF UJEP v Brně). Brno, 1974; Vratislav NEJEDLÝ: k významu scény ze zvířecích bajek v zelené světnici blatenského hradu. In: Umění XXVII, 1979, 81–82; Vratislav NEJEDLÝ: K dobovému smyslu jihočeských zelených světnic, In: Umění XLI, 1993, 206–209;

⁸ Karel PETRÁN: Gotická nástěnná malba na zámku Blatná, In: Sborník k 750. výročí Blatné, Blatná, 1985, 51–57.

⁹ Jakub VÍTOVSKÝ: Pozdně gotické nástěnné malby Pět lidských věků v zámku Blatná. In: ZPP LXI, 201, č. 4, 89–105.

¹⁰ Jde o připravovanou disertační práci na ÚDU FF UK v Praze. Viz také přednášky Jana DIENSTBIERA: *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku*, předneseno 24. 4. 2015 v ÚDU FF UK v Praze. *Téma středověkých moralií v nečekaném kontextu*, předneseno v ÚDU AV ČR 27. 5. 2015

¹¹ DIENSTBIER, přednáška 24.4. 2015.

¹² Podle Vítovského hypotézy jde o zemřelou Markétu (Machnu) z Valdštejna s chotěm, tj. Jaroslavem Lvem z Rožmitálu. VÍTOVSKÝ 2001, 89.

¹³ Podle Jakuba Vítovského jde údajně o rozhovor mezi dámou a starcem. Autor se domnívá, že dáma praví: „Stary mužy zpytug zdaly dokut gsy byl mlád, fraj gsy zcusyl.“ Muž odpovídá: „Ano lytuju.“ VÍTOVSKÝ 2001, 98.

V dálce muži krácejí ke skolenému jelenovi, kterého se patrně chystají porcovat. Podle Jana Dienstbiera se zde odehrává antický příběh o Akteónovi, kterého bohyně Diana přměnila v jelena, načež jej uštvali vlastní psi.¹⁴ O něco dál před nimi jiný muž se ubírá po cestě s vakem přes rameno a v plánu nad ním špatně čitelní jezdcí na koních štvou laň (?) a jelena (Akteóna?).¹⁵ Ve stejném plánu jako jezdcí se v levé části obrazu dá rozeznat veliký vůz sena tažený koňmi. Nechybí ani vyplétaný plot a les v krajině. Vedle mnichů na louce se objevuje ve vysoké trávě torzo nahé postavy v podobě holých nohou (nahá Diana spatřená Akteónem?). Následuje ne zcela jasný výjev odehrávající se v detailně zpracované bujné vegetaci, resp. oplocené zahradě. V ní stojí nahá plavovlasá nymfa, jež šípem založeným v luku¹⁶ míří na klečícího a vzdávajícího se mladého rytíře. Dlouhovlasý mladík je chráněn plechovou zbrojí. Dvojici od pozadí odděluje plot. Ve středověkém výtvarném umění se setkáváme s vyobrazeními, na nichž žena míří šíp na muže. Takovýto motiv vyjadřuje *Frau Minne*, tedy kurtoazní lásku a žena tak v podstatě zastupuje Amora, který láskou zmámí mužovo srdce. Motiv upozorňuje nejen na příjemné svody lásky ale také na vrtkavost a marnivost života.

Severní zeď náhle prolamuje hluboká okenní nika. V její levé špaletě proti temně červenému pozadí se šablonovým kvítkem sytě červeného odstínu stáli možná Adam s Evou u Stromu poznání. V záklenku se nachází malovaný znak Bavorů ze Strakonice (střela ve žlutém štítě), dřívějších majitelů hradu Blatná. Namísto obvyklých heroldů znak nesou dvě ženské polopostavy, patrně jeptišky s bílým a černým ovinutím hlav. Patrně jde o nějakou, nám neznámou narážku, satiru. Proti tomuto znaku je postaven erb pánů z Rožmitálu, tedy kančí hlava. Erb nese dvojice polopostav blondatých mladíků v červených kabátcích. Mezi oběma znaky se rýsuje fragment točenice. Světle okrové pozadí, na něž jsou erby namalovány, zvýrazňuje tmavě zelený kvítek tupovaný přes šablonu.

Po pravé straně okna při severovýchodním koutu sálu vidíme další dívku mířící šípem na poklekajícího rytíře. Dívka má plavé prameny dlouhých vlasů rozpuštěné. Také mládenec, jemuž se podlamují kolena, je charakterizován dlouhými blond vlasy. Nad touto dvojicí se vyjímá opevněný hrad či město. Zdi jeho objektů člení arkýře a pravouhlá okna, střechy jsou sedlové, pultové, dlátkové ad. Po spuštění padacím mostě z hradu či města vycházejí lovci a jezdcí na koních

¹⁴ DIENSTBIER, přednáška 24.4. 2015.

¹⁵ Jan Dienstbier mě ochotně upozornil na dobový výklad štvance zvěře jako lovu na věrnost. K tomu jeho chystaná disertace.

¹⁶ Janu Dienstbierovi děkuji za upozornění na nezřetelný luk v ruce dívky.

Východní stěnu proti vstupu do síně rozděluje nika dřívějšího arkýře, dnes okna, na dvě poloviny. Ve vzrostlé trávě v zahradě nalevo od arkýřové niky stojí malý chlapec, držící jakousi tyčku, a dva diskutující páry. Všichni jsou plavovlasí, chlapec má na sobě zelený gambeson, oba dospělí muži červený, dámy jsou kostýmované svrchníky se širokými rukávy a patrně luxusními róbami s červenou výšivkou tvořenou přes šablonu s rostlinným vzorkem stejně jemným jako jsou byliny namalované s citem pro realistický detail v zahradě. Mezi urozenou společností a pavlačí s diváky v pozadí se na dřevěné hrazdě pne vinná réva.

Dekorace vnitřku niky byvšího arkýře zanikla až na pár zlomků v pravé špaletě, které vedle vegetabilních motivů ukazují část jakési aureoly, jakou bývá zpravidla obklopena Assumpta. Ovšem aureola se nalézá až příliš stěně, postava Assumpty by se sem těžko vešla. Napravo od niky se v aleji s jabloněmi setkávají tři plavovlasé dívky s jemně modelovanými obličejí. Levá, jejíž rozpuštěné nezakryté vlasy spadají v hustém proudu až na zem, přistupuje ke dvěma zbylým ženám. Dívka podává jablko dámě se závojem vlajícím ze svázaných blond vlasů, tuto druhou dámu následuje třetí ženská postava, jež má vlasy zakryté a nese mísu či ošatku s jablky či hrozny.¹⁷

Na pozadí v horním plánu obou polovin stěny se vine růžová hradba anebo terasa členěná slepými arkádami a slepými kvadriloby, z níž urození dvořané pozorují dění v zahradě pod nimi. Terasa a dění v zahradě přechází přes jihovýchodní kout na jižní stěnu. Vlevo od prvního okna rozmlouvá plavovlasý muž s paní zahalené v zelené róbě, přes níž má nachový plášť. Z vlasů jí vlaje závoj nebo stuha. Zdá se, že i tato dvojice si předává jablko. Osazenstvo pavlače za (resp. nad) nimi pozoruje turnajové klání rozvedené v horní části jižní stěny nad okny. V okenních špaletách na této jižní straně komnaty většina dekoru zanikla kromě pozůstatků iluzivního kvádrování, vegetabilní a figurální malby a rodových znaků v záklencích.

Záklenek prvního okna vyplňují ve fragmentu dva Rožmitálské erby s kančí hlavou. V záklenku druhého okna (blíže západní stěně) jeden znak nese opět kančí hlavu s mohutnými tesáky. Protější žlutý štít vyplňuje figura tmavě modrého lva ve skoku, tedy znak Markéty (Machny) z Valdštejna, první manželky Jaroslava Lva z Rožmitálu, který nechal tuto výzdobu pořídit. Pozadím se proplétá rostlinná úponka.

¹⁷ Podle Vítovského interpretace jako alegorie ženského stáří jde o starší ženu. Celá trojice podle něj představuje vegetační víly – dryády, žijící volně mezi stromy. VÍTOVSKÝ 2001, 95.

V západní špaletě tohoto okna přetrvala korunovaná postava krále nebo královny hledící z iluzivní niky nebo věže završené špičatou střešou. Identita osoby je nejasná.¹⁸

Mezi okny se dochoval výjev Dalily stříhající vlasy spícímu Samsonovi. Zadní plán scény je tvořen krajinou se stromy a vyplétaným plotem, za nímž se ukrývají opřilbění vojáci, nachystaní lapit oslabeného Samsona. Plavovlasý Samson spí v klíně Dalily, která třímá nůžky. Dalila je oděná v zelený šat a červený svrchník s kožešinovým lemováním; na dlouhých hnědých vlasech, které rámuji dobře dochovaný obličej, se jí vyjímá červená čepička.

Jižní stěnu nad okny vyplňují dva veliké fragmenty rytířského turnaje. Na levém z nich stojí vlevo tribuna osazená urozenými diváky a trubači na pozouny. Před tribunou se odehrává skrumáž šaška a tři turnajových jezdců, a proti nim krácejících dlouhovlasých mladíků. Jezdci jsou oděni v honosných plátových turnajových zbrojích, z nichž vlají pláště a fafrnochy a na nichž jsou upevněny kolčí helmy ozdobené chocholy; dřevce s velikými pěstními kotouči mají do útoku založené ve výřezu svých tarčí. Také jejich koně, žel špatně dochovaní, jsou vybaveni barevnými přikryvadly a zbrojí proti zranění. Plště jezdců a čabraky koní nesou různé iniciály, jak si všiml Karel Petrán, jenž zároveň upozornil na malbu turnaje na hradě v Písku, kde se nad jezdci také objevují monogramy.¹⁹ Tyto malby vznikly v roce 1479, kdy Písek držel Jaroslav Lev z Rožmitálu. Vedoucí jezdec na blatenském výjevu má plášť poset minuskulní iniciálou „e“. Podle Jakuba Vítovského jde o monogram jména Elišky Bezdrůžické z Kolovrat, druhé manželky Jaroslava Lva z Rožmitálu. Mezi vůdčím a druhým turnajníkem se objevuje hlava mládence s bujnou kšticí plavých kadeří. Pravici pozdvihuje nahoru. Druhý mladík podpírá třetímu rytíři namířený dřevce. Přílba tohoto jezdce se dochovala špatně. Kupodivu Jakub Vítovský na ní mezi pštrosími pery spatřoval klenot v podobě kančí hlavy, tedy rodový znak pánů z Rožmitálu, majitelů Blatné.²⁰ Zmíněný rytíř cválá na koni chráněném šafronem, tj. chráničem hlavy, a prsním kovovým nebo vycpávaným pásem, který je, jak bylo v pozdním středověku módní, popsán monogramy odkazujícími ke jménu rytíře nebo jeho dámy. Zelenou čabruku na zadku koně pokrývají písmena „w“. Po pravém boku tohoto koně běží šašek mající kuklu s rolničkami. Zvedá ruce, přičemž v pravé drží pochodeň, hůlku nebo možná turnajový mlat.

¹⁸ Jan Dienstbier navrhuje sv. Barboru. Já navrhuji krále Šalamouna nebo královnu ze Sáby (která Šalamouna přiměla k modlářství; viz níže v tomto hesle).

¹⁹ PETRÁN, 52. Písecké malby byly na poč. 20. stol. otlučeny a v puristickém duchu zcela nahrazeny novomalbou.

²⁰ VÍTOVSKÝ 2001, 96.

Fragment na pravé straně jižní zdi zachycuje v zadním plánu opět tribunu se čtyřmi dlouhovlasými muži, pozorujícími rej jezdců s opěšalými šašky. Z vůdčího rytíře v čele skupiny postav se dochoval víceméně jen štít a šedý kůň s hlavou chráněnou šedomodrým šafronem. Zdá se, že tohoto koně za udidlo vede nebo na něm po levé straně šíje visí muž²¹ s dlouhými plavými vlasy, oděný v zelné sukničce. Pro poškozování není zcela jasný jeho postoj, ale zřejmě mu vlaje plášť. Muž hledí šikmo dolů na spadlého rytíře v plné zbroji. Tuto nejasnou dvojici následují dva šašci po levém boku druhého koně. První ze šašků má na sobě vedle čepice s rolničkami trikot připomínající jednoduché plavky – zdá se, že jeho paže a dolní končetiny jsou nezahalené. Jeho kolega v kukle zakončené třemi hroty s rolničkami sráží kyjem turnajníka z koně, navíc jej stahuje za paži svou pravou rukou.²² Rytíř je zvrácen dozadu a v sedle jej stále drží vysoká zadní rozsocha. Za ní na ochranné zbroji koně nebo jezdcově plášti rozeznáme iniciálu „c“, na čabrace na zadku koně (přímo za zády šaška) je minuskulní písmeno „d“. Rytířův bělouš má hlavu chráněnou nazelenalým šafronem; z otevřené tlamy s vyplazeným jazykem visí pákové udidlo s opratěmi v barvě šafronu.²³ Z třetího turnajníka přečkal jen dřevce založený v tarči, hrudní plechy a zelená čabraka koně a jeho nohy. Zdá se, že dřevce podpíral plavovlasý mladík stejně jako na levém fragmentu.

Vpravo od tohoto fragmentu turnaje a od okna začíná dvojicí postav nadživotního měřítka cyklus devíti hrdinů. Místo ustáleného počtu devíti hrdinů jich je v této síni zobrazeno o jednoho méně. Monumentální hrdinové jsou k sobě natočeni ve vzájemném pohledu či rozmluvě ve dvojicích (díky tomu, že jich je sudý počet) na zeleném pažitu proti červenému pozadí, jež je patronováno šablonou kvítků. Chráněni jsou dobovou plátovou zbrojí a tarčemi vyplněnými jejich znaky, které je jmenovitě určují. Mají meče, přičemž vždy jeden jej pozdvihuje a následující muž se o svůj meč opírá. Nad hlavami chráněnými přilbicemi se dekorativně lámou pásy s nečitelným písmem. Cyklus Devíti, resp. v tomto případě osmi hrdinů začíná při pravém okraji jižní stěny vyobrazením Julia Caesara. Identifikujeme jej podle dvouhlavého orla na

²¹ Možná se ale udidla nedotýká a ruku napřahuje nad ležícím rytířem.

²² Podle Vítovského šašek palic rytíře nesráží, nýbrž podpírá. VÍTOVSKÝ 2001, 96.

²³ Jakub Vítovský prvního šaška, který je oděn v „trikotu“, spojil s koněm, kterého snad kvůli zašpičatělému šafronu a vyplazenému jazyku pokládal za nestvůru složenou „z lidského těla, vlčí hlavy a koňského zadku.“ „Nejnápadnější je ovšem již zmíněná lidská postava s vlčí hlavou, spojená s tělem koně pod zhrouceným jezdcem. V užším smyslu se jedná o obraz vlkodlaka jako rodového nepřítele, který se dokáže měnit ve vlka a koně...Zde zosobňuje především násilí. Autor této teorie zároveň nerozpoznal, že rytíř je šaškem srážen dozadu a domníval se, že jezdec „na nestvůře sedí opačným směrem (lokty vpřed), čímž je symbolicky „obrácen“ od předpokládaného krále a vítěze“ na levém fragmentu. Podle Vítovského „jezdcova porážka je znázorněna tím, že se hroučí, nadržuje štít a v pozadí má kus dřevce s bílou látkou.“ VÍTOVSKÝ 2001, 96.

kolčím štítu v jeho levé ruce. Pravicí třímá žezlo.²⁴ Jeho zbroj doplňuje rudý plášť se zelenou podšívkou a koruna nasazená na šalíř. Druhý panovník má přilbu ozdobenou císařskou korunou s kamarou, jež náleží Karlu Velikému. Obraz na štítu je dosti poškozený, zdá se, že šlo o figuru medvěda.²⁵ Třetí rytíř v cyklu, zároveň první na přilehlé západní zdi nese v tmavém (původně modrém) poli štítu zlatého lva zřejmě s lidskou hlavou a židovským kloboukem (*mantichora?*), tedy symbol Judy Makabejského. Nad hlavou muže se vine páska s částečně čitelným přízviskem Macabbeus nebo Machabeus. Pravou rukou pozdvihá meč, hlavu mu chrání plechový klobouk. Tarče zavěšená na rameni sousedního rytíře zůstala prázdná.²⁶ Korunka obkružující jeho šalíř jej určuje jako panovníka. Doplnkem jeho přilby je k ní a k plechovému límci připevněn díl zvaný plechový vous, který chrání dolní polovinu obličeje. Třetí dvojice válečníků je situována nad vstup do místnosti, jehož dodatečné probourání jim oběma zničilo nohy. Prvý z této dvojice, čili celkově pátý ozbrojenec je snadno rozpoznatelný jako starozákonní Jozue podle tří volských hlav ve štítu.²⁷ Šalíř na jeho hlavě zdobí dvojbarevná točenice ze svinuté červené a bílé látky. Hrdinu charakterizuje poměrně dobře dochovaná tvář zvýrazněná rusými vlasy a plnovousem s mohutným knírem. Šestý rek je poměrně dost poškozený včetně štítu, který ho identifikoval. Zdá se, že na něm byly tři korunky, znak krále Artuše. Jeho a Jozuovy nohy zanikly kvůli pozdějšímu vybourání vchodu do místnosti. Předposlední rytíř mladistvého zjevu představuje krále Davida. Na dlouhých plavých vlasech má posazenu korunu a rudou tarči vyplňuje obraz plasticky podaného žaltáře, na němž se nedochovaly struny. Posledním hrdina třímá stříbrný štít s červeným lvem ve skoku. S tímto znakem se v umění objevuje jak Alexandr Makedonský, tak Hektor i Godefroi z Bouillonu (brabantský lev). Rytířův železný klobouk je jako u Jozua omotán látkovým vínkem. Cyklus by měl za osmým hrdinou na konci západní stěny uzavírat devátý hrdina. Místo něj tu roste strom a pod ním se v torzu přímo pod štítem posledního reka objevuje postava ženy se závojem na hlavě, vedle ní se nalézá muž (?), který vzdáleně připomíná havíře svou bílou perkytlí a kápí na hlavě.²⁸ Jeho význam je patrně jiný, snad se satirickým nebo moralistním podtextem (?). Jeho naturalistická tvář je

²⁴ S touto figurou ve štítě se Caesar objevuje např. na grafickém listu Hanse Burkmaiera (1519, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett). Dvouhlavý orel se objevuje jako znak někdy též u krále Artuše, viz např. grafický list tzv. Mistra mluvících pásek (1450–1475, British Museum).

²⁵ Zvíře ve štítě jako lva a císaře jako Alexandra Makedonského určil VÍTOVSKÝ, 2001, 98.

²⁶ Zbytky chlupaté nestvůry s chocholatou hlavou na štítě viděl VÍTOVSKÝ, 2001, 98

²⁷ Tři volské hlavy nesprávně přiřadil králi Artušovi Jiří KUTHAN: Královské dílo, 2010, 293.

²⁸ VÍTOVSKÝ 2001, 98, 89 tuto dvojici označuje jako „sudičky“.

podána z profilu, otevírá ústa a zírá na osmého hrdinu. Za ním při koutu se severní zdi je namalována přeslice na dlouhé násadě. Figury i jejich okolí jsou postiženy ztrátou malby a je rozklováno peky, dnes zatmelenými, tudíž se nedá vyloučit, že devátý rek stál za zmíněnou ženou a mužem.

Ikonografie a výtvarná kvalita výzdoby rytířského sálu byla zjevně velmi náročná a musíme žet, že z této kvality vidíme pouhý stín vlivem destrukce maleb. Jakub Vítovský nabídl velmi spekulativní interpretaci výzdoby.²⁹ Podle něj zobrazuje pět lidských věků, tedy pět etap v životě muže od narození do smrti. Jeho výklad se hemží sudičkami, Mrtvým lesem, dryádami, vlkodlaky i skutečnými postavami jako Matyáš Korvín, Zdeněk Lev z Rožmitálu, Václav Šašek z Bífkova, Zdeněk ze Šternberka, Jan z Rožmberka, Kazimír Jagellonský... Vítovského interpretace je obecně natolik zavádějící a nepodložená, že ji dále v ikonografické analýze zohledňuji minimálně. Karel Petrán pokládal krajinné výjevy na severní zdi za alegorii Dobré vlády.³⁰ Jan Dienstbier ve výjevech spatřuje dobové moralistní narážky na vrtkavost, marnost a marnivost svběta skrze tzv. *Weibermacht* (*Macht des Weibes*), čili nadvládu žen nad muži.³¹ Podle něj tu je v případě výjevu štvance a mužů u jelena zachycen antický mýtus o Akteónovi, kterého bohyně Diana proměnila v jelena za to, že ji spatřil nahou. Uražená bohyně Akteóna proměnila v jelena a poštvala na něj jeho vlastní smečku psů, aby ho roztrhali. Převahu ženy nad mužem by ukazoval také výjev Adama a Evy u Stromu poznání, který tušíme ve fragmentu v okenní špaletě. Do konceptu ženské převahy nad muži zapadá také dvojice Samson a Dalíla. Starozákonní silák Samson podlehl svodům krásné Pelištejky Dalíly a prozradil jí, že jeho síla spočívá v jeho dlouhých vlasech. Dalíla mu je ostříhala a připravení Pelištejci Samsona oslepili a uvěznil. Dalíla stříhá vlasy Samsonovi také na raně renesanční fresce v tzv. Vojtěchově sále na zámku v Pardubicích a v Hoferhausu v bad Aussee v Rakousku.³² Korunovaná postava v okenní špaletě na jižní straně sálu by mohla představovat keále Šalamouna při jeho modloslužebnictví, kterému se oddal v lásce ke královně ze Sáby. Nejasné zůstávají figurální scény na západní stěně. S pochybnostmi bychom mohli trojici mladých plavovlasých žen v zahradě určit jako tři Grácie

²⁹ VÍTOVSKÝ 2001.

³⁰ PETRÁN, 53.

³¹ DIENSTBIER, 24. 4. 2015. K tématu Susan L. SMITH: *The Power of Women: A 'Topos' in Medieval Art and Literature*. Pennsylvania 1995; Margaret SCHAUS (ed.): *Women and Gender in Medieval Europe*. New York 2006; Jutta HELD: *Die "Weibermacht" in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: Ursula AUMÜLLER-ROSKE (hrsg.): *Frauenleben - Frauenbilder - Frauengeschichten*, Centaurus, 1988, 61–74.

³² Za upozornění děkuji Janu Dienstbierovi.

anebo případně jako bohyně Venuši, Juno a Minervu, jelikož prvé dvě si předávají jablko - tedy možná jablko sváru ze zahrady Hesperidek. Podle antické báje bohyně sváru Eris na jablko napsala "té nejkrásnější" jako pomstu za to, že jako jediná z Olympu nebyla pozvána na svatbu Pélea s Thetis. Mladík Paris určil, že jablko patří bohyni Venuši, čímž nevědomky zavdal, jak praví báje, příčinu Trojské válce.

Patrně v protikladu k ženské síle stojí v sále hrdinové pohanské, židovské a křesťanské historie v nadživotní velikosti. Princip mužské a ženské síly, protiváha tří antických, tří židovských a tří křesťanských hrdinů a stejného počtu hrdínek zaznívá v síni zv. Salone Baronale na zmíněném hradě Manta v jižním Tyrolsku (kol. 1420).³³ Součástí tamní výzdoby je také malba tzv. Fontány mládí, v jejíž vodě stařeny nabývají opět mladistvý půvab. Rytířská tematika a kult devíti hrdinů došly největší popularity ve Francii, hlavně pak v Burgundsku a také ve Flandrech, jak dokládají tapiserie, pařížská knižní malba, sochařská výzdoba krbu zámku v Coucy, sochy ze zámku Pierrefonds ad.³⁴ Cyklus devíti reků se dochoval také v síni radnice v Kolíně nad Rýnem.

Otázkou je, proč na Blatné je vyobrazeno o jednoho bohatýra méně, když ustálený počet jsou tři trojice.³⁵ Na kraji západní stěny, kam by se devátý hrdina slušně vešel, jeho pomyslné místo zabírají dvě postavy, které jsou menšího měřítko než hrdinové. Jsou však z téže vrstvy a jistě i od autora cyklu hrdinů a zbylé výzdoby sálu. První figura z této dvojice představuje ženu nebo stařenu s turbanem nebo jiným ovinutím hlavy. Vedle ní stojí muž nebo stařec s kapucí, která dává vznít jeho karikovanému naturalistickému profilu. Muže vpravo evidentně doplňuje stojící přeslice. Patrně jde o další narážku na *Weibermacht* a převrácený řád, v němž vládnou ženy mužům. Toto téma ukazují např. dva grafické listy Irahela van Meckenen (1495–1503), na nichž zuřící žena bije přeslicí muže. V jednom případě muž přede přízi.³⁶ S přeslicí v ruce se ve výtvarném umění objevuje Herkules u Omfalé. Hrdina Báje praví, že silný Herkules se stal milencem či otrokem ješitné a kruté lýdské královny Omfalé, která siláka ponižovala, nevdědouc o jakého statečného reka jde. Nutila Herkula chodit v ženských šatech, trávit čas se služkami a vykonávat "ženské" práce.³⁷

³³ Enrico CASTELNUOVO / Francesca DE GRAMATICA (ed.): *Il gotico nelle Alpi 1350–1450*. Trento 2002, 231–233.

³⁴ PARIS 1400. *Les arts sous Charles VI*. Paris 2004, 221–223.

³⁵ Kupodivu doposud nikoho z těch, kteří se zabývali blatenskými malbami, tento nesoulad nezarazil. PETRÁN, 52 dokonce píše "devátá figura je dochována fragmentálně."

³⁶ Elisabeth BRÖKER (hrsg.): *Israhel van Meckenen, Goldschmied und Kupferstecher. Wiederkehr seines Todestages*. Westfalendruc. Dortmund 1953.

³⁷ Robert GRAVES. *Řecké mýty*. Praha 2004.

Rytířský turnaj na jižní stěně je patrně také součástí konceptu *Weibermacht*. Na druhou stranu nelze vyloučit zachycení konkrétní události s konkrétními šlechtici, soudě podle identifikačních(?) monogramů na jejich pláštích a čabrakách jejich ořů. Jakub Vítovský např. pod minuskulním „c“ spatřoval Matyáše Korvína (Corvinus), muže v šaškovském úboru s iniciálou „w“, který na levé části turnaje běží a zdvihá ruce interpretoval jako Václava Šaška z Bříkova, autora deníku o putování pana Lva po Evropě. Podobně s pokusil určit další turnajníky a šašky.³⁸ Jde samozřejmě pouze o autorovu hypotézu, pro níž chybí pevnější opory. Zastoupení heroldů v šaškovských oděvech na turnajích bylo obvyklé, jak dokládá celá řada dobového materiálu. Často jsou zachyceni v momentě, kdy rytíři přidržují dřevec anebo jej zakládají do výřezu tarče. Tak tomu je na známe nástěnné malbě turnaje v zelené komnatě hradu Žírovnice (1490).³⁹ Motiv šašků, kteří aktivně figurují při turnaji, ukazují nedávno objevené malby v síni Nového hradu v Jimlíně u Loun (před 1500). Tamní výjevy bohužel utrpěly pozdějším zaklenutí místnosti. Na jedné zpola dochované scéně proti sobě dřevci útočí dva obrnění turnajníci, přičemž dřevec jednoho z nich podpírá člověk v šaškovském úboru.⁴⁰

Výzdoba místnosti je odborníky kladena do doby po roce 1467, kdy se Jaroslav Lev z Rožmitálu vrátil z půldruhého roku trvající diplomatické mise po západní Evropě. Jak se dovídáme z deníku Václava Šaška z Bříkova, Lev z Rožmitálu vedl v letech 1465–1467 mírové poselstvo krále Jiřího z Poděbrad k evropským panovníkům. Král touto diplomatickou misí pověřil právě pana Lva, který do té doby zastával post nejvyššího zemského sudího. Asi čtyřicetiletá družina se vydala na podzim 1465 z Prahy přes německé státy do Burgundska. Poté se poselstvo přeplavilo do Anglie a následně přes Francii pokračovalo na Pyrenejský poloostrov. Přes severoitalské státy putovalo do Benátek. Před návratem do Čech poselstvo dostalo audienci ve Štýrském Hradci, tedy Grazu u římského císaře Fridricha III. Přes Vídeň poselstvo dospělo do Blatné a do Prahy.⁴¹ V letech 1467–1469 pán z Rožmitálu působil také jako hejtman Prácheňského kraje. Zemřel roku 1486, pohřben na Blatné. Dá se předpokládat, že právě na burgundském dvoře a ve Francii se Jaroslav Lev setkal s nejvyšší úrovní frankovlámského umění (v podobě tapiserií, nástěnných maleb a nákladných rukopisů), dvorské kultury

³⁸ VÍTOVSKÝ 2001, 101–103.

³⁹ Josef KRÁSA: Nástěnné malby žírovnické zelené světnice, In: Umění XII, 1964, 282–300.

⁴⁰ Jan DIENSTBIER: Nástěnné malby v přízemí Nového hradu v Jimlíně. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 389, kat. č. V–28 (v tisku).

⁴¹ Václav ŠAŠEK Z BŘÍKOVA: Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa. Praha 1974; KOTLÁROVÁ, 25–28.

a s celkově náročným a luxusním vybavením paláců a bezpchyby právě také s kultem Devíti hrdinů, tolik populárním právě na dvorech v Burgundsku.

Náročná ikonografie vede ke vzdělanému a sebevědomému objednateli, za nějž je bez větších pochyb pokládán Jaroslav Lev z Rožmitálu. Formální podoba díla ukazuje na velmi zkušeného, talentovaného umělce, který musel znát soudobé frankovlámské umění anebo z tohoto kulturního milieu přímo vyšel. Charakteristické je pro něj hojné užití šablonového dekoru, typizace mužských postav s hustou hřívou blond vlasů a ženských akterek s dlouhými plavými vlasy, které jsou oděny v brokátových šatech. Vedle této stylizace měl smysl pro realistický detail, což jde pozorovat na ztvárnění vegetace, zasazení postav v krajině,⁴² lidských činností (lov, mniši při polních pracích, vůz sena), v naturalistických tvářích (muž a žena na místě chybějícího devátého hrdiny, starci na levém kraji severní stěny) a dalších detailech odpozorovaných ze skutečnosti (zbroje rytířů, luxusní oděvy, opevněné město, vegetace ad.). Tento nadprůměrný umělec patrně také čerpal z grafických předloh, tedy dřevořezů a raných mědirytů. K levé části výjevu trunaje máme analogii v kresbě z počátku druhé poloviny 15. století uložené v Mnichově (Bayerische Staatsbibliothek, MS Cgm 1930 fol. 13v–14). Na ní šašek v sedle koně hraje na dudy, jiný šašek běží zleva doprava a má ruce zdvižené stejně jako šašek na levé straně výjevu na Blatné. Oba mají "uši" na kuklách. Na čabrakách turnajových ořů se na kresbě vinou pásky s nápisy.⁴³ Ikonografie i provedení výzdoby jsou odlišné od domácí tvorby poloviny 15. století, proto je původ autora hledán mimo naše hranice. Kvalita díla je v kontextu malířství poloviny 15. století v českých zemích naprosto mimořádná a nemá nic společného s předchozí tradicí ani s Mistrem Rajhradského oltáře, kterého (nebo jeho dílnu) Milena Bartlová pokládá za autora výmalby sálu.⁴⁴ Badatelé již dříve navrhli, že si tohoto malíře mohl pan Lev přivést ze své diplomatické cesty ze

⁴² Realistické pojetí krajiny a zasazení figur do ní je zcela jiné než u Mistra Rajhradského oltáře, kterého za autora výmalby blatenské síně pokládá Milena BARTLOVÁ: *Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490*. Praha 2015, 190, 209.

⁴³ K levé části výjevu trunaje máme analogii v kresbě uložené v Mnichově (Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, MS Cgm 1930 fol. 13v–14r). Na ní šašek v sedle koně hraje na dudy, jiný šašek běží zleva doprava a má ruce zdvižené stejně jako šašek na levé straně výjevu na Blatné. Oba mají "uši" na kuklách. Na čabrakách turnajových ořů se vinou pásky s nápisy. Richard BARBER / Juliet BARKER: *Tournaments. Joust, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*. Suffolk / New York 2000, viz zejm. obr. na 62–65.

⁴⁴ BARTLOVÁ, 190, 209.

⁴⁴ NEJEDLÝ, 1974, 1979, 1993. Z čeho tak usuzuje, není známo. Možná na základě stejných blond parukovitých účesů uplatněných v díle Mistra Rajhradského oltáře a jeho dílny a na blatenských malbách. Jde ale o dobový prvek, módní po celé 15. stol. a uplatněný na celé řadě děl té doby.

Západu. Ve deníku zaznamenávajícím tuto misi se dovídáme, že pán z Rožmitálu dostal od burgundského vévody v Bruselu herolda, kterého přivedl do Čech.⁴⁵

Další pozdně gotické malby, vzniklé nedlouho po výzdobě sálu ve Starém paláci, kráší stěny a křížovou klenbu čtvercové místnosti ve druhém patře vstupní věže. Pro převahu zelených rozvilin ve výzdomě místnosti je pokládána za tzv. zelenou světnici.⁴⁶ Autor výzdoby není totožný s tvůrcem již popsaných výjevů v rytířské síni, ale ikonografický program se v některých bodech shoduje, resp. zaměřuje se na rodovou reprezentaci. Malby znal již v polovině 19. století F. A. Heber.⁴⁷ Po něm je popsal Bernhard Grueber,⁴⁸ Jan Bohuslav Miltner, August Sedláček a Josef Braniš.⁴⁹ Vrátili se k nim výše jmenovaní badatelé, zejm. Josef Krása. Věžní místnost je spoře osvětlena třemi malými okny v hlubokých okenních nikách, které jsou vybaveny zděnými sedátky a malířskou dekorací. Čtvrtá nika, jež je podstatně užší než zbylé tři, je vyhloubena v severozápadní zdi vedle vstupu do síně, který je situován při severním koutu zdi. Nic nenasvědčuje tomu, že by malby této světnice byly kdy zabíleny. Patrně však v minulosti došlo k obtáhnutí kontur figur a dekorace. Míra jejich poškození je relativně minimální.

Zrak příchozího návštěvníka spočine nejprve na znaku pánů z Rožmitálu a na Blatné, a na reprezentativní malbě sv. Václava, které jsou situovány přímo proti vchodu. Po zavření dveří „přivítá“ návštěvníka v pravém ostění vstupní chodbičky zakrslé chlapisko číhající s cepem na nezvané hosty. Na protilehlém ostění chodbičky je namalována střelba na čápa, volavku, jeřába či jiného dlouhonohého vodního ptáka.⁵⁰ Mladý dlouhovlasý švihák oděný v módním upnutém doubletu žluté barvy míří na ptáka tehdy moderní doutnákovou ručnicí.⁵¹ Mladíkovu štíhlost podtrhují přiléhavé žluté nohavice a střevíce protažené do enormně dlouhých špicí. Vlevo za střelcem přichází další dlouhovlasí mladý muž (či žena?). Přináší v pravici skleněný pohár s polepy. Kaštanově hnědý svrchník má vpředu rozhalen, a tím odkrývá podbřišek a nohy v těsných nohavicích. Na rukávech svrchníku malíř vyznačil tmavě hnědou linkou lámané záhyby. Prostředí výjevu je tvořeno zelenou půdou, členěnou stromky

⁴⁵ ŠAŠEK Z BÍRKOVA; KOTLÁROVÁ; PETRÁN, 54.

⁴⁶ NEJEDLÝ, 1974, 1979, 1993.

⁴⁷ F. A. HEBER: *Burgen, Vesten, Bergschlössen*, III. Praha 1845, 116.

⁴⁸ Bernhard GRUEBER: *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV*. Wien 1879, 161.

⁴⁹ Jan Bohuslav MILTNER: *Starožitné stěnomalby ve hradě Blatenském*. In: *Roční zpráva c. k. vyššího gymnasia v Hradci Králové*. Hradec Králové 1879, 5; SEDLÁČEK, 108; Josef BRANIŠ: *Obrazy z dějin jihočeského umění*. Praha 1909

⁵⁰ Výjev vyložit jako bajku s epokusil NEJEDLÝ 1979, 81–82, V úvahu přichází také např. příběh o Chichibiovi a jeřábu z Boccacciova Dekameronu.

⁵¹ Tato ruční palná zbraň byla dříve považována za obří kuši. SEDLÁČEK, 176. Josef KRÁSA: *Nástěnná malba*, 282.

a stezkami. Nad hlavami obou aktérů se vine vodorovný pásek, na němž podle Augusta Sedláčka býval nápis: „Sín tuto malovati dal Lev z Rožmitála“.⁵²

Hluboké špalety jihozápadního a jihovýchodního výklenku pokrývají mariánské scény. Do pravé špalety jihozápadního výklenku malíř umístil Zvěstování Panně Marii, které se odehrává v interiéru charakterizovaném dlážděnou podlahou a pozdně gotickou klenbou, vynášenou centrálním hranolovým pilířem. Anděl pokleká zleva před Marií, pravou rukou žehná a v levé přináší stuhu se sedřeným andělským pozdravením. Jeho obličej lemují dlouhé plavé vlasy; oděn je v purpurový plášť a hnědozelené roucho zmačkané lámanými záhyby. Vpravo čelně sedí Panna Marie a pravou rukou obrací list knihy na pulpitu. Její obličej se ztracenou kresbou detailů obklopují rozpuštěné plavé vlasy a svatozář. Její šedavé, dolů se rozšiřující šaty se širokými rukávy překypují množstvím lámaných záhybů. Vpravo za zády Panny Marie se nachází otevřená truhla, v níž leží kniha.

Protějším mariánským výjevem v levé špaletě je Navštívení Panny Marie. Setkání sestřenic se děje v krajině se zelenými kopci a architekturou města. Sv. Alžběta, jež je ošacena v bílém rouchu, purpurovém plášti a závojem, vítá v bráně Pannu Marii, jejímž oděvem je šedavé roucho. V záklenku této okenní niky nad mariánskými scénami drží dvojice holohlavých heroldů žlutý štít se zkríženými ostrvemi, tedy znak Ronovců či jejich větve Berků z Dubé, případně Lichtenburků nebo pánů z Lipé.

Z dalších scén v mariánském cyklu následuje Adorace Krista, jež vyplňuje pravou stranu jihovýchodní okenní niky. Středem kompozice je klečící Bohorodička, adorující narozeného Ježíška obklopeného na zemi paprsčitou aureolou. Mariina tvář zaujme silnými očními víčky a zdůrazněnou bradou. Její zlatavé vlasy spadající v pramenech na ramena spíná čelenka. Bohorodička kříží ruce na prsou podle vzoru grafického listu Mistra E.S. (Drážďany, Kupferstichkabinett, L. 21). V pravé části obrazu za Marií frontálně klečí pod střechem betlémské chatrče neúměrně naddimenzovaná a poněkud toporná figura sv. Josefa s obrovitou hlavou, zdůrazněnou rozměrnou kulovitou čapkou či turbanem. Sv. Josef spíná ruce a nezúčastněně zírá.⁵³ Jeho obrovité tělo je oblečeno hnědým rouchem a smaragdově zeleným pláštěm. Levou polovinu zabírají jesle s oslem a volkem. Za jeslemi a v okně chýše se zračí zelené kopečky porostlé stromy. Zprava obraz ohraničuje cihlová zeď chléva.

⁵² SEDLÁČEK, 176

⁵³ SEDLÁČEK, 178 kupodivu Josefovou figuru vyzdvihoval s tím, že „má nejzdařilejší tvář mužskou ze všech maleb Blatenských; jest to roztomilá tesařská tvář...“.

Posledním mariánským výjevem je zde Klanění tří králů v protějšší špaletě, komponované do detailu přesně podle mědirytu L 27 Mistra E.S. (Washington, National Gallery of Art). Stejně jako na grafické předloze malíř blatenské kompozice rozestavil jednotlivé figury a prvky v několika krajinných plánech kolem a za ústřední postavou madony s Kristem, čímž docílil dojmu prostorové hloubky. Mágové z východu jsou rozmístěni kolem Bohorodičky, jež sedí přímo na zemi a rukama přidržuje Jezule na svém koleni. Nejstarší mudrc klečí poněkud stranou při levém dolním kraji obrazu, tj. mírně před madonou, konkrétně po její pravici. Ve starcově bezvousé tváři se udržela modelace temně růžovými stíny kolem očí. Jeho hlavu pokrývá bílý turban s nasazenou listovou korunou, ramena kryje bílá pelerína či kápě se staženou kapucí; dlouhé nepřepásané roucho je smaragdově zelené. Přímo před madonou s Kristem pokleká prostřední mág, který božské dvojici nabízí kadidlo v liturgickém kalichu s otevřeným poklopem. Profil mudrcovy hlavy porůstají polodlouhé šedé vlasy a bradka. Spolu s velikýma očima u něj zaujmou ústa s přísně povislými koutky. Nejmladší mág přichází od pravého okraje obrazu směrem k madoně s Kristem. Mladík se vyznačuje krátkými kudrnatými vlasy a usměvavou tváří. Je švihácky ustrojen v krátký červenohnědý kabátek se zúženým pasem a opásanými boky. Na opasku visí vpředu mečík. Na důkaz pokory si sundává z hlavy korunu, vsunutou na bílý klobouk nebo turban s dlouhou vlečkou. V pravici nese narozenému Vykupiteli zlatnický zdobený roh s myrhou. Nad hlavou mladého krále letí směrem k chýši nahý andílek s betlémskou hvězdou v dlaních. V chýši sbité z prken a trámů dlí pod došky osel a vůl. Zleva a zezadu je chatrč obezděna polozřícenou kamennou zdí se dvěma okny. Vlevo se z chléva chystá vyjít směrem k madoně a králům sv. Josef coby Thesaurisator Christi, „pokladník Páně“;⁵⁴ nesoucí truhličku na dary od tří králů, což se také shoduje s grafickou předlohou. Malíř vystihl sv. Josefa jako staršího muže pomocí hnědých stínů okolo očí a vrásek u kořene nosu. Josefovu hlavu pokrývá bílá čepice, tělo kaštanově hnědý, přepásaný kabát. Průhledem mezi trámy chaty spatříme v dálce na pahorku droboučkého pastýře, jenž je do detailu přebrán z grafického listu. Od chatrče se vine dozadu do krajiny žlutá cesta, posetá hnědými kameny, které pod sebe vrhají stín. Z hnědavé půdy raší všelijaké traviny. Pozadí tvoří zelené kopce s hradem a dvojvěžovou bazilikou a homolovitá skaliska, připomínající pískovcové skalní útvary. Tyto dva mariánsko–christologické výjevy korunuje v záklenku jihovýchodního okna šternberská hvězda, nesená na erbu dvěma ležícími, plavovlasými štítonoši, oděnými podle módy burgundského dvora v jacketech a zobcovitě protažených botách.

⁵⁴ Karel STEJSKAL: Universalismus Karla IV. a jeho výraz ve výtvarném umění. In: Umění XLII, 1994, 359–371.

Severovýchodní výklenek je věnován celkem třem světeckým legendárním výjevům. Levou špaletu vyplňuje Martyrium 10 000 rytířů. Deset mužů v bederních rouškách visí v expresivních pózách nabodáno na ostrve. Jeden z umírajících rytířů při levém okraji obrazu žehná pravicí. Dva vousatí mučedníci mají na hlavě mitry, další knížecí čapky. Pozadí je tvořeno tmavě červeným nátěrem, oživeným ornamentálně pojatými akantovými listy.

Pravá špaleta je rozdělena na obraz Sv. Markéty s drakem⁵⁵ a na výjev Stětí sv. Barbory. Levý obraz ukazuje zeleného draka, z jehož útrobu vystupuje sv. Markéta. Ta je oděna do modrého roucha a rubínově rudého pláště se žlutou podšívku. Mezi sepnutými rukama svírá oranžový kříž, kterým si podle legendy pomohla z útrobu draka. Zleva za zády světice přilétá plavovlasý anděl, který v levé ruce drží prázdnou blanku. Pozadí obrazu je červené. Za žlutou dělicí lištou následuje krajinná scéna Stětí sv. Barbory, pro níž nalézáme předlohu v grafických listech Mistra E.S. V levé části obrazu se pne atribut sv. Barbory, růžová polygonální věž s dlátkovou střechou. Nad ní letí anděl (*psychopompos*), přinášející stejně jako na grafickém listu, chovaném v drážďanském Kupferstichkabinett, bílou roušku, do které hodlá po popravě zachytit Barbořinu duši. Vedle věže klečí Barbora a očekává smrt od kata, který se rozmachuje velikým popravčím mečem. Kat je navlečen do těsné kazajky, přiléhavých punčoch a shrnutých škorní. Kazajka a nohavice jsou zvýrazněny svíslými žlutými, zelenými a hnědými pruhy. Martyrium se děje v otevřené krajině se stromy a modravě zamlženými kopci v dálce. Výzdobu severovýchodní okenní niky v jejím záklenku dotváří erb Zajíců z Házmburka, přidržovaný ze stran dvojicí divých mladíků, jejichž dlouhé plavé vlasy splývají s kožešinovými kombinézami.

Špalety úzkého severozápadního výklenku jsou pokryty pouze listovým deko-rem, záklenek vyplňuje kolčí štít se znakem mlýnského žernovu, tedy erbem pánů z Veitmile. Heraldická prezentace uplatněná v záklencích okenních nik pokračuje na všech čtyřech stěnách formou vlysu lépe či hůře dochovaných erbů dalších významných panských rodů. Rozměrný znak majitelů blatenského hradu, pánů z Rožmitálu, je v levé partii jihovýchodní zdi namalován tak, aby působil, že je vyšit na červeném dekorativním koberci. Jako jediný ve zdejší znakové galerii jej vynášejí dvě nahé dlouhovlasé nymfy a nadto je obohacen helmem s rodovým klenotem a přikryvadly.

⁵⁵ MILTNER a po něm SEDLÁČEK a dokonce i v nové době PETRÁN i KAŠIČKA/NECHVÁTAL scénu nepochopitelně interpretují jako Zvěstování Panně Marii.

Akty dívek byly doposud mylně považované za Adama s Evou.⁵⁶ Tyto poněkud loutkovité akty zaujímají frontální taneční postoj, pravá dívka si svírá ňadro. Jejich plavé vlasy se široce rozprostírají po zádech až ke kolenům jako rozevřené pláště. Vedlejší znak orlice patřil rodině Bezdrůžických z Kolovrat, z něhož pocházela Eliška, druhá manželka Jaroslava Lva z Rožmitálu, tedy matka Zdeňka Lva.⁵⁷ Špatně dochovaný třetí štít náleží patrně pánům z Roupova. Jihozápadní stěnu zdobí erby Švamberků, Švihovských a Rožmberků, severovýchodní stěna jako jediná nese čtveřici štítů; zastoupen je znak pánů z Kunštátu (eventuálně Drnovských z Drnovic), z Landštejna,⁵⁸ z Gutštejna a pánů z Koldic. Na severovýchodní stěně pod výjevem Zápasu sv. Jiří s drakem následují erby Vartemberků (či Lemberků), pánů z Cimburka a dosud neidentifikovaný štít se třemi kráčeujícími zlatými leopardy nad sebou, který pravděpodobně nepatřil českému šlechtici.⁵⁹

Vrchní lunety stěn, tzn. podklenební výseče také vyplňují malby sakrálního i profánního rázu. Do jihovýchodní výseče proti vchodu malíř umístil reprezentativní postavu sv. Václava. Knížete doprovázejí dva plavovlasí andělé, zpola skrytí za dekorativními koberci po stranách Václavovy postavy. Na koberci po Václavovy levici se uplatňuje šablonový desén ptáčka v květech a listoví, který připomene obdobný vzor na rouchu proroka namalovaného okolo roku 1500 v kostele ve Štěpánovicích u Klavtov.⁶⁰ Světcovu hlavu lemují nimbus a světle hnědé vousy a polodlouhé vlasy, na nichž spočívá vévodský klobouk. Trup a bedra halí červenohnědý varkoč; zelený plášť spíná na prsou spona, oděv na bocích doplňuje zlatavý opasek.

Rytířskou tematiku, zastoupenou v komnatě galerií erbů, obrazem sv. Václava a Mučením 10.000 rytířů, doplňuje Zápas sv. Jiří s drakem, namalovaný v severovýchodní lunetě. Světec a bílý oř jsou zobrazeni z levého boku; pod kopyty bělouše se svíjí narůžovělá saň, které sv. Jiří vráží kopí do chřtánu. Světcovu tvář lemují dlouhé, ne však svatozář. Boji vlevo přihlíží princezna Cleolinda s korunkou na hlavě. Scénérie je tvořena travnatou půdou, pročleněnou stezkami, stromky a v zadním plánu pahorky a hrady.

V podklenební výseči severozápadní vstupní stěny je zasazen vícefigurální krajinný výjev, jehož určení je problematické. Téměř celou šíří prvního obrazového plá-

⁵⁶ SEDLÁČEK. Po něm nekriticky převzala MENCLOVÁ, KAŠIČKA / NECHVÁTAL, 40 a Jiří KUTHAN: Stavební dílo a mecenát Lva (+ 1485) a Zdeňka Lva (+ 1535) z Rožmitálu, In: Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie, sv. 61, 2007, č. 1–2, 55.

⁵⁷ KUTHAN 2007, 55.

⁵⁸ SEDLÁČEK a po něm KUTHAN 2007, 55 píšou mylně o znaku pánů z Hradce, 55.

⁵⁹ SEDLÁČEK: Hrady, 179.

⁶⁰ FAKTOR 2009, 2013

nu vyplňuje skupina čtyř prostě oděných poutníků s mošnamy u pasu a s karikovanými obličejí a čtyř vyšňořených šviháků, opáсанých dýkami. Podle gest spolu muži vedou nějaký spor. Vpravo stojí dvojnásobně veliká postava, u níž se bohužel nedochovala hlava. Tato veliká postava oděná v dlouhém tiskne k hrudi knihu a v pravé ruce třímá fragmentární hůlku, jež mohla být kropáčem, ale třeba také žezlem nebo rukověťí důtek či biče. Za postavou při pravém okraji obrazu je namalován zdobně kostel. Cesta, na které se tento děj odehrává, se ubírá do dálky. Pozadí výjevu tvoří zelené pahorky poseté hrady a kostely a doplněné vedutou opevněného města, jemuž dominuje brána a chrám s transeptem a dvouvěžovým průčelím. Scénu se doposud nepodařilo přesvědčivě určit. Sedláček považoval dvojnásobně velikou postavu za švagra sv. Alžběty Durynské, který rozhání žebráky od hradu.⁶¹ Podobně Krása zde spatřoval dvořany rozhánějící zástup poutníků či žebráků.⁶² Kuthan uvádí, že jde o výjev s Josefem Egypťským a jeho bratrem Benjaminem.⁶³

Lunetovou výseč jihozápadní strany využil malíř pro krajinnou kompozici štvánice na jelena a laň v oplocené oboře. Obraz je rozdělen na čtyři horizontální plány. Celou šířku předního plánu zaujímá vyplétaný plot obory se zastřešenou brankou uprostřed, v níž postávají dva zdobně lidé. Druhý plán tvoří pruh travnaté půdy a světlá cesta, na níž se odehrává samotná štvánice. Figury druhého plánu jsou v obrácené perspektivě podstatně většího měřítka než dvojice v brance v předním plánu. Středem obrazu jsou jelen s laní přecházející zprava doleva před šesti loveckými psy a dvěma jezdci. Jeden z jezdců troubí na lovecký roh, druhý je oděn v knížecím šatu. Jezdcům v lovu pomáhají dva střelci s kuší v levé čti kompozice. Jeden právě vystřelil šipku do šíje jelena. Druhý muž natahuje v kleče tzv. německým heverem svůj samostříl. Jelen i laň upoutají velikými očima a dlouhými vyplazenými jazyky. Třetí prostorový plán zaplňuje pahorkatá krajina s vodním hradem či opevněným městem, kostelem na vršku a dalším městem. Na vodní ploše u hradeb levého hradu či města plují dvě pramice s rybáři, kteří do sítě loví ryby. Poslední zadní plán představují modravé vrchy se siluetami kostelů či hradů v mlžných dálkách. Vodní hrad býval považován za Rožmitál a pravý hrad či městská veduta za Blatnou.⁶⁴

⁶¹ SEDLÁČEK, 179.

⁶² KRÁSA: Nástěnná malba, In: Pozdně gotické umění, 283.

⁶³ KUTHAN 2007, 55.

⁶⁴ „Jest to obraz hradu Rožmitála, jak se spatřoval v 16. století od jihozápadní strany. Vpravo jest vyobrazeno město. Je to obraz města Blatné.“ SEDLÁČEK, 178. „Máme tu tedy co činit s prvním obrazem české krajiny...“ Jaroslav PEŠINA / Dobroslava MENCLOVÁ: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby, In: Umění 1, 1953, 93–114, zde 99–100. KRÁSA 1964, 287; KRÁSA 1984, 569; KUTHAN 2007, 55.

Všechny výjevy na stěnách jsou orámovány malovaným listovým, které porůstá všechny volné plochy zdí, výklenků a klenutí. Ve vegetaci se objevují jednak monochromní či jen v kresbě provedená zvířata, ptactvo a různé drobné motivy či zvířecí bajky, jako např. opice šplhající po stonku, obnažený lukostřelec mířící na ptáka a satirické bytosti - zmiňovaný cepník, nebo na severozápadní stěně mezi vchodem a okenním výklenkem divoženka hrající na loutnu, na jihozápadní straně se pitvoří šašek s okovaným kyjem (či vyhaslou loučí nebo dokonce palnou zbraní - píšťalou), ze zeleného loubí tanečním krokem vystupují zmíněné nymfy, které vynášejí erb pánů z Rožmitálu. Na kápích křížové klenby pokračuje ze stěn listový a květový dekor, který uprostřed klenby namísto pomyslného svorníku uzavírá pětilistý květ červené růže, v němž je vložen menší zelený květ se žlutým středem.

Ikonografie malířské výzdoby zelené světnice střídá sakrální tematiku se světskou s důrazem na heraldickou prezentaci. Kombinací náboženské a zároveň rytířské tematiky jsou výjevy zápas sv. Jiří, Umučení 10.000 rytířů a zobrazení sv. Václava. Proto se tyto náměty v pozdní gotice hojně uplatnily při výzdobě hradních prostor. Svatojiřský výjev byl namalován kolem roku 1480 na stěnu ochozu nádvoří na hradě Zvíkov, kolem roku 1515 v kapli hradu Švihov. Umučení 10.000 rytířů bylo namalováno na konci 14. století v kapli hradu Bečov, na počátku 15. století v hradní kapli v Poděbradech anebo pak v roce 1490 v žirovnické hradní kapli.⁶⁵ V oblasti jihozápadních Čech se tento legendární námět uplatnil vícekrát - a to v kostelech v Albrechticích u Sušice, v Kašperských Horách, Vimperku a Štěpánovicích.

Součástí výjevů jsou krajinné výseky a veduty – zde na Blatné spíše fiktivní než že by zachycovaly skutečná sídla, jak se domníval Sedláček, Menclová, Pešina ad. Krajinné složky se staly v pozdním středověku oblíbeným tématem grafiků a malířů, a to díky vlivu nizozemského realismu šířeného pomocí grafických listů. Krajinná pozadí s architekturami smyšlených i existujících hradů a měst najdeme např. na nástěnných malbách v kapli kostela v Horšovském Týně, ve Smíškovské a Hašplířské kapli v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, v kapli hradu Švihov a také v kapli a Zelené světnici na hradě Žírovnice a v Zelené světnici hradu Houska (asi po 1520).⁶⁶ V Žírovnici, na Housce a ještě v Chebu v tzv. Gablerovském domě čp. 507⁶⁷ se uplatnily výjevy lovu na zvěř. Jan Dienstbier, který výzdobu profánních prostor zpracová-

⁶⁵ Aleš HYNEK: Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad teplotou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007.

⁶⁶ PEŠINA/MENCLOVÁ, 104–105.

⁶⁷ Jan ROYT: Středověké deskové a nástěnné malířství na Chebsku. In: KOL. AUTORŮ: Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009, 67–87.

vá, mě upozornil, že u nich zřejmě nejde jen o pouhé zachycení vrchnostenské kratochvíle, ale o hlubší význam štvance jako lovu na věrnost.⁶⁸ Rozviliny, nymfy s erbem a neoděná divoženka s loutnou připomenou výzdobu tzv. taneční síně na hradě Zvíkov, kde se v listoví zjevuje nahá dívka.

Josef Krása podotkl, že ve výmalbě komnaty se „důmyslně rozvíjí několik ikonografických rovin. Nejnížší je satiricko-humorná sféra bláznů a masopustních maškar...“;⁶⁹ monochromních droherií a ptáků provázaných jednotným rámcem zelené rozviliny, která porůstá s listy, květy a poupaty všechny volné, zeleně natřené plochy zdí, okenních výklenků a sedátek, jakož i klenbu, takže „tvoří dojem skutečného loubí, zelenou světnici.“⁷⁰ V postranních plochách okenních nik jsou namalovány mariánské a světecké příběhy, v záklencích výklenků heroldi s erby významných českých rodů; další šlechtické erby, které tvoří druhou výzdobnou úroveň, jsou jakoby zavěšeny v pásu na všech čtyřech stěnách.⁷¹ Velikostí a dekorativním rámcem zdůrazněný znak majitelů Blatné, pánů z Rožmitálu, vynášený jako jediný dvěma nahými vlami, je situován na levou stranu jihovýchodní stěny záměrně přímo naproti vchodu podobně jako je situován proti vstupu zemský patron sv. Václav. Rodová reprezentace v podobě erbovní galerie se na hradech uplatňovala poměrně často.⁷² Poslední sférou výzdoby blatenské komnaty jsou čtyři obrazy sakrálního i profánního charakteru nadřazené v podklenebních lunetových čelech. Zvířecí a lidské figury zahrnuté do zeleného listoví představují satirický prvek, který asi nejvíce zaznívá v podobě hlídače s cepem u vchodu do síně.

Při pohledu na rozviliny, postavu sv. Václava a erby nesené heroldy, výjev štvance a neidentifikovatelný krajinný výjev s poutky a šviháky se nelze ubránit přesvědčení, že jejich autor se pokoušel napodobit starší výzdobu rytířského sálu zde na Blatné ve Starém paláci. A to přestože kvalit vzoru nedosáhl. Pro většinu kompozic, jakož i pro bohaté rostlinné rozviliny plné zvířat i různých bytostí si pomohl grafickými předlohami. Většina kompozic se vztahuje, a to v přesné citaci, k listům Mistra E.S., který byl činný v severním Porýní v 50. a 60. letech 15. století.⁷³ Tvůrce

⁶⁸ DIENSTBIER, přednáška 24. 4. 2015.

⁶⁹ KRÁSA 1984, 568–569.

⁷⁰ KRÁSA 1984, 569.

⁷¹ „Neboť tato věžní světnice je především erbovní komnatou.“ KRÁSA 1964, 287. Erby na stěnách a v okenních záklencích „zpřítomňují objednavatele a další mocné panské rody, příbuzné, či svázané společnou účastí na oligarchické vládě v zemi.“ KRÁSA 1984, 569; KRÁSA 1985, 282.

⁷² Vzpomeňme rodové znaky ve výdobě síní např. na hradech Jindřichův Hradec (1338), Písek (1479), Žirovnice (1490) a Houska (asi po 1520).

⁷³ K dílu Mistra E.S. Max GEISBERG: *Der Meister E.S Leipzig* 1924; Max GEISBERG: *Die Kupferstiche des Meisters E. S. Cassirer*. Berlin 1924; Alan SHESTACK: *Master E.S., Philadelphia*. 1967;

výmally hradní světnice přitom nemusel čerpat přímo z autorských listů Mistra E.S., ale z grafik jeho epigonů a dalších odvozených předloh. Malba Zvěstování Panně Marii mohla být zčásti zkombinována jednak podle vzoru grafického listu Mistra E.S., jež uchovává Kupferstichkabinett v Berlíně, a jednak podle příbuzného listu od téhož rytce, který je uložen v Kupferstichkabinett v Drážďanech. U scény Navštívení Panny Marie se zdá, že se blatenský malíř volně inspiroval dvěma vzájemně si podobnými rytinami od Mistra E.S. zachycujícími stejný námět, které jsou dnes chovány v Kupferstichkabinett v Berlíně a v Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Bohorodička na blatenské nástěnné malbě zachycující Adoraci Krista je odvozena z grafického listu L. 21 Mistra E.S., který je uložen v Kupferstichkabinett v Drážďanech. Jan Dvořák viděl pro tuto malbu inspirační vzor v mědirytině L. 23, chované rovněž v Kupferstichkabinett v Drážďanech, na níž se objevuje vzdáleně podobná figura sv. Josefa.⁷⁴ Dodejme, že postava Pěstouna Páně na blatenské malbě představuje z formálního hlediska jednoznačně nejslabší článek výzdoby této místnosti.⁷⁵ Vzor pro malbu Klanění tří králů viděl Jan Dvořák ve zmíněném listu L. 23.⁷⁶ Avšak jednoznačnou předlohu představuje list L. 27 (Washington, National Gallery of Art; Chicago, Art Institute). Též legendární a dekorativní výjevy mají vzor v grafických listech Mistra E.S. Stětí sv. Barbory vzniklo podle mědirytů L. 161 a 162 (Drážďany, Kupferstichkabinett; Washington, National Gallery of Art) a L. 163 (Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett). Svatojiřský výjev malíř odvodil z rytin L. 145 (Viedeň, Grafische Sammlung Albertina; Chicago, Art Institute; New York, Metropolitan Museum of Art) a L. 146 (Drážďany, Kupferstichkabinett). Vegetabilní dekor plný drobných figur má svůj původ nejspíše také v grafice Mistra E.S. a dalších mědirytců.⁷⁷ Rozviliny, zaplněné opicemi, ptactvem a groteskními lukostřelci mohly být čerpány také z díla Mistra Berlínských pašijí (např. list L. 115, Oxford).⁷⁸ Jistou příbuznost figurálních typů i krajinných pozadí spatřujeme také

Janez HÖFLER: *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts. Textband und Tafelband.* Regensburg 2007.

⁷⁴ DVOŘÁK, 56.

⁷⁵ SEDLÁČEK: *Hrady XI*, 178.

⁷⁶ DVOŘÁK, 56.

⁷⁷ Viz např. ptactvo a další fauna, nymfy a diví mužové v akantech na grafických listech (např. L. 308 a 314) chovaných v různých sbírkách (Art Institut v Chicagu, National Gallery of Art ve Washingtonu, Metropolitan Museum of Art v New Yorku, Kupferstichkabinett v Drážďanech, Staatliche Grafische Sammlung v Mnichově)

⁷⁸ GEISBERG.

v nástěnných malbách v Horšově (1489).⁷⁹ Podobnou doslovnou citací grafik Mistra E.S. vykazují nástěnné malby z 80. let 15. století v kostele sv. Jiří v Bořitově.⁸⁰ Zadavatelem výzdoby mohl být Jaroslav Lev z rožmitálu, který zemřel roku 1485, a stejně tak jeho syn Zdeněk Lev z Rožmitálu. Po smrti otce byl v poručnictví svého strýce Jana Zajíce z Házmburka, protože Zdeněk nabyl plnoletosti až roku 1489.⁸¹ Výzdoba zelené komnaty tak mohla vzniknout pravděpodobně buď před rokem 1485 anebo po 1489.



Blatná, Adorace Krista, kol. 1485



Mistr E.S., Adorace Krista, po 1460



Blatná, Adorace Krista, kol. 1485



Mistr E.S., Adorace Krista, po 1460

⁷⁹ Martin DUFEK: Pozdně gotické nástěnné malby v kapli sv. Barbory filiálního kostela Věch svatých v Horšově (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1973; Jan ROYT: Horšov. In: Jiří FAJT (red.): Gotika v západních Čechách (1230 – 1530) II. Katalog výstavy NG v Praze. Praha 1996, 449–450.

⁸⁰ Vlasta KRATINOVÁ: Gotické nástěnné malby v Bořitově. In: Umění III, 1955, 298–307; Jakub VÍTOVSKÝ: Monumentální malířství a sgrafito. In: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, díl II, Brno 1999, 227–231.

⁸¹ KOTLÁROVÁ.

Čestice - kostel sv. Jana Křtitele

Ves Čestice u Volyně s místní tvrzí patřila po staletí rytířům Přechem z Čestic.¹ Prvním příslušníkem rodu byl Jan z Čestic, jmenovaný roku 1243 mezi svědky na listině, v níž král Václav I. potvrdil rytířům johanitům darování části strakonického hradu Bavora I. ze Strakonice.² Mezi roky 1366–1384, kdy patrně došlo k vyzdobení čestického kostela, seděl na tvrzi Rynart.³ V roce 1434 je jmenován Mikuláš z Čestic, působící také jako helfenburský purkrabí (1445–1458).

Čestický kostel sv. Jana Křtitele byl postaven pravděpodobně někdy mezi lety 1220–1240, písemně je zmíněn až roku 1371. Zasvěcení johanitskému patronu, tedy řádu rytířů sv. Jana Jeruzalémského se klade do souvislosti s vlivem řádu v blízkých Strakonících. K románské plochostropé, až v novověku zaklenuté lodi se západní emporou a hranolovou věží byl připojen v první polovině 14. století lomený vítězný oblouk s pětiboce uzavřeným presbytářem o jednom poli křížové klenby a šestipa-prskovým závěrem.⁴

V roce 1944 Jiří Jelínek odkryl, restauroval a retušemi doplnil poměrně skromné zbytky gotické nástěnné výzdoby v prostoru presbytáře. Stručně o malbách pojednal Jakub Vítovský ve své diplomové práci.⁵ Ve vrcholových výsečích severní, severovýchodní, východní a jižní stěny závěru presbytáře se fragmentárně dochovala čtyři poprsí starozákonních proroků v kruhových medailonech. Dva z nich jsou vyplněné červeným pozadím a dva karmínovým; po stranách se na světle okrovém podkladě rýsují nezřetelné zbytky dekorativních stylizovaných rostlin. Všichni proroci ukazují prstem na prázdné nápisové stuhy, stočené v medailonu do půlkruhu. Dosti poškozená polopostava v podklenebním čele východního pole závěru presbytáře má

¹ František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku. Praha 2014, 78.

² Po Janovi následoval Vitmar, doložený roku 1251, pak roku 1274 Štěpán a jeho synové. Další příslušníci zemanského rodu jsou doloženi v souvislé řadě do druhé poloviny 16. století. V roce 1375 a 1380 byli patrony kostela v Česticích bratři Rynart, Prech, Štěpán, Jana a Veclin. CDB IV/1, č. 34, 115; Ladislav SVOBODA: Čestice. In: Encyklopedie českých tvrzí I [A-J]. Praha 1998, 94–95.

³ V letech 1376–1380 působil jako purkrabí na nedalekém rožmberském hradě Helfenburk. Na tvrzi vystřídal Rynarta jeho bratr Prech. Jejich bratři Štěpán a Jan se postupně vystřídali ve funkci faráře kostela v Česticích.

⁴ Rudolf KUCHYNKA: Kostel sv. Jana Křtitele v Česticích, In: Method XIX, 1893, 85–86; Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Volyně, Čestice, Dobrž. Praha 1947, 22; Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 109–110; Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice 1977, 91–92, 191–192. UPČ 1, 231; Vladislav RAZÍM: Ke stavebnímu vývoji románského kostela sv. Jana Křtitele v Česticích (okres Strakonice). In: Průzkumy památek II, 1994, 99–102; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 69.

⁵ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975, 191

přes hlavu a tělo přetažen žlutý plášť, proroci na severní a jižní straně mají na hlavách tyrkysové pokrývky s prodlouženým cípem, připomínající frygické čapky. Krále Davida ve výseči nad severovýchodním oknem poznáme podle koruny⁶ a jména napsaného na stuze, jeho panovnickou roli umocňuje ještě hermelínový límec šedomodrého šatu. Světlé vlasy a vous jej zdůrazňují jako zralého muže, jeho tvář má částečně zachovanou a částečně asi restaurátorem doplněnou karmínovou kresbou vnitřního členění.

Výzdoba pod králem Davidem byla poničena zvětšením okna v barokním období, jedině při náběhu klenebního žebra vlevo od okna se dochoval zlomek s pěti drobnými nahými postavičkami, které spínají ruce a upínají zrak vzhůru zdánlivě ke králi Davidovi, resp. do míst, kde je dnes rozšířené okno. Postavičky buď vstávají z hnědého hrobu, nebo jsou v člunu či mučícím kotli. Pokud by vstávali z hrobu, mohlo by jít o pozůstatek obrazu Posledního soudu. V místě novějšího okna pak můžeme předpokládat postavu Krista Soudce. Vlasy, kontury a obličejové detaily těchto aktů jsou poměrně ledabyly provedeny okrem. Výzdoba dalších ploch zanikla zcela, kromě dvou apoštolů na jižním boku závěru presbytáře. Jsou zahaleni v tradiční dlouhé hávy kaštanově hnědých a okrových tónů. U obou zaujmou veliké, hrubě malované ruce s nepřírozeně dlouhými ukazováky; vousatá tvář pravého světce upoutá vykulenými očima a povislými koutky úst. Dá se předpokládat, že apoštolů tu stálo více v místě, kde je bylo v baroku probouráno okno. Pod figurami se nalézají barevné zlomky.

Po ostění vítězného oblouku směrem do kněžiště se na černém podkladu vine listová úponka světle žluté barvy; vnitřní ostění oblouku je zdobeno konvenčními ornamenty, které ve stylizované podobě imitují žilkování a barevnost mramoru. Takovéto ornamenty pokrývají rovněž klenební žebra presbytáře; okrový nátěr klenby je hustě poset červeno–bílymi hvězdami.

Ze špatně dochované výzdoby presbytáře čestického kostela se dá jednoznačně určit cyklus proroků ve vršcích klenebních polí. Dva mužské světce je možno hypoteticky považovat za apoštoly, fragment s malými polopostavami může být zbytkem výjevu nějakého martyria či Posledního soudu (?). Zobrazování proroků, patriarchů a králů – starozákonních zvěstovatelů novozákonních událostí – bylo ve středověku velmi oblíbené. Nejčastěji se malovala jejich poprsí v kruhových terčích do

⁶ Typ Davidovy koruny se třemi vysokými a dvěma malými výběžky se ve stejné podobě objevuje např. na malbách v sousední Dobrši (po 1350).

vnitřků vítězných oblouků.⁷ Do podklenebních výsečí jsou stejně jako v Česticích proroci zasazeni např. v Dražicích (před 1350), Uhlířských Janovicích a Starém Městě u Bruntálu (před 1400).⁸

Posoudit sloh a určit dobu vzniku čestických maleb je ztíženo jejich nevyšokou výtvarnou úrovní a špatným stavem dochování, který se Jiří Jelínek pokusil zmírnit retušemi. Proroci a ornamentální výprava triumfálního oblouku a klenebních žeber nepřekračují průměr výzdoby venkovských kostelů. Fragment loutkovitých figurek na severozápadním boku závěru a obhroublé apoštolské postavy na jižní straně se svými neúměrně dlouhými tuhými ukazováky nevykazují víc než řemeslnou úroveň. Jakub Vítovský se domníval, že malby v Česticích pocházejí z doby po roce 1380.⁹ Tuto dataci nezavrhuji, zároveň ale při srovnání s jinými malbami té doby ne-najdeme výraznější shody. Čestické malby nevykazují žádné znaky nastupujícího krásného slohu, naopak jejich projev je ryze lineární. Domnívám se, že výzdoba kostela sv. Jana Křtitele vznikla někdy ve třetí čtvrtině 14. století, jak už ostatně navrhli autoři Uměleckých památek Čech.¹⁰ Objednavatelem byl patrně místní vladyka Rynart z Čestic.

⁷ Např. Bedřichův Světec, Dolní a Horní Bukovsko, Kozohlody, Krč, Krupka, Myšenec, Pičín, Staré Prachovice, Vimperk aj.

⁸ V Dobrušce (po 1350) a také v Drásově na Tišnovsku (po 1360) jsou polopostavy proroků a starozákonních patriarchů zasazeny do záklenků oken.

⁹ VÍTOVSKÝ, 191.

¹⁰ UPČ 1, 231.

Dobrš - kostel Zvěstování P. Marie

Dobrš v předhoří Šumavy byla osídlena pravděpodobně před polovinou 13. století, soudě podle románských, vzájemně identických portálů v obou zdejších kostelech. Menší tribunový, původně asi panský kostelík je zasvěcen sv. Janu a Pavlu. Sto metrů opodál stojící farní kostel nese zasvěcený Zvěstování Panně Marii s farním dvorcem.¹ Existence dvou kostelů v malé pohorské vsi je velmi nezvyklá. Patrně s nimi, ne-li dříve, byla zbudována rodová tvrz Koců z Dobrše, nejdříve asi dřevěná u tribunového kostelíka a patrně od 14. století kamenná stranou obou kostelů.² Prvně se Dobrš připomíná k roku 1352. O čtvrt století později roku 1377 je uveden majitel vsi Přibík Kocovský z Dobrše.³ V roce 1420 či 1421 byla ves a kostely vypáleny Žižkovým vojskem. Ve druhé polovině 15. století na tvrzi sídlili bratři Jindřich a Přibík Kocovští.⁴ Na přelomu 15. a 16. století ves držel Markvart Koc z Dobrše, který ji roku 1512 prodal Buškovi z Újezdce. Yanedlouho se ves dostala opět do rukou Koců

Kostel Zvěstování Panně Marii stavěli kolem roku 1240 patrně kameníci z huti strakonického hradu. Z původní stavby přetrvaly zdivo lodi a patrně spodní části vítězného oblouku a asi také obě boční stěny prvního klenebního pole kněžiště.⁵ Před nebo kolem poloviny 14. století byl k románské lodi a ubouranému kněžišti připojen presbytář o dvou polích křížové žebrové klenby, na něž navazuje paprsek

¹ „Byla-li nynější kaple sv. Jana a Pavla postavena současně s kostelem, pak byly obě stavby zbudovány asi ve druhé čtvrtině 13. století, podobně jako kostel v Kvášňovicích s podobným portálem. Členění portálu tu prozrazuje impulsy oblasti podunajské a styčné body se strakonickou hutí.“ Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, 111.

² František KAŠIČKA : Prostředí feudálního sídla a církve v jihočeské vesnici Dobrš (okres Strakonice). In: DOBRŠ '96. Sborník ze Sympózia o obnově Dobrše konaného 25.–26. 9 1996 v Dobrši. Praha 1997, 7–9; František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Hrad, hrádky a tvrže na Strakonicku, Blatensku a Vodňasnu. Strakonice 2014, 84–93.

³ RDP, 63; LC. Přibík z Dobrše, připomínaný k r. 1377, tehdy za zemřelého faráře Bohosuda podal na dobršskou faru kněze Jana z Podhoří. Před Přibíkem tu sídlil zřejmě jeho otec Václav Koc z Dobrše, uváděný v roce 1352 jako majitel sousedního Vacova. Přibíkův syn Jan Beneš působil jako purkrabí ve Strakonících na hradě Bavorů.. Ve službách strakonických johanitů Kocové jako nižší šlechta působili do r. 1435. Od r. 1454 sloužili Rožmberkům a Švihovským a s nimi ještě bavorským vévodům. Literaturu a prameny k historii Dobrše podrobně uvádí Eva KOLUMKOVÁ: Gotické nástěnné malby v Dobrši na Volyňsku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1976, zvl. 6–9, 108, pozn. 12. Viz také Památky strakonického okresu. Strakonice 1969, 30. Viy též Štěpánka ŤUKALOVÁ: Konečný návrh urbanistické studie sídelního útvaru Dobrš, In: DOBRŠ '96, 53–58.

⁴ Keří společně s Pútou Švihovským působili jako placení válečníci bavorského vévody Albrechta IV. Wittelsbacha.

⁵ Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 193.

polygonálního závěru.⁶ S presbytářem je pravděpodobně současná jeho severní sakristie, opatřená roku 1561 renesanční valenou klenbou. V tomto roce vznikla z ruky Tommasa Rossi z Mendrisia také kruchta a valená klenba lodi s maltovými žebry, jež tak nahradila dřevěný strop.⁷

Po rozsáhlém průzkumu interiéru kostela v roce 1969 byly pod více *vrstvami vápenných nátěrů a omítek* v lodi a hlavně v presbytáři nalezeny minimálně tři fáze středověké nástěnné výzdoby, kterou odkryl a restauroval do roku 1972 Alois Martan⁸ ve spolupráci s Jaroslavem Altem st., Pavlem Lorkem a Jaroslavem Kaderou.⁹ Většina maleb se dochovala v torzálním stavu na uvolňujícím se tenkém vápenném nátěru. Alois Martan o restaurování výzdoby presbytáře publikoval stručné poznatky,¹⁰ v roce 1977 ještě ve spolupráci s Olivou Pechovou.¹¹ Ta se dobršským malbám v průběhu jejich odkrývání prvně věnovala o sedm let dříve roku 1970.¹² Roku 1975 malby několikrát zmínil Jakub Vítofský ve své diplomové práci,¹³ o rok později se jimi monograficky zabývala ve své diplomové práci Eva Kolumková.¹⁴

Zdaleka první zmínku o tom, že se v dobršském kostele nachází středověká nástěnná malba, přinesl již roku 1893 Karel Kuchynka, tedy mnohem dříve, než restaurátoři přistoupili k odkrývání v presbytáři – Kuchynka referoval o nikdy nezabíleném fragmentu monumentální postavy sv. Kryštofa s Ježíškem, který se roku 1561 ocitl v kapse nové klenby na půdě lodi.¹⁵ Zachovala se tu téměř celá postava Ježíška a Kryštofova velká hlava, která je natočena zprava ve třičtvrtěním pohledu. Inkarnáty obou postav jsou většinou velmi ztmavlé; svatozář je u obou tvořena dvojitou černou kružnicí bez barevné výplně. Obrova tvář se vyznačuje velikými očima a pootevřenými ústy s vyceněnými zuby. Hlava malého Krista je rámována polodlouhými pla-

⁶ K architektuře Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Volyně, Čestice, Dobř. Praha 1947. MERHAUTOVÁ, 60–61, 110, 380; KUTHAN, 94–96, 193–194; UPČ 1, 272–273; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 75.

⁷ Tommaso Rossi vytvořil podobné klenby také v nedalekých Volenicích a Katovicích. UPČ 1, 272.

⁸ Alois Martan je rodákem ze sousedního Drážova u Dobře.

⁹ K tomu Alois MARTAN: Zpráva o sondážním průzkumu provedeném v kostele „Zvěstování P. Marie“ v Dobři, okr. Strakonice (nepubl. RZ). 14. 11. 1969 (nepag.); Alois MARTAN / Oliva PECHOVÁ: Restaurátorské práce. Nové objevy nástěnných maleb na Strakonicku a Prachaticku (Katalog k výstavě restaurátorských prací A. Martana). Strakonice 1977, 8–10. Oliva PECHOVÁ / Alois MARTAN: Restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb, Blatná 1981.

¹⁰ Alois MARTAN.: Dobř, kostel Zvěstování P. Marie, gotické nástěnné malby, 14.–15. století. In: Umění XLI 1993, 268–269.

¹¹ MARTAN/PECHOVÁ, 8–10; PECHOVÁ/MARTAN.

¹² Oliva PECHOVÁ: Nález středověkých maleb v Dobři. In: Památková péče 30, 1970, 110–112.

¹³ Jakub VÍTOFSKÝ: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975.

¹⁴ KOLUMKOVÁ.

¹⁵ Právě snad ozdobného rámu nad hlavou sv. Kryštofa si všiml již KUCHYNKA, 26–27: „... malby na stěnách lodních v podkroví zachované, které pro tmou tam panující nelze dobře rozeznati, však ornament po jejich horním kraji se tahnoucí nenavzdávající mnoho většímu stáří.“

vými vlasy. Levou rukou se přidržuje obrovy hlavy a v pokrčené pravici drží zlatou sféru. Na krku má sepnutý plášť, jenž přes ramena vlaje nazad. Oblouhu tvoří blan-kytně modré tahy. Shora obraz rámuje bordurou s motivem akantových listů modré a červené barvy. Pod klenbou na severní straně lodi restaurátoři zjistili gigantické tělo sv. Kryštofa, které po ošetření opětovně zabílili. V interiéru lodi byly dále zjištěny nečitelné fragmenty několika malířských vrstev, jež restaurátoři po zdokumentování opětovně zakryly nátěrem s papírovou mezivložkou.¹⁶

V presbytáři se pod několika omítkami a nátěry objevily malby ze dvou od sebe nepříliš vzdálených období 14. století. Výzdoba pokrývá všechny stěny včetně záklenků a špalet oken, vítězného oblouku a klenby. Nejstarší vrstva byla zjištěna na obou bočních stranách prvního klenebního travé. Záhy došlo k jejímu překrytí novými obrazy a mariánsko–christologickým cyklem rozvrženým do horizontálních pásů. V prvním klenebním travé severní strany restaurátoři objevili rozměrnou kompozici *Maiestas Domini* se dvěma donátory klečícími po stranách. Mandorla je tvořená vně růžovým a uvnitř tmavě žlutým pruhem, které ještě lemuje cihlově červená linka. Uvnitř sedí na karmínově rudé duze frontálně hieratický Kristus Soudce. Z jeho hlavy přetrvaly jen zlomky a kus světle okrových vlasů a křížového nimbu. Kristus pravicí žehná, v levici drží otevřený kodex. Oděn je do svrchního pláště se setřenou barevností a karmínového roucha s přiléhavými dlouhými rukávy zakončenými manžetami ve stejném odstínu okru jako jsou jeho vlasy. Dolní polovinu těla narušuje rozměrná plomba. Po obou stranách mandorly přiklekají torzálně zachované postavy - levá pozbyla hlavu, z pravé přetrval jen zlomek červené draperie. Světský šat levé postavy stažený opaskem se zavěšenou dlouhou dýkou jasně dokazuje, že se jedná o donátory nikoli přímluvce v podobě Panny Marie a sv. Jana Křtitele. Celý výjev je rámován malovaným červeným a okrovým lomeným obloukem, který podle Kolumkové možná vyznačuje zakřivení a výšku románské klenby původního kněžiště.¹⁷ Další scény v tomto travé náleží k mladší výzdobě.

K rané vrstvě se řadí také fragmenty naproti na jižní zdi. Výzdoba tu v baroku značně utrpěla vybouráním rozměrného okna. Okno je dnes zazděné a okolo něj restaurátoři odkryly zhruba do dvou třetin výšky stěny špatně čitelné zlomky nejstarší a ve vršku stěny pak i mladší malířské vrstvy. Ve spodním pásu se fragmentárně dochovalo Narození Krista a Zvěstování Panně Marii. U levé scény přečkaly jen zlomky

¹⁶ Na pravé straně vítězného oblouku údajně nalézá ještě fragment postavy, který byl restaurátory po odkrytí fixován a následně přelepen gázou a zakryt nátěrem. Sondážní průzkum rovněž zjistil mladší polychromii renesanční klenby a kruchty. MARTAN 1969 (nepag.).

¹⁷ KOLUMKOVÁ, 14.

polštáře, na němž ležela Bohorodička, jeslí patrně v podobě oltářní menzy a torzo Josefovy hlavy v židovském klobouku. Vpravo od něj za svislým dělicím pruhem červené barvy se v poničené podmalbě ukazují postavy archanděla Gabriela a Panny Marie. Archanděl v růžovém plášti a rudém rouchu s volnými rukávy žehná rukou s velkými prsty. Marie odpovídá na andělské pozdravení jemným pokynutím pravé dlaně a hlavy zahalené závojem. V obou poničených obličejích se udržely relikt modrých očí. Nad malbou Zvěstování nezbylo z nejstarší vrstvy nic vyjma fragmentu předkloněné postavy zahalené v rudý, dvěma miskovitými záhyby modelovaný šat. Rozeznáme ještě zbytky světle okrových, hnědými pramínky členěných vlasů této postavy.¹⁸ Ve vršku klenebního čela spatříme fragment Zmrtvýchvstání, které však náleží k mladší vrstvě, kterou se podrobně zabývám na dalších řádcích.

Při vzájemném srovnání, zejm. silné červené linky, koresponduje s výtvarným charakterem nejstarších maleb vegetabilní úponka a zlomek Veraikonu na ostění triumfálního oblouku směrem do presbytáře. Nicméně triumfální oblouk byl zvýšen do dnešní podoby až při gotické přestavbě presbytáře, tedy zřejmě až po vzniku první vrstvy maleb. Je tedy nutné se přiklonit k názoru Evy Kolumkové, že dekorace oblouku patří spíše do další etapy výzdoby. Z Kristovy tváře namalované ve vršku ostění oblouku směrem do presbytáře se dochoval pramen vlasů při levé líci a svatozář zdobená po obvodu obloučky, okolo vidíme útržky a krajní cípy roušky, na níž tvář spočívala. Záhyby roušky byly tvořeny hnědavou linkou a světle okrovým stínováním. Po stranách Veraikonu se na ostění oblouku vine rostlinná úponka, v níž se střídají barvou modelované dužnaté trojlaločnaté karmínové, světle okrové a šedé listy s drobnými liliovitými květy bílé barvy.

Do vnitřku oblouku bylo vmalováno původně dvanáct medailonů s drobnými postavami andělů v různobarevných řízách a různých pózách, profilových i frontálních. Někteří andělé spínají ruce, jiní je rozpráhují v orantském gestu. Rudá a modrá kruhová pole, z nichž se jen devět andělů zachovalo více či méně vcelku, jsou vsazena do karmínově zbarveného akantového či révového listoví. Na vnitřní ploše severního soklu oblouku se v červené podkresbě dochoval zlomek ženského poprsí s hlavou zahalenou v roušce a s knihou v levé ruce. Protější stranu pokrývají útržky červené a světle okrové barvy.

¹⁸ Kolumková předpokládala, že se jedná o Pannu Marii či sv. Alžbětu ze scény Navštívení. Vedle toho ve středním pásu spatřovala další „fragmety několika lidských postav“, přičemž jedna z nich „byla horizontálně položená“, a z toho usoudila, že tady se nalézalo Kladení Krista do hrobu. Takové fragmety tady však vůbec neshledávám. KOLUMKOVÁ, 56–57; viz též MARTAN 1993, 268.

Prvotní dekorace bočních stěn presbytáře byla po jeho rozšíření překryta silnou vrstvou omítky, která posloužila jako podklad pro kompletní výmalbu nového presbytáře. Tyto mladší malby, k nimž patří již popsané medailony s anděly, pokrývají souvisle všechny stěny, klenbu, vnitřní plochy sedile, oken gotického presbytáře. Vyznačují se převážně kresebným charakterem, přičemž obrysy jsou provedeny červenou a černou linií; ikonografická náplň se vztahuje k mariánské a christologické tematice a k zobrazení světic a proroků. Nejspodnější pás tradičně nesl malovaný iluzivní záves, který vzal na většině míst za své a poslední zlomky trpí vzlínající vlhkostí stěn. Horizontálně řazené výzdobné pásy jsou odděleny červeně malovaným dvojitým dekorativním pruhem, přičemž volný prostor mezi oběma pruhy je ještě dělen svislými příčkami na způsob žebříku.

Mariánsko–christologický cyklus začínal na severní straně v první klenební výseči, kde nahradil starší obraz Krista v mandorle. Spodní pás mladší vrstvy tu zcela zanikl a prostřední se dochoval neúplně v podobě poškozené kompozice Klanění tří králů.¹⁹ V pravé části šířkově pojaté kompozice seděla Bohorodička s malým Kristem, jimž se zachovaly v podstatě jen hlavy. Marie má na dlouhých rozpuštěných vlasech okrového odstínu posazenu žlutou korunu, která dnes vlivem sprášení obrysů splývá se žlutým nimbem. Mariina tvář zaujme spíše neidealizujícími rysy, jako jsou velký nos a silná dolní víčka. Nad Ježíškovou hlavou, porostlou hustými světlými vlasy, je namalována šesticípá betlémská hvězda, která svým svitem dovedla tři mágy z Východu k novorozenému Spasiteli. Na hvězdu a na matku s dítětem ukazuje anděl při pravém kraji výjevu za zády Panny Marie. Také v jeho tváři se nadmíru dobře udržela kresba očí, nosu a úst, tentokrát značená silnější růžovou linkou. Nejstarší ze tří králů, který poklekal před Ježíšem a Marií, zcela zanikl. V zachovaném pruhu malby vidíme fragmenty zdobných korunovaných hlav dvou zleva přicházejících králů a za nimi torzo pohůnka, jenž se zřejmě rozmachuje bičem a otáčí vousatou hlavu nazad, kde se původně jistě nacházeli koně panovníků. Na sobě má upnutý kabátek červeně-modře dělený (tzv. *mi-parti*). Tato služební postava vnáší do scény narativní prvek a představuje redukovaný ohlas monumentálních zobrazení velkolepých průvodů Tří králů v italské a rakouské nástěnné malbě. Změť barevných skvrn

¹⁹ KOLUMKOVÁ, 35. vyslovila podezření na poškození malby během odkrývání restaurátory. Spodní část scény Klanění tří králů byla dle ústního sdělení restaurátora Aloise Martana zničena zřejmě při barokních úpravách presbyteria. MARTAN 1969 (nepag.) píše: „Jelikož uvolnění některých omítkových vrstev bylo v takovém stavu, že by mohlo dojít k odpadnutí celých větších ploch, bylo nutno provést v zájmu uchování památky větší rozsah zajišťovacích prací a tím i větší odkrytí, než by vyžadoval běžně prováděný průzkum.“

vlevo napovídá, že vedle koňů tu mohla být vyjevena architektura Betléma. Nad Epifanií, tedy Klaněním tří králů je do čela klenební výseče umístěn poměrně dobře dochovaný výjev Obětování (Představení) Krista v chrámu s důrazem kladeným na Očišťování Panny Marie. Středem kompozice je malý Kristus, oděný v modrou košilku a posazený na prostorově znázorněné a bílým velem pokryté polygonální menze, kterou vyplňuje krásný geometricko-vegetabilní vzor, imitující iluzivním způsobem žilkování mramoru, transformované do pouhé ornamentální stylizace. Pohled Krista směřuje vpravo k Simeonovi, jemuž pravou rukou žehná a levou mu vkládá do dlaní, které má kněz zahalené v plášti. Ten je rudě traktovaný výrazným miskovitým přehnutím v úrovni starcových beder a silnými vertikálními tahy, kladenými tlustým štětcem. Simeonova postava je bohužel od hrudi nahoru zničena. Na opačné straně přidržuje Panna Marie synka na menze. Zahalená je včetně hlavy do ztmavlého pláště, pod nímž se objevuje růžová podmalba a světle modré roucho. Za Marií se tísní dvě služky (nebo služka a sv. Josef?) se zahalenými hlavami, žel poškozenými plombou. Každá nese po jedné obětní hrdličce. Celou scénu završuje nad Ježíškem anděl, jenž v levici nese rozvinutou stuhu s vybledlým minuskulním nápisem *purificacio*, poukazujícím na akt Očišťování Panny Marie. Událost ze stran flankují stylizované stromy.

Výzdoba spodního pásu druhé klenební výseče až na nepatrné stopy zanikla. Mezi několika fragmenty je možno rozeznat pouze nimbem obkrouženou hlavu Krista a plavovlasého anděla (?). O něco lépe, byť jen v plošně kladené freskové podmalbě, se dochovala rozměrná kompozice Smrt Panny Marie, rozdělená do středního a horního pásu podobně jako na nástěnné malbě v kostele v Černovičkách (kol. 1360).²⁰ Ve středním pásu se odehrává samotné Mariino zesnutí (*koimésis, dormitio*). Tělo Panny Marie spočívá v růžovém plášti, sepnutém na prsou kruhovou sponou, na okrovém lůžku. Hlavu a krk jí kryje bílá loktuše. Za lůžkem se v řadě shromáždilo dvanáct vertikálně, sošně a strnule cítěných apoštolů, vesměs halených do růžových a tmavě červených rouch s mnoha vertikálními i miskovitými záhyby, tvořenými širokým štětcem tmavější červenohnědou barvou. Uprostřed apoštolů vyniká sv. Petr s tonzurou ve vlasech a se štolou zkříženou na prsou. Společně s vedle stojícím apoštolem drží otevřenou modlitební knížku. Bezvousý mladík po levici sv. Petra svírá oběma rukama dlouhou svíci. Jeho spodní šat je vzorkován drobnými šesticípými

²⁰ Veronika HOROVÁ: Středověké nástěnné malby v Černovičkách a jejich donátor, In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007, 147–169; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 75–80.

hvězdičkami červené barvy. Mezi ním a sv. Petrem se vzadu ve skrytu tísni další apoštol, který se malíři do řady už nevešel, a tak se uplatňuje jen zlomkem hlavy a nimbu. Světec zařazený zcela vpravo má plášť členěn ostrými klínovými a mísovitými záhyby. Drží v levé ruce vědérko na svěcenou vodu a pravou dlaň si klade na hrud'. U postav zaujme kontrast mezi tělesnou štíhlostí a velkými chodidly. Líčení Mariiny smrti pokračuje v odděleném vrchním pásu ve cviklu klenby, kde se čelně viděný Kristus ujímá zdobně postavičky s nimbem, symbolizující duši zemřelé. Halí jej plášť, jehož lemy spadají v esovitě utvářených smyčkách. Spasitel je ze stran obklopen dvěma anděly s prázdnými blankami a svícemi v rukou, za anděly byly vtěsnány do obou krajních koutových cípů dvě polopostavy proroků.

V nejnižším pásu severního boku závěru presbytáře byla dvě obrazová pole po stranách sanktuáře dosti poškozena. Levé pole nese fragmenty postav dvou mužů, jednoho s přílbou, druhého s kloboukem na hlavě. Živě gestikulují s vedle umístěným Kristem, z něhož se zachovaly jen obrysy hlavy. Jaký děj se zde odehrával, není jasné, mělo by však jít o událost předcházející Vjezdu Krista do Jeruzaléma, který následuje v dalším poli za výklenkem svatostánku. Vzhledem k přítomnosti gestikulujících vojáků, kteří napovídají pro zobrazení jakési roztržky, se dá hypoteticky uvažovat o nařčení či napadání Ježíše, např. vyšetřování farizeji, kamenování Ježíše, Vyhánění kupců z chrámu ap. V půlkruhovém tympanonu sanktuáře je na zlatavě okrovém základu vytvořena drobná frontální polofigura Bolestného Krista, obklopeného několika málo nástroji umučení – rozeznáme dŮtky, vědro, dvě ruce a tři kostky, s nimiž hráli pod křížem vojáci o Ježíšovu nesešívanou tuniku.

Pole napravo od sanktuáře ukazuje Ježíše na torzálně dochovaném oslátku, které se zleva ubírá k bráně města Jeruzaléma. Před ní ho zdobně obyvatelé vítají palmovými ratolestmi a kostkovanými rouchy, které kladenými pod kopyta zvířete. Mesiáš pravicí žehná, v nezachované levici zřejmě držel palmetu. Malovaná architektura brány je završena cimbuřím a jehlancovitou střechou. Na boku brány je na dřevěné vzpěře vysazen drobný arkýř.²¹ Mezi hlavou osla a branou roste strom s houbovitou korunou. Malba je značně znehodnocena sedřením veškeré barevné vrstvy a vodorovným zásekem pro elektrického vedení.

Nad tyto scény do středního pásu malíř zasadil rozměrnou kompozici Korunování Panny Marie. Kristus a Marie sedí na torzálně dochovaných rudých poduškách

²¹ KOLUMKOVÁ, 82 se mylně domnívala, že arkýř představuje venkovské stavení, k němuž se vine pěšinka, již je ve skutečnosti vzpěra arkýře: „Architektura v pravé části je pojata plošně a se smyslem pro detail. Její autor do ní vnesl jakousi lidovou notu zobrazením jednoduchého venkovského stavení, ke kterému se do kopce vine pěšinka.“

na široké žluté lavici, zabírající šířku celého pole. Kristovo velké tělo halí červený plášť, vinoucí se na okrajích ve výrazných klikatkách, hlavu mu zdobí koruna a svatozář. V levici drží žezlo zakončené hlavicí připomínající květ tulipánu. Pravicí klade korunu na matčiny plavé vlasy. Slavnostnost scény umocňují dva zdrobnělí andělé po stranách, kteří za zády nebeské dvojice přidržují koberec se čtvercovým vzorkem.

Nad tím v trojúhelném čele klenby se kdysi nalézala monumentálně pojatá kompozice Nejsvětější Trojice typu Trůn Boží Milosti, dnes téměř zcela zmizelá. Z nepatrných reliktních malby lze rozluštit, že Bůh Otec trůnil na široké žluté lavici a před sebou mezi kolena držel kříž s korpusem Syna. Podobu tohoto ztraceného obrazu nám mohou přiblížit nástěnné malby téhož námětu např. v Ševětíně, Hosíně (kol. 1340) a Čachrově (kol. 1370).²²

Pašijový cyklus pokračoval v nejnižším pásu i na severovýchodní a východní zdi polygonu závěru. Torzálně se zde vedle nečitelných útržků obrysů figur a svatozářích dochovaly dvě malované architektury. V severovýchodním poli závěru je to trojúhelný štít střechy se štíhlými věžemi po stranách; stěnu pod ním vyplňuje plomba možná vyplňující výklenek. Pak by šlo v případě štítu s věžemi o iluzivní architektonické orámování výklenku. Omítku vpravo od torza pokrývá iluzivní tapeta s ornamentálním desénem tvořeným červenou kresbou. Fragmenty malby tu velmi trpí a z těchto zlomků barevnosti na vlhké, solnými výkvěty porostlé a odlupující se omítce nelze nic bližšího o obsahu scén určit. O kousek dál na východní zdi za oltářem se fragmentárně dochoval další dům se sedlovou střechou a trojúhelným štítem, jenž je prolomen trojlistem a stěna pod ním půlkruhově završeným vstupem. Před ním stál muž, z něž se udržely jen zlomky obrysu hlavy v kápi, mezi jejímž lemlem a čelem se rýsuje věnec vlasů. Je možné, že šlo o donátorskou scénu s modelem kostela (?).

Výzdobu středního a horního pásu v úrovni oken, která osvětlují závěr presbytáře, tvoří cyklus světic a proroků. V dolním pásu mezi zástupem světic a spodní iluzivní draperií pokračují Kristovy pašije – hned vpravo za popsaným domem s trojlistem ve štítě přichází Poslední večeře Páně, jež zabírá celou šíři pásu jihovýchodního pole. Kristus frontálně sedí za dlouhým stolem uprostřed mezi svými učedníky, kteří k němu směřují tvářemi. Na hrudi Mesiáše tradičně spočívá sv. Jan, milá-

²² Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně. In ZPP LV, 1995, 288–298; Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně (Nová zjištění). In: ZPP LVI, 1996, 77–83; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Hosín (ČeskéBudějovice), kostel sv. Petra a Pavla. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.), Královský sňatek. (kat. výst.). Praha 2010, 135, 164–167; Jan ROYT, Čachrov, kostel sv. Václava. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Obrazy krásy a spásy (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013, 222–225.

ček Páně. Po pravici Krista sedí sv. Petr a za ním dalších pět apoštolů. Zbylí čtyři učedníci se shromáždili na opačné straně. Někteří sahají po rybách v mísách nebo si kladou ruce ve výmluvném gestu na hrud', jiní je pokládají na bílý ubrus, který pokrývá stůl, a který je členěn pruhy švů a miskovými a lineárními tahy. Na stole vidíme nůž a v jeho blízkosti kalich, jistě ne náhodou postavený mezi Jidáše a Krista, který podává sousto tomuto zrádnému učedníkovi, jenž klečí před stolem, tj. v předním plánu obrazu, resp. v jeho dolní části, jsa takto vyloučen z kolegia apoštolů. Dolní partie Jidášova těla zasahuje do dělicího pruhu, jenž výjev odděluje od lambrekýnu. Obraz se stejně jako většina dalších udržel jen v červené freskové podmalbě, navíc byl po celé své délce rozdělen zásekem při vkládání elektrického vedení. Střední pás probíhající nad Poslední večeří po stranách a uvnitř oken vyplňují postavy světic a nad nimi polopostavy proroků.

Výzdoba jižní závěrové stěny až na fragmenty ve výklenku sedile a vrcholku levé okenní špalety téměř bez výjimky zanikla. Pouze napravo od obrazu Poslední večeře se rýsují zlomky patrně Krista klečícího v modlitbě na Olivetské hoře (?). Oblouk sediliové niky v jižní závěrové zdi je lemován ornamentálním rámcem vytvořeným patrně později; vnitřek niky vyplňují tři andělé držící malovaný závěs, vinoucí se původně po obvodu všech stěn presbytáře. Andělé pozbyli svrchní modelaci a zachovali se jen v červené podmalbě, nanášené malířem do vlhkého vápenného líčka. Sytě červenou barvu v plošném pojetí kombinuje světlý okr ve vlasech, na křídlech a iluzivním závěsu.

Věž, která je patrně mladším doplňkem iluzivního orámování niky, zčásti překrývá výjev Polibek Jidáše, namalovaný v dolním pásu ve druhém klenebním travě jižní strany presbytáře. Jedná se o zdaleka nejlépe dochovanou scénu z celé výzdoby. Zprava přicházející Jidáš objímá Krista. Nahnutí Jidášova těla evokuje předkloněného Krista na výjevu Předvedení cizoložnice v ambitu johanitské komendy ve Strakonících (kol. 1340). Ve tvářích obou hlavních aktérů dobršské scény se výtečně udržela černá kresba detailů na tmavě růžovém inkarnátu. Tělo Krista je podáno frontálně, hlava se otáčí z pohledu diváka doprava směrem k Jidáši. Z pohybu Kristových rukou se dá usuzovat, že patrně léčil Malchovo ucho uťaté sv. Petrem při zatýkání Krista. Malchus mohl klečet u Kristových nohou v místech, kde dnes zeje velká plomba. Ježíšovu tvář vroubí křížový nimbus a věnec hustých hnědých vousů a vlasů, které mu v pramenech splývají na ramena a záda. Černými zorničkami hledí do velikých upřených očí zrazujícího Jidáše, jehož hlavu porůstají ryšavé vlnité vlasy a bradu

světlo okrový plnovous. Za zády Jidáše se v hloučku kupí pět biřiců se sedřenými obličejí; u jednoho se dochoval karikovaný profil. Dva mají hlavy chráněny bacinety s kroužkovými závěsy, další má zřejmě plechový klobouk, zbylí dva mají na vlasech módní klobouky se zvednutou krepkou, v jednom případě obšitou hranostají kožešinou. Voják vpředu svírá louči, další kopí, meč, kyj a kdosi hrozí na Ježíše obscénním posunkem vztyčeného ukazováku a malíčku. Zcela vlevo za Kristem spatříme postavu sv. Petra s mečem, jímž ut'al ucho Malchovi, který byl na obraze možná přítomen. Scénu charakterizuje tenká černá kresba a hybné pozice Krista a Jidáše.

Následující dvě obrazová pole v tomto travé zachycují události posledních okamžiků Kristova života před jeho smrtí na kříži. Vpravo od Jidášova polibku je svázaný Vykupitel předveden vojáky před Piláta, případně Heroda. Pochop po pravici Krista si opírá o rameno obnažený meč, podobně jako sv. Petr v předchozí scéně. Tento pochop a pak ještě další, jenž drží Ježíše za levou paži, jsou oděni v krzno – krátký módní kabátek. Jeho hlavu porůstají rozježené žluté vlasy a vousy. Profil hlavy dalšího pacholka v pozadí nese výrazné karikující rysy. Před Kristem při pravém okraji obrazu sedí na trůně dnes už skoro nečitelný vladař s korunou na hlavě. Pravící kynul Ježíši a v levici svíral žezlo zakončené liliovitou hlavicí, nohy má překřížené. V dalším poli je Kristus vysvlékán s roucha. V levé polovině pole spatříme v obrysové lince zachovanou hlavu a nohy Spasitele, na místě těla malba odpadla a zeje tu plomba. Šat z Ježíše svléká štíhlý katan s bradou porostlou rozděleným ryšavým vousem. Oděný je v upnutou, červeně a světle modře pruhovanou tuniku, opásanou dle dobové módy na bocích. Na hlavě má posazen klobouk s ohrnutou krepkou. U jeho nohou dřepí dva zdobně žoldněři, zabraní hrou v kostky o Ježíšovu bezešvou tuniku. Levý má na hlavě zašpičatělý klobouk s ohrnutou krepkou, pravý má na dlouhých vlasech posazen špičatý židovský klobouk.

V pásu nad těmito obrazovými poli restaurátoři vyjmuli druhotnou zezdívku vysokého gotického okna a v jeho špaletách, záklenku a po jeho stranách objevili další malby. Jsou tu proti sobě situovány dva vzájemně si podobné vertikálně pojaté výjevy, rozdělené oknem. Jedná se o kompozičně a ikonograficky zajímavá ztvárnění Soslání Ducha svatého a od něj napravo Nanebevstoupení Páně. Obě scény jsou rozvrženy tak, že po obou stranách okenního výklenku jakož i v jeho vnitřních plochách jsou natěsnány modlící se světecké postavy obou pohlaví. Obě skupiny jsou symetricky tvořeny stejnými osobami v totožném počtu a izokefalickém řazení. V každé špaletě je nakupeno šest mužů a po obou stranách okna na ploše zdi je seřazeno ve

dvou řadách za sebou zřejmě šest mužských a zřejmě tři ženské postavy. Všichni v obou skupinách směřují pohledem k pomyslnému středu, tvořenému svislou hranou mezi špaletou a přiléhající jižní stěnou. Nad hlavami aktérů na levé straně slétá z oblaku bílá holubice Ducha svatého. Nad pravým hloučkem zleva přilétá zdobný anděl svírající velum, které zakrývalo nohy nanebevstupujícího Spasitele. Jeho postava je dnes zničená. Nedochoval se ani anděl držící opačný cíp vela. Muži v obou scénách jsou prostovlasí, ženy mají schované závoji. S jistotou identifikujeme v obou skupinách krásnou mladistvou tvář plavovlasého sv. Jana a sv. Petr s tonzurou ve věnci bílých vlasů. V levé i pravé scéně je přítomna Panna Marie, zbylé ženy znázorňují buď její dvě apokryfní sestry, nebo sv. Máří Magdalénu a Martu. Všechny postavy mají v obličejích a na dlaních zachovaný růžový odstín pleti, několik tváří v obou scénách si bezvadně uchránilo jemnou vnitřní kresbu. Nad výjevy v horních partiích špalet jsou namalovány polopostavy proroků.

První klenební pole na jižní straně u vítězného oblouku nese v dolní části již popsané výjevy Narození Krista a Zvěstování Panně Marii, které patří k rané výzdobě kostela. Plocha nad nimi byla v barokním období probourána pro nové okno, což zapříčinilo téměř kompletní ztrátu středního a svrchního pásu maleb. Z prostředního pásu se vpravo od zaslepeného barokního okna udržely zlomky červených obrysů tří postav se svatozářemi – dvou žen se závoji na hlavách a dlouhovlasé ženy, patrně sv. Máří Magdalény. Domnívám se, že trojice představovala tři Marie putující s balzámy ke Kristově hrobu. Nad jejich hlavami se vinul dělicí pruh a nad ním v lunetě tvořené kápěmi klenby, tedy v horním pásu rozeznáme pozůstatky obrazu Zmrtvýchvstání Krista. Opět jen v červené kresbě částečně dochovaný a čelně zobrazený Spasitel drží v levé ruce žerď. Po jeho levici sedí na nezachovaném sarkofágu anděl, jenž se otáčí doprava a výmluvně ukazuje prázdný pohřební rubáš zmíněným třem Mariím, namalovaným níže. Je pravděpodobné, že na této poničené stěně bylo namalováno ještě Ukřižování a další pašijové scény.

Společně s mariánsko–christologickým cyklem dotvářejí výzdobu presbytáře monumentální postavy světic a proroků, které ovládají plochy podél a uvnitř okenních nik polygonu. Zástup světic začíná postavou sv. Doroty s košíčkem květů v prostředním pásu nalevo od severovýchodního okna a původně končil až v jižním závěrovém poli, kde došlo k destrukci čtyř světic a okolní výzdoby. Dodnes se zachovalo celkem dvanáct postav z původních šestnácti. Postavy se vyznačují štíhlým figurálním kánónem, protaženými prsty, dlouhými plavými vlasy, jež v pramenech splývají na

ramena. U některých se udržely atributy, a tak společně se sv. Dorotou bezpečně poznáme sv. Barboru s věží, Voršilu se šípem, Markétu s drakem, Máří Magdalénu s pyxidou, Kateřinu s kolem a Helenu s křížem v ruce.²³ Světice v levé špaletě severovýchodního okna, následující hned po sv. Dorotě, zřejmě drží meč či dýku (?) hrotem dolů; tento obecný nástroj popravky upomíná na mnoho mučednic. Možná se však jedná o hřeb. Nečitelným atributem světice z pravé špalety okna za oltářem by mohly být kleště (?)²⁴ poukazující na sv. Apolenu, případně Agátu, případně na jeden z nástrojů Kristova umučení.²⁵ Dívka s hořící lampou či pochodní, namalovaná nalevo od jihovýchodního okna, by mohla představovat sv. Lucii či Agátu. Postava ze severovýchodního a druhá z východního pole závěru za oltářem drží šíp, který je atributem sv. Voršily.²⁶ Je možné, že ve druhém případě to není šíp, nýbrž kopí, jímž byl probodnut Kristův bok – pak bychom u této dívky mohli uvažovat, že personifikuje jednu ze čtyř křesťanských Ctností – v tomto případě Lásku (*Caritas*). K ní by se řadilaženská postava v levé špaletě východního okna, která třímá kladivo, a zmíněné dívky třímající případně kleště a hřeby (?). Předměty v rukou některých žen jsou velmi nezřetelné, netroufám si tedy s jistotou tvrdit, že sem jsou mezi světice s určitostí začleněny personifikace Ctností s *Arma Christi*.

Relativně nejlépe se uchovala, včetně růžové barvy inkarnátu a kresby ve tváři, postava sv. Kateřiny, namalovaná napravo od jihovýchodního okna. Splývavé okraje pláštíků na pravém boku sv. Kateřiny a Máří Magdalény se shodně stáčíjí ve spirálovitě zavinuté nálevky, jejichž lem je několikrát svinutý do smyček a esovek; na dalších šatech se objevují trychtýřovité a hluboké mísovité záhyby.

Nad světicemi jsou ve špaletách původně všech pěti oken presbytáře proti sobě umístěny vždy dvě polopostavy starozákonních proroků s páskami nesoucími jejich jména. Z deseti se jich dochovalo šest cele v poměrně dobrém stavu. Zdola jsou proroci od světíc ohraničení dělicí lištou, shora v okenních záklencích abstraktními geometrickými ornamenty červené barvy. Některé z proroků je možno identifikovat pomocí zachovaných jmen, napsaných rudkou a černí na stuhách. Prorok v levé špaletě okna v ose závěru drží pásku s červeně i černě psaným jménem *·zacharias·*

²³ Sv. Helenu určila chybně jako KOLUMKOVÁ, 62.

²⁴ Zlomek v ruce dívky se trochu jeví jako dvě dětské hlavičky. Postava možná nesla dvě děti. KOLUMKOVÁ, 64 ve fragmentu atributu spatřovala jedno dítě, pročež navrhla postavu identifikovat jako sv. Alžbětu s malým Janem Křtitelem.

²⁵ KOLUMKOVÁ, 64 ve fragmentu atributu spatřovala dítě díky čemuž navrhla sv. Alžbětu s malým Janem Křtitelem.

²⁶ Šíp někdy bývá jedním z atributů sv. Kristiny a Anežky Římské. K tomu např. Rudolf PFLEIDERER: *Atributy světců*. Praha 1998 (2. vyd.).

p(rop)he(ta). Hlavu mu zdobí fantaskní klobouk, připomínající korunu tím, že nad zubatě ukončenou hermelínovou krepou vybíhají tři rohy zakončené kuličkami či rolničkami. Pelerína, kterou má na hrudi sepnutou agrafou, tvoří pod jeho levým loktem zajímavý vzdutý trychtýř. Proti němu je posazen další prorok, dnes už s velmi vybledlými obrysy, ukazující pravicí na pásku se jménem elias p(rop)he(ta). Jeho baret připomene vévodskou čepici. V levé špaletě jihovýchodního okna se nad postavou sv. Máří Magdalény nalézá praotec Abraham s páskou zřetelně popsanou jeho jménem *·abraham· p(rop)he(ta)*. Zaujme profil jeho krásně zachované vousaté tváře a výrazná pokrývka hlavy s rouškou spadající na týl. Totožnou pokrývku má na hlavě mladistvý prorok umístěný v protější špaletě téhož okna nad postavou sv. Heleny. Na jeho pásce je asi napsáno *Daniel p(rop)he(ta)*.²⁷ Jména ostatních starozákonních zvěstovatelů nejsou rozluštitelná. Řada proroků pokračovala čtveřicí poprsí v kápích prvního pole křížové žebrové klenby. V kápi na severní straně nad scénou Očišťování Panny Marie byl namalován pravděpodobně starozákonní král (Šalamoun?), protože se zde dochoval fragment obrovské koruny, připomínající tvarem knížecí čepici – velkou rudou bochníkovitou čapku s knoflíkem na vršku obíhá vespod hermelínové lemování. Z druhého poprsí zbyly jen stopy stejně jako z jednoho proroka v jižní kápi, kterého doplňovalo poprsí dalšího panovníka (Davida?) se stejnou ozdobou hlavy, jakou má král naproti. Okolí proroků a zbylé klenební kápě zdobí šesticípé hvězdy červené barvy.

Ikografie starších i mladších maleb v presbytáři se drží obvyklých mariánsko–christologických témat. V případě monumentálního obrazu *Maiestas Domini*, zaujalo umístění donátorů v těsné blízkosti mandorly, kde obvykle klečí přímluvci Panna Marie a sv. Jan Křtitel. Analogii nabízí např. nástěnná malba v Janovicích nad Úhlavou (kol. 1310), kde v blízkosti mandorly s Kristem poklekají donátoři. První dochovaný výjev mladšího cyklu je obohacen o žánrovou postavu pohůnka koňů Tří králů,²⁸ typickou pro italské trecenteské malířství,²⁹ hojně zastoupen je také

²⁷ KOLUMKOVÁ, 63 zde četla jméno „David“.

²⁸ Na přítomnost tohoto italizujícího motivu upozornil již VÍTOVSKÝ, 48, 70 a KOLUMKOVÁ, 71–72. Ta motivu ve své diplomové práci věnovala značnou pozornost a uvedla několik známých analogií jak v cizím tak v našem středověkém umění. K motivu také viz heslo Vimperk, kostel sv. Bartoloměje v tomto katalogu mé disertační práce.

²⁹ Koně a velbloudy např. v Klanění tří králů na reliéfu Giovanna Pisana v dómu v Pise (1302–1311) a na Giottově fresce v kapli Arena v Padově (kol. 1305). K tomu vyobrazení např. v Gertrud SCHILLER: *Iconography of Christian Art I*. London 1971 (engl. edition), obr. 287, 288. V 15. stol. získalo toto téma exotický nádech orientálního průvodu s mnoha členy (viz oltář od Gentila da Fabriano, freska od Benozza Gozzoli ve Florencii, iluminace v Přebogatých hodinkách vévody z Berry, nástěnné malby v St. Lorenzen im Mürtzal a v St. Peter am Kammersberg v Rakousku aj).

v Rakousku.³⁰ Avšak velbloudy doprovázející tři mágy ukazují již raně křesťanské sarkofágy ze 4. století v Římě (Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano) a Arles (Musée Lapidaire d'Art Chrétien).³¹ Svrchní scénu v prvním severním travě oživuje anděl s nápisem poukazujícím na akt Očišťování Panny Marie. Přítomnost anděla při Očišťování Panny Marie, resp. Představení Krista v chrámu, je méně obvyklá. Vyskytuje se např. na nástěnné malbě v kostele v Polné na Šumavě (kol. 1330)³² či na sklomalbě v chóru farního kostela v Hersbrucku (1370–1380).³³

Náhodné zřejmě nebude řazení obrazu Nejsvětější Trojice nad Korunování Panny Marie, stejně jako je tomu na reliéfu z pražského kostela Panny Marie Sněžné (kol. 1347), kde Krista a Marii adorují Karel IV. a patrně Blanka z Valois.³⁴ Postava Hospodina na trůnu zosobňuje teologickou koncepci a vyjadřuje hloubku oběti, kterou přinesl, když pro lidstvo obětoval svého jediného Syna.³⁵ Tento dobově oblíbený motiv se hojně uplatnil i v evropské monumentální malbě od konce 13. století; rané příklady z přelomu 13. a 14. století najdeme v Rakousku (Weiz, Mautern, Stein)³⁶ a také v kostele v Praze–Hostivaři.³⁷ Kristovu oběť zdůrazňuje také drobná polopostava Bolestného Krista s *Arma Christi* v tympanonu svatostánku. Motiv má svůj základ v byzantském umění, odkud se ve 13. století rozšířilo na Západ, kde souviselo s aktuálním důrazem kladeným na Kristovo utrpení a eucharistickou svátost (hlavně ve spojitosti se svátkem Božího Těla od roku 1246). Nejstarší zachycení v našem umění podává malba z prvního desetiletí 14. století na oltářní stěně přízemní kaple

³⁰ Popis a vyobrazení Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983; Elga LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178; Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002.

³¹ Rainer BUDDE (hrsg.): Die heiligen drei Könige – Darstellung und Verherung. (Katalog zur Ausstellung des Wallraf–Richartz–Museum). Köln 1982, 26; SCHILLER, obr. 270–276.

³² Petr PAVELEC.: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě. In: ZPP LXIV, 2004, 401–408.

³³ Hartmut SCHOLZ: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg. Berlin 2002, 225.

³⁴ Vladimír DENKSTEIN: Původ a význam kamenného reliéfu (zv. tympanonu) v hřbitovní zdi kostela Panny Marie Sněžné v Praze. In: Umění XLI, 1993, 76–100; Jiří FAJT / Hana HLAVÁČKOVÁ / Jan ROYT: Das Relief von der Maria–Schnee–Kirche in der Prager Neustadt. Reliéf z kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském, In: Bulletin Národní galerie v Praze III–IV, 1993–1994, 16–27. Autoři studie považují dobršskou malbu za přímý ohlas reliéfu. Nejnověji Jiří FAJT: Karel IV. 1316–1378. Od napodobování k novému císařskému stylu, In: Jiří FAJT / Barbara Drake BOEHM (ed): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (výst. kat.). Praha 2006, 58–59.

³⁵ Seznam vybrané literatury k ikonografii Nejsv. Trojice typu Trůnu milosti uvádí např. Jan ROYT: Několik poznámek k oltáři se Sv. Trojicí Mistra Litoměřického oltáře. ARS, Philosophica et Historica 3–4, 1992. Praha 1994, 213–219.

³⁶ Vyobrazení přináší LANC 1983.

³⁷ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 10–Hostivař. Kostel Stěti sv. Jana Křtitele. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 174–177, kat. č. II.4.7K.

domu U Zvonu v Praze na Staroměstském náměstí.³⁸ V pašijovém cyklu je zastoupen motiv biřiců hrajících v kostky nebo metajících los o Ježíšovu nesešivanou, odshora vcelku utkanou tuniku (Mt 27,35; J 19,23).³⁹ Příkladem je iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK ČR, XIV A 17, fol. 8)⁴⁰ a deskový obraz Kaufmannovo Ukřižování (po 1340, Berlín, Staatlichemuseen, Gemäldegalerie).⁴¹

Z ikonografického jakož i formálního hlediska si největší pozornost zasluhují scény Nanebevstoupení Krista a Soslání Ducha svatého, protože k obvyklému počtu apoštolů s Pannou Marií se v těchto zajímavě komponovaných scénách přidružují další dvě svaté ženy, jež představují zřejmě obě sestry Panny Marie, nebo sv. Máří Magdalénu s její sestrou Martou, případně jiné zbožné ženy. Na iluminaci fol. 15v Hunterova žaltáře z Yorku (kol. 1170, Glasgow, University Library, Sp Coll MS Hunter U.3.2 /229/) je po stranách Panny Marie natěsnáno dvanáct apoštolů a patrně tři Marie (Marie Magdaléna, Marie Kleofášova, Marie Salome), které objevily jako první Ježíšův hrob prázdný.⁴² V malovaném nástavci retáblu z Obersteinu (kol. 1400, Mainz, Landesmuseum) se okolo Ježíšovy matky usadilo celkem čtrnáct (!) apoštolů; nad nimi v oblaku dominuje Kristus sesílající svatodušní holubici.⁴³ Jakub Vítovský zmínil „princip světelné symboliky“ ve formě jasu pronikajícího oknem na oba výjevy.⁴⁴ Podobný princip se uplatnil na totožně komponovaných výjevech Nanebevstoupení a Soslání Ducha svatého v sakristii kostela v Záblatí (po 1390).

K hrobu se vzkříšeným Kristem nepochybně přicházely tři Marie, čemuž napovídá na rakvi sedící anděl, ukazující pohřební rubáš. Námět spojující velikonoční mysterium Kristova vzkříšení s příchodem žen se v našem umění objevuje již v 60. letech 13. století na iluminaci ve Františkánském breviáři (Praha, UPM, ms. 7681, fol. 199v), kde v iniciále V vidíme na sarkofágu sedět anděla rozmlouvajícího se třemi Mariemi, přičemž sv. Máří Magdaléna, se otáčí směrem k odcházejícímu

³⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v domě U zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 144–149. Postava Bolestného Krista nad svatostánkem je namalována např. v kostele v Dlouhé Vsi, Křtěnově, Kuněticích, Loukově, Lučici, Roudníkách, Třebosicích aj.

³⁹ Starozákonní predikcí je Žalm 22,19: „Rozdělili si mé šaty mezi sebou a o mé roucho házeli lo“

⁴⁰ Hana HLAVÁČKOVÁ: Pasionál abatyše Kunhuty. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 475–478, kat. č. VI.2.K; Viktor KUBÍK: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300 (kat. výst.). Praha 2014, 250–251, kat. č. V.34

⁴¹ Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2 – Gotik. Wien 2000; Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Kaufmannovo Ukřižování In: FAJT/BOEHM, 77–78, kat. č. 1.

⁴² Gertrud SCHILLER: Ikonographie der Christlichen Kunst, Band 4, 2. Gütersloh 1980, 202, Bild 2; Jonathan GREENLAND: The iconography of the Hunterian Psalter. Cambridge 1997.

⁴³ Vyobrazení podává Anton LEGNER (hrsg.): Parler und die schöne Stil 1350–1400, Band 1. Köln 1978, 261.

⁴⁴ VÍTOVSKÝ, 48.

Ježíši.⁴⁵ Námět zpracovává také Vyšebrodský oltář (kol. 1347, Praha, NG),⁴⁶ perokresba v Liber depictus (před 1350, Vídeň ÖNB, Cod. 370, fol. 22r).⁴⁷ Na malbě v ambitu komendy ve Strakoncích (kol. 1340) jsou tři Marie vítány dvěma anděly.

Cyklus světic okolo oken v závěru presbytáře tvoří populární panny mučednice jako sv. Dorota, Barbora, Markéta, Voršila a Kateřina Alexandrijská. Doplňují je sv. Máří Magdaléna nesoucí pyxidu a císařovna sv. Helena se sv. Křížem. Vedle něj se tu v rukou dalších žen objevují možná i další *Arma Christi*: kladivo, Longinovo kopí a snad kleště (?).⁴⁸ Pak by tyto nástroje držely alegorické postavy Ctností doplňující zástup světic. Jde však jen o hypotézu – jak jsem uvedl, předměty v rukou žen jsou velice poškozené, nečitelné.

Nad světicemi se v oknech vine cyklus polopostav proroků. Ti jsou identifikovatelní díky jménům na páskách. Podobný ikonografický program s cyklem světic podél oken, v okenních špaletách a proroků v záklencích se setkáme v kostele v Drásově (kol. 1360)⁴⁹ a v Libiši (kol. 1390).⁵⁰ Ve Slavětíně jsou svěťice, svěťci a nad nimi proroci zasazeni ve svislých pásech podél oken v kostele ve Slavětíně (kol. 1385).⁵¹ Polopostavy proroků se ve 14. století častěji zasazovaly do vnitřních ploch triumfálních oblouků. Zde v Dobrši je na oblouku nahradili andělé, kteří stejně jako andělé na oblouku kostela v nedaleké Čkyni (asi po 1344), vítají příchozího do posvátného prostoru presbytáře. Jejich zobrazení na tomto místě patrně souvisí s významem oblouku jako brány, na němž je v Dobrši navíc namalován Veraikon – pravý obraz Kristův.

⁴⁵ K tomu např. Helena SOUKUPOVÁ: Anežský klášter v Praze. Praha 1989, 160, obr. 177.

⁴⁶ Jaroslav PEŠINA: Mistr vyšebrodského cyklu. Praha 1982, 27. Autor další příklady a literaturu.

⁴⁷ Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (ed): Krumauer Bilderkodex, Graz 1967; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

⁴⁸ Pokud by se v Dobrši jednalo o personifikace Ctností s *Arma Christi*, pak by jejich zobrazení mohlo souviset s tím, že Karel IV. získal r. 1350 ostatek pravého dřeva Kristova kříže, hřeb Páně a Longinovo Svaté Kopí, tedy vůbec nejdůležitější nástroje Kristova umučení, jako součást říšského korunovačního pokladu. Asi r. 1352 Karel IV. získal v Mantově ještě Stefatonovu houbu a ostatky svatého Longina. R. 1353 ustanovil papež na Karlovu žádost nový svátek Kopí a hřebů Páně, slavený následně vždy v pátek po druhé velikonoční neděli. K tomu Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. AUC. Philosophica et Historica. Monographica 55, 1974. Praha 1976, 63–65, 71; Zuzana VŠETEČKOVÁ: *Arma Christi – Arma salutis*: Úvaha nad jejich zobrazením v umění českého středověku, In: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): *Ars longa*. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krávy. Praha 2003, 53–64; Kateřina KUBÍNOVÁ: *Emauzský cyklus* 2012, zejm 52, pozn. 91.

⁴⁹ Tomáš KNOFLÍČEK, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009, 78–87.

⁵⁰ VŠETEČKOVÁ 2011, 193–206.

⁵¹ Jan DIENSTBIER / Petr SKALICKÝ: *Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně*. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí* (kat. výst.). Praha (v tisku).

V lodi se torzálně dochovala pozdně gotická malba sv. Kryštofa s Ježíškem. Tento patron poutníků, obchodníků, vorařů a ochránce před smrtí se ve středověku těšil značné popularity a patřil mezi nejoblíbenější a také nejčastěji zobrazované světce. Rozměrná postava sv. Kryštofa s Ježíškem se stejně tradičně umísťovala v pohledově exponovaných místech, nejčastěji blízko vchodu do kostela, aby byl věřícím na očích při vstupu i odchodu. Věřilo se, že kdokoli na jeho obraz pohlédne, nebude onen den přemožen žádnou slabostí a nezemře nečekanou smrtí.⁵² Hlava sv. Kryštofa a torzo Ježíškovy postavy z pozdně gotického období se dochovaly také na půdách kostelů v Hradešicích a Volenicích.

Nejstarší malířskou etapu reprezentuje votivní obraz *Maiestas Domini* na severní stěně presbytáře a zlomky na protilehlé jižní stěně. Zuzana Vsetečková klade tuto vrstvu do poslední třetiny 13. století,⁵³ Eva Kolumková do doby kolem roku 1330.⁵⁴ Dvojitý malovaný oblouk, rámuující obraz Krista v mandorle, podle ní vyznačuje výšku a sklon klenby původního románského kněžiště. Obrysová kresba a záhyby rouch v nejstarší vrstvě jsou vedeny poměrně širokým štětcem, smáčeným hlavně ve světlém a tmavém (červenavém) okru. Zvěstování a Narození na jižní straně presbytáře upomene na podobně pojeté výjevy v Pasionálu abatyše Kunhuty (fol. 5r) a v Liber depictus (fol. 2r a 156v).

Po dokončení gotického presbytáře se přistoupilo k jeho nové výzdobě řazené obvyklým způsobem v pásech nad sebou. Výzdobu, jež po výtvarné stránce náleží k památkám linearizujícího stylu, tvořili minimálně dva malíři, vyjadřující se vzájemně mírně odlišnou kresbou a dalšími výrazovými prostředky. Srovnáme-li červenou kresbu, účesy, křídla a obličejové detaily andělů ve špaletách triumfálního oblouku s anděly, kteří drží závěs v sediliové nice v presbytáři,⁵⁵ a s anděly ve špaletách triumfálního oblouku kostela v blízké Čkyni (asi po 1344),⁵⁶ vyplyne z něj pravděpodobně jeden a týž autor, případně dílna. Rovněž koresponduje rostlinná úponka

⁵² Ke sv. Kryštofovi viz příslušná poznámka v hesle věnovanému v mé disertaci malbám v Čachrově.

⁵³ Na základě konzultace s badatelkou.

⁵⁴ Vyslovila, že autor první vrstvy rovněž vytvořil o něco později výmalbu nového presbytáře, tj. druhou vrstvu maleb, „Tento malíř byl patrně autorem jak první vrstvy maleb, tak i druhé. Mnoho okolností by tomu nasvědčovalo. Lze předpokládat, že malíř během práce v kostele získával určité zkušenosti a měnil se i názorově, aniž by však opouštěl určité osobně blízké názory, které si sebou nesl při výmalbě kostela druhou vrstvou maleb.“ KOLUMKOVÁ, 101–102.

⁵⁵ Oliva Pechová anděla z výklenku sedile považovala za dílo přelomu 14. a 15. století, přičemž upozornila na jeho plošné pojetí, odlišný charakter od ostatních maleb a určitý proces zlidovění. Tento omyl patrně zapříčinil tehdejší stav zrovna odkrývaných, ještě nerestaurovaných maleb. PECHOVÁ 1970, 111.

⁵⁶ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnné malby ve Čkyni. In: Památky a příroda II, 1977, 150–152.

vinoucí se po ostění triumfálních oblouků ve Čkyni a Dobrši.⁵⁷ Autor andělů (v Dobrši a snad i Čkyni) zřejmě tvořil také některé polopostavy proroků ve špaletách oken, postavy z Klanění tří králů ad. Formální shody čkyňských a do jisté míry dobršských maleb zároveň vedou k malbám v komendě v blízkých Strakonících (kol. 1340).⁵⁸

Červené obrysy ohraničují většinou sošně působící figury s rouchy traktovanými červenými záhyby, paralelními a skromněji mísovitými. Tyto figury a jejich draperie připomenou malby v Drásově. Naopak černá kresba v Dobrši rýsuje hybnější a expresivnější postavy. Uplatňuje se na výjevech Jidášův polibek, Kristus před Pilátem, Bolestný Kristus a na poprsí krále Davida (?) v kápi klenby prvního travé. Zdá se, že tyto distinkce mluví nejméně pro dva malíře, kteří kooperovali a vzájemně se doplňovali.⁵⁹

Profil praotce Abrahama v záklenku okna připomene profil proroka s turbanem v kostele v Pohořelicích (asi 1323).⁶⁰ K sošným postavám světic v závěru presbytáře shledávám určité afinity u světic v kostele v Křtěnově (1320–1330),⁶¹ Myšenci (kol. 1350),⁶² Malém Boru (asi kol. 1360) a u postav panen pošetilých v kostele v Černochově (po 1350).⁶³ Postoje a fyziognomie dobršských figur připomene postavy z Liber depictus (před 1350) a Velislavovy bible (před 1350, Praha, NK ČR, XXIII C 124, fol. 187r), aktéry pašijového cyklu rozvedeného v apsidě kostela v Křeči (kol. 1340) a postavy na malbách v kostele v Myšenci (kol. 1350). Obličejová typi-

⁵⁷ Pojetí akantových listů mezi medailony s anděly na oblouku v Dobrši je zároveň příbuzné listům, jaké rámuje tonda s proroky a Sibylami na oblouku kostela v Dolním Bukovsku (kol. 1360).

⁵⁸ Bezpochyby z popudu Viléma ze Strakonice tam pracovala pro johanity malířská dílna, jejíž stylový projev vykazují také perokresby Liber depictus a nástěnné malby v několika vsích v jižních Čechách. Domnívám se, že na ikonografickou i formální stránku druhé vrstvy maleb v presbytáři dobršského kostela měla vliv výzdoba strakonické komendy. Pechová možnost vlivu nastínila, ovšem při srovnání došla k zjištění mnoha rozdílných prvků, výrazových odlišností i technických růzností, takže vzájemný vztah obou památek položila jen k hranici obecně slohové polohy. PECHOVÁ, 111.

⁵⁹ KOLUMKOVÁ, 101–102 se domnívala, že malby první i druhé vrstvy vytvořil týž malíř, přičemž jednotlivé rozdíly mezi výjevy měly způsobit různorodé předlohy.

⁶⁰ KNOFLÍČEK, 2009, 144–147; Tomáš KNOFLÍČEK: Monumentální malířství doby Jana Lucemburského na Moravě a ve Slezsku. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, který létal (kat. výst.). Ostrava 2010, 532–533, kat. č. 228

⁶¹ Petr PAVELEC: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českokubějovicku. In: ZPP LVII, 1997, 183–193; Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 173–180.

⁶² Věra MIXOVÁ: Myšenec. In: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 282–290.

⁶³ Ondřej FAKTOR: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově u Loun a specifika svatováclavské ikonografie doby lucemburské. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed): Trans montes Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014; Ondřej FAKTOR: Nástěnné malby v kostele sv. Václava v Černochově. In: Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha, 388, kat. č. V–28 (v tisku).

ka nemá daleko k méně řemeslnému projevu maleb v Drásově, Kojeticích a Nebovídech (vše kol. 1360), zároveň v některých ohledech ale ani ke kvalitnějším památkám, jako jsou malby v Kájově (kol. 1370) a iluminace Brevíře velmistra Lva (1356, Praha, NK ČR, NK XVIII F 6)⁶⁴ a Antifonáře z Vorau (po 1360, Vorau, Augustinienstiftbibliothek, kl. cod. 259).

Výjevy Seslání Ducha svatého a Nanebevstoupení upoutají z hlediska kompoziční výstavby. Oba výjevy jsou kompozičně vzájemně téměř identické a symetricky rozvržené na stěnu (i přes hranu do špalet okenního výklenku). Oba působí bezmála jako jeden obraz vertikálně dělený oknem na dvě poloviny. Kompozice Očišťování Panny Marie je blízká perokresbě tohoto námětu ve Výmarské Bibli chudých, kde je Ježíšek kladen také na polygonální menzu.⁶⁵ Scéna Smrt Panny Marie má blízko ke stejnému námětu na exteriéru kněžiště kostela ve Starých Prachaticích (asi kol. 1350).⁶⁶ Uvedená formální srovnání mě vedou k dataci druhé vrstvy maleb v Dobří do doby po roce 1350 až po roce 1360.

Pozdně gotická figura sv. Kryštofa ukazuje na vyzrálého malíře, který asi použil grafickou předlohu, což bylo v pozdním středověku obvyklé. Jedná se poměrně o kvalitní dílo z přelomu 15. a 16. století,⁶⁷ tedy z doby, kdy u nás vznikl nespočet nástěnných maleb tohoto populárního světce.⁶⁸ Jeho zadavatelé mohli být Přibík, Jindřich anebo Markvart Koc z Dobrše, objednavatelé kvalitních pozdně gotických řezb – Madony z Dobrše a Madony z Uhliště.⁶⁹ Současný stav fragmentu sv. Kryštofa není optimální a žádá restaurátorské ošetření. Stav maleb ve středním a horním pásu presbytáři je relativně dobrý v porovnání s fragmenty v dolním pásu pod okny, kde vzlínející omítka opadává a plesniví.

⁶⁴ Viktor KUBÍK: Breviř křižovnického velmistra Lva z r. 1356 – Křižovnický breviř. In: Otevři zahradu rajskou, 252–254, kat. č. V.35.

⁶⁵ Hans von der GABELENTZ (hrsg.): Die Biblia Pauperum und Apokalypse den Grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar. Strassburg, 1912.

⁶⁶ Výjev ve Starých Prachaticích působí „kresebněji“, což přičítám ztrátě barevných vrstev vlivem povětrnosti, které je dílo na vnější zdi vystaveno.

⁶⁷ Na kvalitu díla upozornila již PECHOVÁ 1970, 111: „... celek, i když značně porušený, ukazuje, že zde byla vytvořena monumentální malba neobvyklé umělecké kvality v době kolem r. 1500.“ Eva Kolumková do tohoto období bezdůvodně položila ještě fragmenty postav na klenbě presbytáře, které nesprávně určila jako dílo malíře činného kol. r. 1500 ve Štěpánovicích, Křištíně a Lubech u Klatov. KOLUMKOVÁ, 67, 97–98.

⁶⁸ Např. Albrechtice u Sušice, Bořitov, Luby, Modrá Hůrka, Mýto, Nezvěstice, Rapšach, Švihov ad. Viz Linda SEDLÁKOVÁ: Svatý Kryštof v nástěnném malířství českého středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2003.

⁶⁹ Michaela OTTOVÁ: Objednavatel, dílna a styl: Gotické sochařství v jihozápadních Čechách, In: JINDRA/OTTOVÁ, 268–283, zde 275, též 317.

Malenice - kostel sv. Jakuba Většího

Ves Malenice nad Volyňkou se nachází v údolí řeky zhruba na půli cesty mezi Volyní a Čkyní. Na počátku 14. století byla osada součástí újezdu královny Elišky Přemyslovny. Od roku 1318 se v pramenech uvádí Dětrich z Malenic, sídlící na tvrzi (jež byla později změněna na faru)¹ pod kostelem sv. Jakuba, který je uváděn až roku 1352. V letech 1318–1342 se jako patron malenického kostela připomíná Albert z Dobeve, patřící do okruhu Viléma ze Strakonice.² V roce 1402 se připomínají bratři Petr a Bohuslav z Malenic se Štěpánem ze Lčovic, roku 1434 se jako patron kostela uvádí Štěpán z Čestic. Následně se Malenice stali součástí panství Lčovice.

Z raně gotického kostela sv. Jakuba Většího, vzniklého na počátku 14. století, přetrval jedině kvadratický chór. Původní zřejmě dřevěná loď byla v roce 1708 nahrazena novou, kterou pojí se středověkým kněžištěm půlkruhový triumfální oblouk. Kněžiště bylo v té době opatřeno valenou křížovou klenbou. K západnímu průčelí je připojena hranolová věž a na jižní straně kostela předsíň.

Pravděpodobně někdy v první polovině 20. století, byly na východní zdi kněžiště neodborně odkryty čtyři výjevy středověkého původu. Kvůli špatnému stavu a čitelnosti byly v 50. letech 20. století dva ze čtyř tehdy odkrytých výjevů byly interpretovány mylně.³ V roce 1973 Alois Martan konzervoval odhalené výjevy a podstatně zlepšil jejich čitelnost. Následně v letech 1973–1975 a 1979 provedl sondážní průzkum na všech zdech kněžiště, kde byla prokázána souvislá výzdoba, již však neodkryl v plném rozsahu. Její značná část je dosud schována pod mladšími omítkami. Martan publikoval v letech 1977, 1981 a 1993 stručné poznatky o restaurování malenických maleb.⁴ Roku 1982 věnoval těmto malbám svou diplomovou práci Karel Petrán.⁵ O dva roky později o nich publikoval článek Ondřej Faktor.⁶

¹ Ladislav SVOBODA: Malenice, In: Encyklopedie českých tvrzí, II. díl [K–R]. Praha 200, 442. Fara ke kostelu je uvedena r. 1359. Prameny a literaturu k historii obce uvádí Karel PETRÁN: Gotická nástěnná malba v kostele sv. Jakuba Většího v Malenicích (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1982.

² LC I/1, 103; LC II, 69; August SEDLÁČEK: Místopisný slovník historický. Praha 1897, 580.

³ Anežka Merhautová-Livorová: Malenice: Jaroslav PEŠINA (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958, 215–216

⁴ Oliva PECHOVÁ / Alois MARTAN: Alois Martan. Restaurátorské práce / nové objevy gotických nástěnných maleb na Strakonicku a Prachaticku. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb. Strakonice 1977; Oliva PECHOVÁ / Alois MARTAN: Alois Martan. Restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb. Blatná 1981, 10–11. 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, 1993, č. 3–4, 266–272.

⁵ PETRÁN.

Z restaurátorských sond vyplývá, že výzdoba je obvyklým způsobem rozčleňena na horizontální pásy s jednotlivými obrazovými poli. Na severní stěně kněžiště je odhalen z horního pásu úzký vertikální díl, v něm rozeznáme úplně nahoře červenou šesticípou hvězdu, níže pak zlomek ozdobné obruby s listovou úponkou a pod ní fragmenty dvou útlých lineárně pojatých postav. Prvá z nich, překrytá zpola omítkou, je oblečená do dlouhého béžového roucha a černých punčoch. Druhá, se zničenou hlavou, má na sobě hnědou tuniku či dokonce kožešinu, dosahující ke kolenům. Pod nohama postav je terén naznačen pahrbky. Následuje fragment dělicího pruhu se zlomky majuskulních písmen ...*SIENS PER* (?) a ...*TS*...

Níže rozpoznáme postavu plavovlasého anděla z mladší vrstvy a vpravo od něj částečně dochované Nesení kříže, které náleží ke starší vrstvě. Z Krista zde nezbylo nic kromě zlomků černé kresby svatozáře, roucha a břevna kříže. Vedle Krista stála postava v upnutém bílém rubáši, sahajícím až k nártům a zdobeném dvěma vodorovnými červenými pruhy. Horní polovina těla zanikla. Petrán tuto figuru interpretoval jako sv. Veroniku, která Ježíši osušila tvář při jeho strastiplné cestě na Golgotu.⁷ Také by mohlo jít o Šimona z Kyrény, jenž Kristu pomohl nést kříž. Vpravo postávají dva štíhlí, dnes bezhlaví vojáci; jeden z nich táhl Krista za provaz, podobně jako na malbách, zdobících interiér apsidy kostela v Křeči (po 1340). Muž je oblečen do černých nohavic a nepřepásané suknice s volnými rukávy a svislým rozdělením na růžovou a karmínovou polovinu (tzv. *mi-parti*) – pravá polovina je karmínová, levá růžová. Dochoval se ještě karmínový klobouk (patrně židovský). Podobně poničený je napravo postavený muž v červené suknicí a těsných černých nohavicích.

Vpravo od něj vidíme černou štětcovou kresbou tažené příčné břevno kříže s drobnou dlaní, přibitou dlouhým hřebem – jedná se o zlomek Ukřižování, které je z převážné části zakryté omítkou a koutovým pilastrem, který vynáší barokní klenbu. Nejnížší pás severní i východní zdi vyplňuje tradiční malovaná draperie jednoduše provedená cihlově červenými tahy na světle červeném podkladu.

Na východní zdi za oltářem se raně gotické malby uchovaly kompaktněji, byť jde zase jen o pouhou část celkové výzdoby. Kompletně odkryt byl jedině pás nad malovaným závěsem. Do jeho levého kraje malíř zasadil Snímání z kříže, jehož střed tvoří Josef z Arimathie a jím z kříže snímáný Kristus. Malíř znázornil Josefa v ladném esovitém postoji v momentě, kdy útlými pažemi přidržuje mrtvého Vykupi-

⁶ Ondřej FAKTOR: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Malenicích. In: Malenický zpravodaj, březen – duben 2012, Malenice 2012, 3.

⁷ PETRÁN, 20.

tele. Josefův postoj zvýrazňuje přiléhavá dlouhá suknice červené barvy s úzkými rukávy; hlavu doplňuje špičatý židovský klobouk, polodlouhé vlasy, vousy a jemná kresba očí, nosu a úst. K Josefovi nakloněné a poněkud toporné Kristovo tělo pozbylo nohy; hlavu mírně nakloněnou k pravému rameni obkružuje křížový nimbus a dlouhé vlasy, na něž je vtlačen zjednodušený trnový věnec. Ježíšova levice je dosud přibita k břevnu kříže, pod ní stojí sv. Jan Evangelista v pozici zoufalství. Na jeho hlavu, ve vlasech a obličejí, odděleném od bílého okolí zelenou svatozáří, se udržela lineární kresba. V levé části obrazu za zády Josefa Arimatejského stojí protažená frontální figura Panny Marie se zničenou hlavou a pravicí.

Na Snímání z kříže navazuje logicky v dalším poli dosti poškozené Kladení Krista do hrobu, které bylo před restaurátorským očištěním mylně považováno za Smrt Panny Marie.⁸ Téměř celou šíři pole zabírá tumba, mramorovaná červeným trojlistým ornamentem. Vnitřek tumby vyplňuje zelenými puntíky zdobený pohřební rubáš pro tělo Krista, které se nedochovalo. K nedochované Ježíšově hlavě se sklání Panna Marie, taktéž její hlava zanikla. Její roucho je zelené a plášť červený. Za ní stojící prohnutý apoštol s knihou v ruce má barvy svého šatu obráceně – červené roucho a zelený plášť. Za Marií asistuje špatně dochovaná postava, vpravo přihlíží zřejmě sv. Jan Evangelista. Na opačné straně vlevo naříká asi sv. Máří Magdaléna s bolestným gestem orantky v podobě dlaní zdvižených před prsy.

Další pole, opět po celé šíři vyplněné sarkofágem, představuje Zmrtvýchvstání. Čelně zachycený Spasitel vystupuje levou nohou z hrobu, přičemž levicí svírá žerď Vzkříšení a pravicí odklopuje víko rakve, dekorované vlnkou a trojlaločným ornamentem. Zmrtvýchvstalý se dochoval zase jen v černých, místy sedřených konturách; ne zcela zřejmý zůstává jeho spodní oděv pod temně rudým pláštěm – zdá se, že je navlečen do zřaseného roucha s upnutými dlouhými rukávy. Ježíšovu velkou hlavu obkružuje zelená svatozář, dělená černým křížem. U boku sarkofágu, mramorovaného ornamentem kol a kosočtverců, odpočívá ve zlomku dochovaný zdobnělý voják.

Střed východní stěny přímo pod oknem vyplňuje z větší části dochovaný text, psaný v románsko–gotické smíšené minuskuli typické zejména pro 12.–13. století,⁹ text však vznikl na počátku 14. století – první řádka, která obsahovala datum, bohužel byla takřka celá zničena zedníky při sekání elektrického vedení, takže zůstaly zřetelné jen dvě poslední číslice XV. Nápis podrobně informuje o svěcení oltáře, které vykonal Přibyslav, světící biskup pražský a biskup satoronenské (Zadarské) diecéze. Jede-

⁸ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ, 216.

⁹ PETRÁN, 59.

náct řádků textu včetně poničené datační formule je obkrouženo tondem, zbylých deset řádků je napsáno pod ním.

...X.V./...TUM / ...HOC ALTA / RE VENERABI / LI. PREDNO. PRSIB / I(S)LAO.
SATORONEN / ECCL[ESSI]A. EPO. ET. HEC / RELIQVIE.SVNT. I[N]. / HOC.
ALTARI. S[AN]C[T]I / IACOBI. MAIO / RIS. DE LINGHO. SCĒ.CRVCIS. /
I[OHAN]ŇIS. ET. PAVLI. MR. BL / ASII. MR. MARTINI. CONF' / STANISLAI. M̄R.
CLEMĚNTIS / PAPE. DETVNCIS. V. FRM / STEPHANI. PROTHOM̄R / ET. LORV.
PLVRIMORŪ CTRV / APLORV. MR. CONFS AT E.V.(?) S.V...(?).¹⁰

Poměrně dobře se vpravo od nápisu dochovalo Nanebevstoupení Krista. Dva štíhlí andělé přidržují ze stran karmínovo-okrový oblak, který halí horní polovinu Spasitele, oděného v široké říze. Oba andělé jsou mírně esovitě prohnutí, v jejich tvářích, které lemují nimby a husté dlouhé vlasy, se intaktně udržela pečlivá kresba detailů. Tělo levého anděla těsně obemyká dlouhé rudé roucho, pravý má o něco volnější řízu růžového odstínu. Obrysy rouch a některé partie křídel jsou tvořeny silnější červenou linií, ostatní kresba je provedena černě. Scéna pokračuje dolů až do míst iluzivní draperie hloučkem špatně dochovaných přihlížejících apoštolů a Panny Marie.

Vedlejší čtvercové pole, již dříve neodborně odkryté, je červenou linkou lištou horizontálně rozděleno na dvě obdélné poloviny. Lepší čitelnost horního výjevu přineslo až restaurování v 70. letech 20. století, takže výjev, do té doby chybně interpretovaný jako *Misericordia domini*, tj. Kristus Trpitel s nástroji umučení,¹¹ představuje ikonograficky naprosto unikátní námět Sv. Vavřinec ukazuje poklady církve.¹² Čelně znázorněný sv. Vavřinec ukazuje rozpaženýma rukama na výzvu císaře (Decia, resp. Valeriána) „pravé poklady církve“: dva churavé na lůžkách, džbány, lžiči, miskou s kaší a plenu na hřadle. Svátý diakon je oblečen v šedé dalmatice a plášti, tvář zvýrazňují nimbus a tmavě okrové polodlouhé vlasy a černě kreslené vnitřní detaily s velikýma, od sebe značně vzdálenýma očima s panenkami upřenýma vzhůru. Císař pochopil Vavřincův akt jako výsměch a troufalost, za což ho dal péci na kovovém roštu, jak ukazuje spodní scéna. V jejím středu leží sv. Vavřinec na roštu, na hlavě,

¹⁰ ...X.V. consecratum est hoc altare avenerabili.patre domino Prsibislao satornensis ecclesie episcopo et hec reliquie sunt in hoc altari sancti Iacobi Maiori de li(n)gno Sanctæ Crucis Iohannis et Pauli Martyris, Martini Confissors Stanislai Martyris, Clementis Pape, de tunicis V fratrum martyrum Stephani Prothomartyris+ et alorum plurimorum Sanctorum Apostolorum, Martyrum confessorum atque Virginum... Tyn.: XV posvěcen je tento oltář od ctihodného otce pana Přibyslava, biskupa satoronenské diecéze, a tyto relikvie jsou v tomto oltáři sv. Jakuba Staršího: z dřeva sv. Kříže, Jana a Pavla mučedníků, Blažeje mučedníka, Martina vyznavače, Stanislava mučedníka, Klementa papeže, z hábitů pěti bratří mučedníků, Štěpána prvomučedníka – a jiných přemnohých svatých, apoštolů, mučedníků, vyznavačů a panen (překlad nápisu Zdeněk Bouše). Uvádí MARTAN 1993.

¹¹ MERAHUTOVÁ-LIVOROVÁ, 216.

¹² Takto interpretovali již MARTAN/PECHOVÁ 1977, 6.

obkroužené žlutou svatozáří, má oproti hornímu výjevu vyholenou tonzuru. Zprava k martyrovi přilétá drobný anděl, po stranách roštu přikládají do ohně dva fragmentární biřici, levý je oděn do červených nohavic a suknice s příčnými červenými a bílými pruhy, u druhého se dochovala jen červená barva na rukávech. Poslední obraz v tomto pásu napravo od svatovavříneckých výjevů představuje Křest Krista v Jordáně. Nahý Syn Boží je zobrazen přísně frontálně s rukama v orantském gestu, akt si uchoval světle růžový tón inkarnátu; mladistvou bezvousou tvář se skvěle dochovanou vnitřní kresbou umocňuje křížový nimbus a dlouhé hnědé vlnité vlasy. K Ježíšově levému boku je natočen sv. Jan Křtitel, žehnající pravicí. Charakterizují jej dlouhé rozježené ryšavé vlasy a kožešinový plášť stejného odstínu. V dělicí borduře nad výjevem čteme *S(anctus) . IO[H]ANHE[S]* (sic!).

Vpravo od východního okna nad svatovavříneckým výjevem sonda částečně odhaluje monumentální postavu rytíře,¹³ provedenou černou kresbou z levého boku od ramen po chodidla, v kroužkových nohavicích a brni, přes kterou je navlečen růžový varkoč a hermelínem podšitý plášť; na opasku visí tzv. ledvinová dýka v zelené pochvě. Hranostají plášť naznačuje panovnickou roli rytíře, tudíž nabízí se jej interpretovat jako o sv. Václava.

Na jižní stěně presbytáře Alois Martan sondáží z části odkryl scénu se dvěma akty, interpretovanou jako Vyhnání z ráje. Domnívám se však, že jde spíše o Vysvobození prarodičů z předpekli neboli Sestup Krista do předpekli (Kristus v limbu, *Anasthasis*), jelikož na scénách Vyhnání z ráje se zapuzení prarodiče většinou ohlížejí zpět, kdežto zde hledí kupředu, jak tomu bývá u zobrazení námětu, který navrhuji.¹⁴ Potvrdit to ale může až úplné odkrytí, hypotetickou postavu Krista zatím zakrývá omítka. zatím nelze. Nazí prarodiče se ubírají doleva, za zády nechávají bránu - podle staršího mínění bránu Edenu, podle mého bránu předsíně pekla. Má podobu červených vrat s růžovým kováním. Na pozadí vrat se dochovala hlava, porostlá hnědými vlasy a přísně hledící za Evou s Adamem. Petrán určil, že jde o hlavu bezvousého Boha Otce, vyhánějícího prarodiče z ráje.¹⁵ Avšak jde-li o Vyhnání z ráje, pak hlava patří spíše andělu, a jde-li o Vysvobození prarodičů z předpekli, jak se domnívám, pak je hlava pozůstatkem možná i Satana nebo naopak dalšího ze spravedlivých, jež Vykupitel osvobodil. V místech, kde bychom předpokládali dolní končetiny této po-

¹³ Ačkoli není rytíř odkryt cele, je jasné, že jeho měřítko je oproti ostatním odkrytým výjevům dvojnásobné.

¹⁴ FAKTOR.

¹⁵ „Postavy Adama a Evy se pohybují doleva od otevřené brány nebe, v níž je patrná postava Boha.“ PETRÁN, 13

stavy, visí na dlouhém krku liščí nebo dračí hlavička, snad jde tedy o část d'áblova těla (?). Nohy obou starozákonních prarodičů jsou odhaleny je z části, Adamovy ruce a tvář mimo vousu a vlasů zanikly, Eva se dochovala intaktně. Její líbeznou tvář doplňují dlouhé vlasy, padající ve stočených pramenech na ramena, pravou rukou si snaží zakrýt ňadra V levé ruce zřejmě drží jakousi bílou stužku, směřující dozadu k bráně. Pod neodstraněnou barokní omítkou vlevo před Adamem přepokládám figuru Krista, sestupujícího do předsíně pekla.

Seshora byl Adam s Evou separován obrubou, popsanou zlomky písmen (patrně ...*ITE*), nad ní v sondě spatříme bezhlavé torzo ležící, černě konturované postavy v bílém šatu a karmínovém plášti, která se přidržuje asi řetězu. Postava je malována velmi primitivně, její oděv není nikterak traktován. Petrán navrhl, že by postava mohla představovat anděla s řetězem, jímž se chytá zavřít rajskou bránu.¹⁶ Před postavou se udržely zlomky tří písmen, z nichž jedno snad představovalo *M*, druhé *A*, z třetího se dochoval jen svislý dřík Za postavou přečteme ...*ALEN*, podle nichž soudím, že zde byla jménem označena sv. Máří Magdalena. Soudě podle její ležící pózy mohlo jít o chvíli, kdy padá k nohám Spasitele a otírá je v domě Šimonově, případně mohlo jít o scénu *Noli me tangere*, kdy světice poznává vzkříšeného Krista.

Raně gotické malby na severní stěně vlevo od Nesení kříže překryla patrně ve druhé polovině 15. století nová vrstva, z níž je zatím odkryta zmíněná postava anděla, která je zřejmě součástí nějaké větší kompozice. Dochován je od hlavy zhruba po kolena; obrysová kresba a svislé lineární záhyby roucha jsou provedeny schematickou červenou linkou, oči a nos jsou vytvořeny černou. Prostoduchou tvář zvýrazňuje „parukový“ účes, křídla jsou provedena hustou purpurovou barvou s bílým vysvětlováním okrajů pírek. Anděl vztahuje toporné ruce před sebe, jakoby něco držel, snad sarkofág. Pak by mohlo jít o scény Zmrtvýchvstání, Tři Marie u hrobu anebo Bolestný Kristus v tumbě.

Ikonografický a slohový rozbor malenických maleb je prozatím omezen pouze na dosud odkryté scény. V programu výzdoby dominují běžné christologické, hlavně pak pašijové scény. Motiv andělů s mystickým oblakem zakrývajícím nanebevstoupícího Krista přichází též na mladších nástěnných malbách v nedaleké Dobrši u Volyně (po 1350). V horním pásu východní zdi je možná namalován sv. Václav jako rytíř, v dolním pásu je christologický cyklus přerušen dvěma obrazy se sv. Vavřincem.

¹⁶ Malenický výjev vyhnání z ráje je poněkud netradiční. Ilustruje, zdá se, přesně text bible: Bůh vyhnal Adama a postavil k bráně cherubíny. Fragment figury nad postavou Evy by mohl představovat postavu anděla, uzavírajícího cestu do ráje.“ PETRÁN, 24.

Unikátní je scéna Sv. Vavřince ukazuje poklady církve Tradice říká, že Vavřinec (Laurentius) přišel do Říma z Hispánie a zakrátko se stal arcijáhnem a správcem církevních statků papeže Sixta II. Dle legendy papež před svou popravou dal svému arcijáhnovi za úkol rozdělit celý tehdejší majetek církve mezi chudáky. Císař Decius vyzval Vavřince k jeho odevzdání. Arcijáhn ukázal císaři a jeho náměstkovi Valeriánovi¹⁷ „pravé poklady církve“, tj. chudé a nemocné. Za to byl na pahorku Viminale v Římě 10. srpna 258 upečen na rozžhaveném roštu.¹⁸ Jeho ostatky spočívají společně s tělem sv. Štěpána v římské bazilice sv. Vavřince za hradbami (S. Lorenzo fuori le Mura). Výtvarné podoby upálení sv. Vavřince podává jednak v první čtvrti 14. století nástěnná malba v dolnorakouském Mautern,¹⁹ v českém prostředí pak až před rokem 1350 perokresby ve Velislavově bibli (před 1350, Praha, NK ČR, XXIII C 124)²⁰ a v Liber depictus (před 1350, Vídeň, ÖNB, cod. 370).²¹ Snad do té samé doby je možno položit fragmentární nástěnnou malbu tohoto námětu v kostele v jihočeských Žimuticích. Z konce 14. století pocházejí malby s tímto námětem v kostele sv. Vavřince v Praze pod Petřínem a v kostelech v Libiši a Košetících.

K christologickému cyklu se vpravo na východní stěně váže také obraz Ježíšova křtu v Jordáně a na jižní zdi v sondě odhalení Adam s Evou, pokud jsou součástí hypotetického Sestupu Krista do předpekli. Petrán se namalované dvojici biblických prarodičů podrobně věnoval a scénu určil jako Vyhnání z ráje. Jako tematické i formální analogie Petrán uvedl iluminace zachycující Vyhnání z ráje v Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK ČR, XIV A 17, fol. 5v)²² a Rajhradském žaltáři královny Alžběty Rejčky (1317–1323, Muzeum Brněnska, Knihovna benediktinského opatství Rajhrad, sign. R 355, fol. 104v).²³ Dále připomněl nástěnné malby ve štýrském Weizu (kol. 1290), v alpském Gurku (kol. 1264 a 1340) a sousedním Piswegu

¹⁷ Ve skutečnosti Decius vládl v l. 249–251, pakliže byli Sixtus a Vavřinec popraveni v srpnu 258, pak za vlády císaře Valeriána (253–260).

¹⁸ Podle legendy mučedník prý řekl těsně před smrtí svému katu: "*Hled', ubožáku, upekl jsi jednu stranu, obrať ji a jez!*" Anežka VIDMANOVÁ (hrsg.): Jacop de Voragine: Legenda aurea. Praha 1998 (2. vyd.), 215–226.

¹⁹ Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Wien 1983, obr. 268.

²⁰ Antonín MATĚJČEK: Velislavova bible. Praha 1926; Karel STEJSKAL (ed.): Velislav Biblia picta, Pragae 1970; Zdeněk UHLÍŘ: Velislavova bible. Praha 2007.

²¹ Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (hrsg.): Faksimile Der Krumauer Bildercodex, Graz 1967; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

²² Hana HLAVÁČKOVÁ: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 475–478, kat. č. VI.2.K; Viktor KUBÍK: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300 (kat. výst.). Praha 2014, 250–251, kat. č. V.34.

²³ Hana HLAVÁČKOVÁ: Žaltář, 1317–1323. In: BENEŠOVSKÁ 2010, 501–502, kat. č. VI.3.2.K; Pavol ČERNÝ: Žaltář královny Rejčky. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která létal (kat. výst.). Ostrava 2010, 601–606, kat. 239.

(1280–1290) v Korutanech.²⁴ Fragmentární postavu v rajske bráně Petrán určil jako Boha Otce, ačkoliv na většině zobrazení zapuzuje prarodiče anděl. Výjimku potvrzují iluminace Kunhutina Pasionálu (fol. 5v) a Velislavovy bible (fol. 4v), na nichž Adama s Evou vypovídá z ráje christomorfní Bůh s křížovým nimbem kolem hlavy.

Třebaže výjev není kompletně odkryt, jsem toho názoru, že představuje Vyvedení prarodičů z předsíně pekla, čili Kristův sestup do předpekli (*Anasthasis*). V Malenicích se Eva s Adamem ubírají v divákově pohledu zprava doleva, hledí ve směru chůze, tzn. neohlízejí se zpět, navíc jsou nazí – to vše je typické pro námět, který navrhuji. Na obrazech Vyhnání z ráje je směr chůze prarodičů obvykle opačný, tedy zleva doprava, jsou oděni v kožešiny anebo fíkovými listy a zoufale se ohlízejí přes rameno k rajske bráně, odkud jsou vypuzeni. Kristus před svým vzkříšením vyломil bránu předsíně pekla a vyvedl odtud všechny spravedlivé včetně prvních lidí. Tento námět je běžnou epizodou pašijových cyklů. Předpekli a očištec zpravidla symbolizuje tlama obludy Leviathana a někdy brána, podobně jako v Malenicích nebo v Pasionálu abatyše Kunhuty a na malbách v ambitu komendy johanitů ve Strakonnicích či ve hřbitovním kostele ve Vimperku (kol. 1340). Výjimku, kde Kristus přistupuje k Leviathanu zprava, zastupují nástěnné malby v Bubovicích (po 1340) a Uhlířských Janovicích (kol. 1390).

Malenické malby jsou jedním z mnoha reprezentantů tzv. lineárního slohu, který dominoval raně a vrcholně gotickému malířství první poloviny 14. století s přesahy i do druhé poloviny století. Výtvarná kvalita jednotlivých scén značně kolísá. Od nepřilíživě zdatného malíře pochází většina prozatím odhalených scén s toporně malovanými loutkovitými figurami. Snímání z kříže z jeho ruky má kvalitnější předobrazy v Kunhutině Pasionálu na fol. 8r, v malbě na mezilodním pilíři děkanského kostela v Písku (kol. 1320) a v pašijových cyklech v Jindřichově Hradci a Kozohlodech (kol. 1340). Nevalný výtvarný projev, zejm. pak způsob vedení kresby ve scénách Snímání z kříže a Zmrtvýchvstání, mají velice blízko ke stejným výjevům namalovaným v presbytáři kostela ve Starých Prachaticích (druhá čtvrtina 14. století), a to tak, že by se dalo uvažovat o jednom tvůrci. Tento projev má zároveň poměrně blízko k méně schopnému kreslíři, ze tří rozpoznatelných, tvořících Liber depictus. Jde jen o obecné srovnání bez snahy tyto tvůrce ztotožňovat. Navíc původ rukopisu je o něco mladší než doba vzniku malenických maleb.

²⁴ PETRÁN, 23. Možno také přidat nástěnnou malbu tohoto starozákonního námětu v Innichen (kol. 1284) a Lienzu (kol. 1300) v Tyrolsku. K tomu Waltraud KOFLER–ENGL: Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Bozen 1995.

Petrán hledal k figuře křtícího sv. Jana Křtitele analogii v témže světcí v medailonu v Janovicích nad Úhlavou (kol. 1310).²⁵ Ve světle nových objevů můžeme tvrdit, že figurální typy v Malenicích mají blíže k postavám ve Starých Prachaticích, Ševětíně a Polné na Šumavě (kol. 1340).²⁶ Postavy druhého a zručnějšího malíře, který v Malenicích vytvořil Nanebevstoupení Krista s anděly a Adama s Evou, jsou ladně protažené, lineární, s pečlivě prokreslenými obličejí, vlasy a vousy. Jeho scény kombinují precizní černou i červenou kresbu a prozradí kvalitní předlohy zřejmě z oblasti knižní malby.

Výzdoba je na východní stěně ojediněle doplněna datovacím nápisem o svěcení oltáře. Bohužel, to nejdůležitější sdělení, totiž datum, bylo zbytečně poničeno při sekání elektrozvodu. Dochovaný zlomek letopočtu ...XV a v textu uvedený Přibyslav, titulovaný v pramenech jako biskup sv. města Betléma z řádu minoritů, biskup satoronenský (*episcopus satoronensis*)²⁷ a v letech 1313–1341 působící jako světec biskup pražský a sufragán Jana IV. z Dražic,²⁸ pomáhají dobu vzniku svěcení oltáře, resp. nápisu a výzdoby, zařadit alespoň orientačně do tří možných roků. S ohledem na data Přibyslavova působení došlo k svěcení, a tedy záhy i k výzdobě presbytáře, nejdříve roku 1315,²⁹ případně 1325 a nejpozději 1335. Obdobný nápis na zdi kostela v Dýšině (od roku 1924 je zabílen) nás zpravuje o tom, že biskup Přibyslav Saradonenský kostel posvětil 15. března 1328 k počtě Nejsv. Trojice a svatých apoštolů Šimona a Judy Tadeáše.³⁰

²⁵ PETRÁN, 27. Podle Petrána má k malenickému cyklu nejbliže freska sv. Jakuba a Filipa (kol. 1320) a pašijové výjevy ve špaletách okna v tzv. kapitulní síni (špitálním sále) komendy rytířů sv. Jana ve Strakonících

²⁶ Petrán nemohl se ševětínskými a polenskými malbami porovnávat, neboť byly objeveny v 90. letech 20. stol. K nim Petr PAVELEC: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, In: ZPP LV, 1995, 288–298; Petr PAVELEC: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě. In: ZPP LXIV, 2004, 401–408.

²⁷ Přívlástek variuje sadaronenský, sandormenský, saradonenský, sardonenský, satoranský, zadarský, ze Satory (lat. *sadaronensis*, *sathowiensis*).

²⁸ František Teplý, Dějiny města Volyně. Praha 1903, 28. Též s odkazy PETRÁN, 178.

²⁹ Petrán k době vzniku maleb přiřadil rok 1315, eventuálně 1325, a to na základě jejich výrazného linearismu a srovnání se soudobou knižní a nástěnnou malbou, zejména pak s christologickým cyklem ve Strakonících, který souhlasně s Karlem Stejskalem datoval 20. léty 14. století. ²⁹ PETRÁN, 70. V případě výmalby ambitu komendy johanitů ve Strakonících se na základě stylové analýzy přikláním k datování spíše až do doby kol. 1340.

³⁰ *Ecclesia heac consecrata est anno MCCCXXVIII a venerabili Patre fratre Pr...islao Episcopo Saradonesi in honorem Trinitatis et s apostol...onis et Judae die XV. Martii* (Tento kostel byl posvěcen roku 1328 ctihodným otcem bratrem Přibyslavem, biskupem saradoneským, ke cti Nejsv. Trojice a sv. apoštolů Šimona a Judy dne 15. března.). Zdroj: <http://www.farnostdysina.cz/node/90>, vyhledáno 11. 2. 2016. Doplnuji, že v r. 1327 Přibyslav (v listině uveden jako Przibisla Sadoronen) udělil společně s Hynkem z Dubé, biskupem olomouckým, a Vítkem, biskupem míšenským, odpustky v kostele sv. Václava (dnes Všech svatých) v blízké Volyni. Třeboň, Státní oblastní archiv Cizí statky Třeboň (1205–1797), 789; Tomáš ŠIMEK / Karel TRÍSKA: Cizí statky I. Listiny 1207–1869. Inventář. České Budějovice 1967. Viz <http://monasterium.net/mom/CZ-SOAT/CizyStatky/789/charter?>, vyhledáno 14. 2. 2016.

Petrán komparoval postavu anděla z druhé vrstvy na jižní zdi s anděly na destičce Madony z Jindřichova Hradce (kol. 1400) a na rámu Madony vyšebrodské (kol. 1420), díky čemuž položil tuto malbu z druhé časové etapy výzdoby malenického kostela na začátek 15. století.³¹ Nicméně „parukový“ účes anděla posouvá tuto rustikální (a proto obtížně datovatelnou) malbu spíše až do druhé poloviny 15. století. Na přesnější závěry je potřeba počkat na celkové odkrytí výzdoby.

³¹ PETRÁN, 55.

Strakonice - hrad: palác Bavorů ze Strakonice

Strakonický hrad je ojedinělým konglomerátem šlechtického a řádového sídla. Jeho největší význam spočívá v tom, že se jedná o nejstarší šlechtický hrad v Čechách.¹ Historie a stavební etapy strakonického hradu, sídla rodu Bavorů ze Strakonice a řádu sv. Jana Jeruzalémského,² jsou poměrně dobře zmapovány a publikovány.³ Historické prameny k počátkům této památky jsou nebývalé štedré. Zakladatelem hradu byl Bavor I. († 1260), který se s přídomkem ze Strakonice poprvé objevuje jako svědek královských listin v roce 1235. Zastával úřad královského purkrabí na hradě Zvíkově, královského číšníka, nejvyššího komorníka království českého a úřad správce Prácheňského kraje. Strakonický hrad založil Bavor I. v rovině na úzké a poměrně nízké skalnaté plošině při soutoku Otavy s Volyňkou. Bavor I. daroval asi už ve 30. letech 13. století východní polovinu své rezidence johanitům, tj. rytířům řádu sv. Jana Jeruzalémského, které sem přivedl.⁴ Bavorovu donaci východní poloviny hradu, kostela (výslovně se uvádí věnování kostela a špitálního domu ve Strakonících: *ecclesiam et domum hospitalis*) a několika vsí v okolí Strakonice pro potřeby johanitů potvrzuje listina krále Václava I. z roku 1243.⁵ Komenda, tj. řádové sídlo johanitů, zaujímá východní polovinu hradního komplexu od konventní budovy přes ambit až po kostel sv. Prokopa, dříve sv. Vojtěcha. Zdá se, že s jejich řádovou komendou se počítalo od počátku stavby strakonického hradu.⁶ Západní část hradu s palácem zůstala Bavorům.

¹ „Význam strakonického hradu spočívá jak v architektonické, tak v historické jedinečnosti. Z hlediska architektonického jej činí jedinečným skutečnost, že kromě Pražského hradu nenajdeme v naší republice jiný objekt, kde by došlo k propojení církevní a světské architektury v tak raném období.“ Simona KOTLÁROVÁ: Strakonický hrad. Stavebně historický vývoj. In: Ivana Parkosová (ed.): Strakonice, vlastivědný sborník. Díl 1., Kapitoly z historie.. Strakonice 2002, 139–147, zde 139; Tomáš DURDÍK: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha 1999, 519.

² Hrad dnes slouží jako hlavní sídlo Muzea středního Pootaví.

³ Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Strakonický hrad, Praha 1947; Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977., 77–89, 235–238; Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů. Praha 2002; KOTLÁROVÁ 2002, 139–147.

⁴ Bavorové povolali rytíře řádu sv. Jana do Strakonice snad již v polovině 20. let 13. stol. a zřejmě od počátku se při stavbě hradu počítalo s budoucí komendou řádu. Viz Miroslav SVOBODA: Majetek johanitského řádu v Čechách ve 12.–16. století (nepubl. disertační práce na FF MU v Brně). Brno 2006, 107, pozn. 361 s odkazy na Dobroslava MENCLOVÁ: České hrady I, Praha 1972, 82–83; KUTHAN 1977, 80, 84, pozn. 253; DURDÍK, 519. K řádu též František SKŘIVÁNEK: Rytíři svatého Jana Jeruzalémského u nás, Praha 1995; Miroslav SVOBODA: Páni ze Strakonice. Vládci Prácheňska a dobrodinci johanitů. Praha 2010

⁵ BIRNBAUMOVÁ, 6; Simona KOTLÁROVÁ: Strakonický hrad. Stavebně historický vývoj, In: Vlastivědný sborník 1. Strakonice. Kapitoly z historie, Strakonice 2002, 139–147; VLČEK/SOMMER/FOLTÝN, 645; SVOBODA 2006, 108; Milan BUBEN: Suverénní řád maltézských rytířů v historii a současnosti, Praha 1993, 33.

⁶ Půdorysná dispozice komendy naznačuje, že její budovy byly stavěny od počátku dle jednotného plánu v řazení podél hlavní osy. Merhautová, A. (cit. v pozn. 29), s. 328. Také MENCLOVÁ, 82–83 zastávala spojitost rodu Bavorů s johanity od počátku, tzn. měla za to, že od samého počátku stavby se

Syn zakladatele Bavor II. zvaný Veliký vystřídal Purkarta z Janovic, zakladatele hradu Vimperk, ve funkci zemského maršálka a zvíkovského purkrabí. Založil město Horažďovice a za choť pojal Anežku, levobočnou dceru krále Přemysla Otakara II. a Anežky z Kuenringu. Po jeho smrti z hradu vládli jeho synové Bavor III. († 1318) a Vilém ze Strakonice († 1359). Po smrti Viléma Bavora v roce 1359 přešlo strakonické panství do rukou Bavora IV. z blatenské větve Bavorů. Deset let po té se o Strakonících poprvé píše jako o městě. Po smrti Bavora IV. v roce 1380 přejal správu panství Zdeněk z Rožmitálu. Roku 1402 převor Jindřich z Hradce odkoupil Bavorovskou polovinu hradu od Vikéře z Jenišovic a celý hrad držel řád sv. Jana až do 20. století.⁷

Hlavní místností Bavorovského paláce v západní části hradního komplexu (chápano včetně komendy johanitů) byl čtvercový velký sál, sklenutý čtyřmi poli kopulovitě vyklenutých křížových kleneb bez žeber na středový hranolový pilíř. Okna jsou již hrotitá. Palác byl zvýšen až ve třetí čtvrtině 13. století.⁸ Na západě je palác ukončený vysokou obytnou věží z doby vzniku paláce. Podle Merhautové a Durdíka Bavorův palác pochází až z doby po roce 1250,⁹ nicméně nelze vyloučit jeho starší původ. Další, tentokrát již raně gotická etapa výstavby strakonického hradu nastala ve druhé polovině 13. století za Bavora II. a III.

Na severní stěně v bývalé kapli v jihozápadním nároží prvního patra starého paláce odkryl v letech 1994–1996 Alois Martan fragment alegorické malby znázorňující Kolo a Štěstěny (*Rota fortunae*), symbolizujícího vrtkavost osudu a prchavost života.¹⁰ Objev publikoval v roce 1999 Petr Pavelec, který se k tématu vrátil o 14 let později ve své disertační práci.¹¹ Jedná se o poničenou secco malbu na vápenném nátěru, která byla v neznámé době nešetrně zčásti obnažena, jelikož fragmenty středověkých maleb na stěnách bývalé kaple jsou zmíněny v textu stavebně historického průzkumu z roku 1967.¹²

Kolo má podobu dvou soustředěných loukotí zlatavě okrového tónu vzájemně spojených paprsky. Mezi ně jsou černou majuskulou vepsány latinské formule, tra-

počítalo se soužitím panského sídla a johanitské komendy, čemuž údajně nasvědčuje sama volba staveniště – tedy vodní tok s ohledem na potřeby řádového špitálu. KOTLÁROVÁ 2002, 139.

⁷ BIRNBAUMOVÁ, 9.

⁸ KUTHAN, 238.

⁹ Anežka MERHAUTOVÁ: Raně středověká architektura v Čechách, Praha 1971, 326, 328; DURDÍK, 521.

¹⁰ Alois MARTAN: Zpráva o provedeném průzkumu v interieru tzv. kaple ve strakonickém hradu (nepubl. RZ). 1994; Alois MARTAN: Zpráva k restaurátorským pracem v interieru tzv. kaple ve strakonickém hradu (nepubl. RZ). 1996.

¹¹ Petr PAVELEC: Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu. In: Umění XLVII, 1999, 169-174; Petr PAVELEC: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepublik. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013, 227–233.

¹² PAVELEC 1999; 2013..

dičně doprovázející tento námět. Odshora směrem vpravo se píše: *(RE)GN(O)* . *REGNAVI* . *SV(M)* . *SINE - REGN(O) + RE(G)N(ABO)*.¹³ Po obvodu vnější loukotě visí torzálně dochované postavy. Vpravo u slova *REGNAVI* je to vzhůru nohama obrácený jakýsi satyr, tedy tvor od pasu dolů oslího (?) a od pasu nahoru lidského. Oděn byl v jakési šedé triko; z hlavy se dochovaly jen světlé vlasy. Dole pod nápisem *SUM SINE REGNO* leží postava, z níž se zachovala plavovlasá hlava, pravá ruka a bosá noha. Z postavy visící na kole vlevo u nápisu *REGNABO* přetrval jedině podobek šedohnědé tuniky a nohy v šedohnědých punčochách a černých střevících. Uprostřed kola, kde jsou dnes nepatrné stopy pigmentů, mohla stát samotná Štěstěna - Fortuna. Obrysy kol a figur určuje černá štětcová kresba, barevná paleta se omezuje na okrové hlinky a šedé odstíny.

Téma kola Štěstěny je odvozeno z antické mytologie. Karikaturní prvky jakými je např. napůl lidské a napůl zvířecí (oslí) tělo poukazují na pošetilost těch, kteří usilují o přízeň vrtkavé Štěstěny.¹⁴ Petr Pavelec pojednal v širších souvislostech o genezi a významu tohoto námětu, resp. astrologicko-deterministického symbolu s filozofickým a moralistním posláním. Uvedl literární základy a zmínil nejstarší známé vyobrazení v *Hortus deliciarum* abatyše Herrady von Landsberg z poslední třetiny 12. století;¹⁵ z našeho prostředí pak iluminaci na fol. 86r v *Astronomickém* rukopise Václava IV. z let 1392–1393 (Viedeň, ÖNB, cod. 2352).¹⁶ Mladší památku představuje kolorovaný dřevořez znázorňující kolo Štěstěny na fol. 1r českého překladu Petrarcova *De remediis utrisque fortunae* (1501, Praha, NK ČR, 54. B. 7), který pochází z rožmberské knihovny.¹⁷ Dalšími příklady mimo naše území je nástěnná malba ze třetí čtvrtiny 14. století na hradě Erlahof v dolnorakouském Spitzu¹⁸ a z konce 14. století na hradě Lichtenberg v Tyrolsku.¹⁹

Pavelec v souvislostech se vznikem stavby paláce i s ohledem k formálnímu charakteru datoval malbu do poslední čtvrtiny 13. století. Jde o nejstarší dochovanou památku tohoto námětu u nás. Objednavatelem mohl být Bavor II. († 1279 či 1289)

¹³ Vládnu – vládl jsem – jsem bez vlády – budu vládnout

¹⁴ PAVELEC 2013, 230.

¹⁵ Trůnící Štěstěna zde otáčí kolem, na němž alegorické postavy střídavě stoupají a klesají podle vrtkavé vůle bohyně. Engelbert KIRSCHBAUM (hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1 – *Allgemeine Ikonographie*. Rom / Freiburg / Basel / Wien, 1968, 493.

¹⁶ PAVELEC 1999, 170–173, zde odkazy na další literaturu. K rukopisu Josef KRÁSA: *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974.

¹⁷ Milada STUDNIČKOVÁ: *Knihy dvojce o lékařství proti Štěstí a Neštěstí*. In: Jaroslav PÁNEK (red.) / Martin GAŽI (ed.): *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami* (kat. výst.). České Budějovice 2011, 511

¹⁸ Elga LANZ, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*. Wien 1983.

¹⁹ Waltraud KOFLER ENGL: *Burg Lichtenberg*, In: Paul NAREDI-RAINER / Lukas MADERSBACHER (hrsg.): *Kunst in Tirol, Band 1*. Innsbruck 2007, 324–325, kat. č. 206.

nebo jeho syn Bavor III. († 1318).²⁰ Pavelec upozornil v souvislosti s tím, že oba zastávali vysoké královské úřady a byli aktivními podporovateli posledních přemyslovských panovníků,²¹ že se mohli při kontaktech s kultivovaným dvorským prostředím setkat s námětem kola Štěstěny, mohli jej ale poznat i prostřednictvím vzdělaných osob působících na strakonickém dvoře.

²⁰ PAVELEC 1999; 2013, 233.

²¹ Bavor II. se oženil s Anežkou, levobočnou dcerou krále Přemysla Otakara II.

Strakonice - hrad: komenda johanitů

Strakonická komenda řádu johanitů, neboli rytířů sv. Jana Jeruzalémského, je od svých počátků spojena s rodovým sídlem Bavorů, kteří se na protáhlé ostrožně na soutoku řek Otavy a Volyňky usadili na počátku 13. století.¹ Johanity přivedl asi ve 20. letech 13. století do Strakonice Bavor I., který jim daroval východní polovinu svého nově založeného sídla, jak se uvádí v listině vydané králem Václavem I. roku 1243. Komenda zaujímá východní polovinu hradního komplexu od konventní budovy přes ambit až po kostel sv. Prokopa, dříve sv. Vojtěcha, blíže říčnímu břehu. Vzhledem ke stísněnosti hradní ostrožny nebylo možné rozvinout na tomto místě klasické monastické schéma, a tak byly objekty, které komenda užívala, seřazeny v linii východ–západ na jižní straně hradního prostoru.²

Za nejstarší objekt celého hradního komplexu je pokládána patrová řádová budova na západní straně komendy. Tvořila dělítko mezi světskou a řádovou částí hradu, které byly průchozí skrze bránu otevřenou mezi řádovou budovou a kuchyní.³ Její přízemí je tvořeno rozlehlou síní, nazývanou dnes kapitulní, v níž se nacházejí nástěnné malby ze 14. a 15. století. Byla postavena patrně někdy okolo roku 1230 na základech starší patrně sakrální stavby, doložené archeologickým průzkumem Antonína Hejny v letech 1975–1976.⁴

Bavor III. ze Strakonice nechal někdy po roce 1280 mezi zmíněným řádovým domem a kostelem postavit kvadraturu, opatřenou na počátku 14. století cihlovou křížovou klenbou s terakotovými žebry. Bavor III. († 1318) a jeho bratr Vilém († 1359),⁵ coby dobrodinci strakonických johanitů, pravděpodobně iniciovali a financovali

¹ Johanité se svou komendou se stali nedílnou součástí bavorovského hradu; řádový komtur byl Bavorům podřízen až do jejich vymření v r. 1405.

² K historii a architektuře strakonického hradu, resp. komendy: Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století. České Budějovice 1977, 77–89, 235–238; Jiří KUTHAN: Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Vimperk 1994, 374–384; František KAŠIČKA / BOŘIVOJ NECHVÁTAL: Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku. Strakonice 2014, 271–312.

³ Miroslav SVOBODA: Páni ze Strakonice. Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů. Praha 2010, 145.

⁴ Pod podlahou místnosti v přízemí řádové budovy Antonín Hejna zjistil starší horizonty, jež by mohly mít souvislost s ještě starší fází osídlení ostrožny, snad na konci 12. stol., před příchodem Bavorů s johanity. Objevil kostrové pohřebiště a základy dvou staveb. Podstatné je torzo dvojprostorového kamenného objektu obdélného půdorysu orientované v ose západ–východ. Podle Hejny jde o torzo sakrálního objektu – možná tribunového kostela, který předcházal řádovému kostelu na východním cípu komendy. Antonín HEJNA: Opevněná venkovská sídla doby přemyslovské v Čechách. AH 2. Míkulov/Brno 1977, 69–79; 1985, 78–80. Viz též Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN, Encyklopedie českých klášterů. Praha 2002, 645; KUTHAN 1977, 89, pozn. 273; KUTHAN 1994, 374–384; Zuzana HADRAVOVÁ: Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2013, 41–42.

⁵ Vilém ze Strakonice rozhodně nezůstal rodové tradici v podpoře johanitů nic dlužen. Jeho prvním krokem bylo potvrzení všech majetků strakonického špitálnického konventu učiněné 5. listopadu 1318

vali malířskou výzdobu stěn ambitu a dalších prostor včetně kostela. Tehdy se v první polovině 14. století v úřadu převora vystřídalo několik jmen.⁶ Nejvýznamnějším představeným řádu johanitů byl Havel z Lemberka, který od roku 1325 začal užívat titulu generální převor. Podléhaly mu i komendy na Moravě, ve Slezsku, Rakousku, Štýrsku, Korutanech a Kraňsku. Jeho osobu spojují s nejvýznamnější částí výzdoby komendy, která byla pořízena patrně ve 40. letech 14. století.

Roku 1402 Jindřich z Hradce, nejprve strakonický komtur a od roku 1401 generální převor,⁷ odkoupil Bavorovskou polovinu hradu od Vikéře z Jenišovic a éra Bavorů skončila jejich vymřením.⁸ Za husitských válek, kdy byla vypálena pražská komenda johanitů při kostele Panny Marie pod řetězem, se Strakonice staly hlavním sídlem tohoto řádu v Čechách. Částečně dochovaná pozdně gotická výmalba komendy byla pořízena patrně na sklonku 15. století za komtura Jana ze Švamberka, který úřad zastával v letech 1468–1516.⁹

Nástěnné malby v ambitu

Nejvýznamnější a největší část výzdoby komendy pokrývá stěny křížové chodby. Zároveň tam najdeme také nejstarší malbu. Každé rameno ambitu bylo po roce 1300 opatřeno čtyřmi poli křížové klenby s žebry z pálené hlíny. Jižní rameno byla kolem roku 1700 nově zaklenuto valenými klenbami s lunetami. Malby v křížové chodbě byly objeveny roku 1867 architektem Baumem a malířem Šejvlem.¹⁰ První zmínky přinesl v tom samém a následujícím roce Světozor.¹¹ Následně o nich pojednal Bernhard Grueber.¹² Výzdobu stručně zmínili Josef Neuwirth a August Sedláček. Po celkovém odkrytí a restaurování Maxmiliánem Duchkem v letech 1932–1933.

na žádost převora Mikuláše. Listina podává přehledný popis, co vše patří Bavorům a co johanitům. Komenda obsahovala mimo jiné školu. Špitál byl zřízen nezvykle mimo samotnou komendu na opačném břehu při mostě a kostele sv. Markéty. RBM III, č. 471, 194.

⁶ Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 100.

⁷ Simona KOTLÁROVÁ: Sedm set let působení maltézských rytířů v Strakonících. In: Strakonicko. Vlastivědný sborník, Strakonice 2002, 49–84, zde 73.

⁸ Řád takto držel celý hrad až do 20. století Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Strakonický hrad, Praha 1947, 9.

⁹ BIRNBAUMOVÁ, 9–10; KOTLÁROVÁ 2002, 53

¹⁰ BIRNBAUMOVÁ, 19.

¹¹ Světozor I, 1867, 15–16; Světozor II, 1868, 210.

¹² Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wien 1871, 126, 157; Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen II, Wien 1874, 68; Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III, Wien 1877, 126, 157–158.

¹² GRUEBER 1877, 126. Malby časově zařadil do doby Karla IV., resp. do okruhu Mistra Theodorika a Mikuláše Wurmsera ze Štrasburku.

Ve 30. letech 20. století o nich psali Václav Wagner,¹³ Emanuel Poche¹⁴ a Jitka Plachá–Gollerová.¹⁵ V souvislosti s novými objevy a restaurování, provedenými v 50. letech 20. století Františkem Fišerem, se nové analýzy maleb ujaly Vlasta Dvořáková a Anežka Merhautová.¹⁶ Stručně o nich pojednal Alois Martan, který zde restauroval v 60., 80. a 90. letech 20. století.¹⁷ Nástěnným malbám ve Strakonících se věnoval také Karel Stejskal.¹⁸ Stylové vztahy k rukopisům z hornorakouského kláštera Sankt Florian na Dunaji a k Liber depictus postihl Gerhard Schmidt,¹⁹ studii o strakonických malbách napsala také Zuzana Všeťčková.²⁰ Současný stav dochování a z toho plynoucí čitelnost maleb jsou dnes natolik žalostné, že při jejich interpretaci jsme odkázáni na fotografie, popis a určení, které badatelé učinili zejm. ve 30. a 50. letech 20. století. V pravé špaletě západního okna jižní vnitřní zdi ambitu se nachází nejstarší malířský projev v komendě, a to černá štětcová kresba, zachycující frontálně poprsí biskupa v životní velikosti. Původně se jednalo nejspíše o celopostavu s tím, že dolní partie je dnes zničená. Biskup je určen nevysokou mitrou a kasulí zdůrazněnou širokým pásem v podobě písmena Y, který zdobí terčíky. Biskupova široká tvář je charakterizována usmívajícími se ústy, krátkými vousy a vlnitými vlasy sčesanými za uši. kvůli absenci nimbu soudíme, že se nejedná o světce. Malíř možná zachytil historickou postavu, jejíž jméno nad ní asi bylo napsáno, jak lze usuzovat z nepatrných zlomků písmen. Zuzana Všeťčková navrhla pražského biskupa Tobiáše z Bechyně (1278–1296) na základě srovnání s jeho vyobrazením na malbě v kostele

¹³ Václav WAGNER: Fresky kláštera ve Strakonících. Život XIV, 1935–36, 64; Václava WAGNER: Život XV 1936, 1937, 168–173, zde 173.

¹⁴ Emanuel POCHE: Strakonický hrad a jeho malířská výzdoba. In: RKPPDU za rok 1932. Praha 1933, 30–46

¹⁵ Jitka PLACHÁ–GOLLEROVÁ: České nástěnné malířství 1. pol. 14. st. In: Památky archeologické LX. Praha 1937, 24–41

¹⁶ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Nový objev raně gotických nástěnných maleb ve strakonickém ambitu, ZPP XV, 17; Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Anežka MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ: Nástěnné malby johanitské komendy ve Strakonících. In: Umění IV, 1956, 273–304; Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Anežka MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ: Strakonice – býv. komenda johanitů s kostelem sv. Prokopa, nyní Vojtěcha. In: Jaroslav PEŠINA: Gotická nástěnná malba v zemích Českých I, 1300–1350, Praha 1958, 126–149.

¹⁷ Oliva PECHOVÁ / Alois MARTAN: Alois Martan. restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb, Blatná 1981, 12. Alois MARTAN: Restaurování středověkých nástěnných maleb v kapitulní síni, ambitech, z konce 13. století až 4. čtvrtiny 15. století a průzkum v kostele sv. Prokopa ve Strakonících. In: Umění XLI, 1993, 262–266.

¹⁸ Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Josef KRÁSA / Anežka MERHAUTOVÁ / Karel STEJSKAL: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378. London 1964, 146–147; Karel STEJSKAL: Die Wandmalereien in Strakonice und ihre Beziehung zur höfischen Kunst Böhmens. In: Umění XLI 1993, 153n.

¹⁹ Gerhard SCHMIDT: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Kodex. In: Umění XLI 1993, 145–152.

²⁰ Zuzana VŠEŤČKOVÁ: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: Umění XLI, 1993, 179–188.

sv. Bartoloměje v Praze–Kyjích (asi po 1280).²¹ K této nejstarší malířské vrstvě náleží patrně ještě fragment nápisu, čteného jako *Hodislaus abbas obiit*. Napsán je románskou majuskulí do spodní omítky při jihovýchodním okně pod postavami proroků z další etapy výzdoby.²² Vnitřky zbylých oken otevírajících se do rajského dvora, vyjímajíc západní křídlo, vyplňuje fragmentární révová úponka s pěticipými listy a hrozny.²³

Při vstupu z tzv. kapitulní do západní chodby ambitu se přichozí střetně nejprve s postavou Bolestného Krista, u něž klečí pár prosebníků. Postavy jsou provedeny černou, dnes vybledlou, štětcovou kresbou přímo proti portálu na vnitřní západní stěně vlevo od okna. Atletická postava Krista je kromě několika zlomků sprášena a destruována peky. Fotografie z roku 1932 umožňuje lepší představu o původní podobě, zachycuje v Ježíšově obličejí relikty obočí a úst a také zlomky prstů obou rukou, které otevíraly ránu v boku. Dnes z hlavy zbyla jen šedá skvrna a kruhová svatozář dělená křížem se stopami hnědého okru. Od hlavy Krista spadá dolů ve třech řádcích latinsky psaná prosba přepsaná Janem Dienstbierem ve znění *ASPICE PECCATOR (NE SIM) VERUS AMATOR SIC TE MORTE GRAVI MORIENDO VIS(I) ??? MORIOR PRO TE SCIAS²⁴ HOMO, QUID A(G)AS PRO ME.²⁵* Vlevo před Kristem klečí vousatý muž s holí a žena se zavínutou hlavou; nad hlavami jsou určeni jako *MATIAS. PEC²⁶* a *ADLIECTA* či *ADLICTA*. V roce 1332 se jedna z listin zmiňuje o existenci domu jisté paní Adlice ve Strakonících a v roce 1337 se uvádí v úřadu strakonického převora Matias, tedy Matouš.²⁷ Převorů byli kněžími a nesměli uzavírat sňatek, to ale ještě neznamena, že klečící muž jím nemůže být kvůli přítomnosti Alicy za ním. Nemusí jít nutně o manželský pár, ale o zobrazení oné dárkyně Adlice a převora Matouše, který od ní dar přijal.²⁸

²¹ Dalibor PRIX / Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9–Kyjích do počátku husitských válek. In: Umění XLI/1993, 223–261.

²² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 291.

²³ Stejnou dekoraci najdeme na klenebních pasech v tzv. kapitulní síni v komendě a také kolem oken presbytáře kostela sv. Václava v Netolicích aj.

²⁴ nebo *VIDEAS(?)*

²⁵ Pohled' hříšníku, zda nejsem opravdový přítel, když jsem tě viděl těžkou smrtí zmírat, věz umírám pro tebe, člověče. co činíš ty pro mne? Janu Dienstbierovi děkuji za přečtení a překlad textu a za další vřelou pomoc. Jaroslav Čarek četl následovně: *ASPICE–PECCAT SAV. AMATOR SIC TE MORTI GRACI MORIENDO VIVI A ... RIOR PRO TE SCIES O ... O ... A ... PROE ...* Uvádí Emanuel POCHE: Strakonický hrad a jeho malířská výzdoba. In: RKPPDU za rok 1932. Praha 1933, 30–46, zde 43.

²⁶ asi *peccator* - hříšník.

²⁷ NA Praha ŘM, inv. č. 2408.

²⁸ SVOBODA, 323, pozn. 21 navrhuje možnost, že by zobrazený Matias mohl být převorem Matoušem.

Nejasné stopy malby v pravé pólce vnitřní západní stěny napovídají, že zde stály zřejmě dvojice proroků, které pokrývají plochy zbylých stěn mezi okny otevíracími se do rajskeho dvora. Štíhlé postavy s prázdnými nápisovými páskami jsou zachyceny v téměř životní velikosti, jsou však zbavené většiny obrysů i barevnosti a rýsují se tak jen v bledých obrysech na převážně červeném pozadí. Na jižní stěně je zobrazeno celkem osm fragmentárních postav, z nichž relativně lépe se dochovala jediná gestikulující dvojice na konci stěny po pravé straně okna jižní zdi. U levého proroka v této dvojici se dokonce udržely hnědé prameny vousů a vlasů, obrysy očí a nosu ve tváři, kterou opticky protahuje dlouhý ryšavý vous a nahoře čapka s bambulí připomínající kulich. Dolní okraj prorokova roucha je odloupenut i s podkladem, čímž se odhaluje fragment už zmiňovaného staršího nápisu. Druhý prorok měl na hlavě pokrývku připomínající vévodskou čepici. Pod těmito proroky se dochovala vodorovná obruba oddělující iluzivní draperii. Na vnitřní zdi východního ramene ambitu jsou zobrazeni proroci – vlevo od jižního okna jeden a dva napravo od něj, přičemž pravý krajní prorok je poloviční velikosti než ostatní. Jejich hlavy kryje baret, špičatá frygická čapka a klobouk s ohrnutou krepkou. Druhé okno osvětlující východní chodbu ambitu je obklopeno shora fragmentárním výjevem Smrti Panny Marie a zprava torzálním zpodobením světce. Horní výjev je tak zašlý, že se zřetelně rýsuje jen silueta Mariina lůžka. Pyramidálně seskupení apoštolové obklopují Krista s Mariinou duší. Zcela vpravo klečí zřejmě jeden z apoštolů, který patrně rozfoukává kadidelnici. Lůžko pokrývá žluté prostěradlo s cípy prostříhanými do tvaru trojlistů. Pod výjevem napravo od okna je frontálně zachycen světec charakterizovaný nimbem, věncem vlasů s vyholenou tonzurou, červenohnědým pláštěm, jenž se pravou rukou opírá o hůl a v levé drží kodex. Merhautová a Dvořáková navrhy, že jde o sv. Benedikta s tím, „že první statuta johanitského řádu vycházela z regulí benediktinských a první řádový dům stál v sousedství kaple Panny Marie Latinské nad jejím předpokládaným hrobem v Jerusalemě“ a že „spojení scény Smrti P. Marie a postavy sv. Benedikta je motivováno v johanitské komendě reminiscencí na řádovou historii.“²⁹ Barevné zlomky po levé straně a uvnitř okna dávají tušit, že i zde probíhala výzdoba.

Cyklos proroků a starozákonních patriarchů a králů pokračuje na severní stěně přiléhající k rajskeému dvoru. První dvojice se téměř vůbec nedochovala. V další dvojici poznáme podle koruny krále Šalamouna nebo Davida, jenž debatuje s prorokem,

²⁹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 144.

kterého charakterizuje ryšavá bradka a ustupujícími kouty, jenž má těsnou paralelu v mnohých mužských postavách v Liber depictus Liber depictus (před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370).³⁰ Za svazkem klenebních žeber v následném klenebním poli je znázorněn další panovník určený korunou se třemi liliovými výběžky. V posledním poli severní zdi nalevo od okna přímo nad portálkem, kterým vstupuje do rajského dvora, Abraham obětuje Izáka a vedle rozmlouvají dva proroci. Abraham, jehož hlavu pravděpodobně rámoval nimbus, se chystá napřaženým mečem obětovat svého syna, který pod ním klečí a spíná ruce. Abrahamův meč zadržuje přilétající anděl, ukazující na beránka, který se zjevil v pozadí na žlutém skalisku. Vedle rozmlouvající dvojice proroků má opět přesnou paralelu v Liber depictus.

Hlavní ikonografickou náplň výzdoby křížové chodby tvoří rozsáhlý christologický cyklus, vinoucí se vždy ve třech horizontálních pásech na všech vnějších obvodových zdech ambitu kromě východní zdi, jež odděluje východní chodbu od kostela sv. Prokopa. Po její přestavbě v barokním období zde malby zanikly. Má se za to, že ve třetím klenebním poli východní stěny cyklus pravděpodobně začínal příběhy Kristova dětství a mládí, po destrukci této výzdoby cyklus nyní počíná v nejvyšším pásu prvního klenebního travé vnější stěny jižního ramene ambitu. Jednotlivé scény podrobně líčí Kristovo působení od jeho kázání zástupům po okamžiky před jeho Nanebevstoupením, přičemž scény Nanebevstoupení a Sslání Ducha svatého původně vyplňovaly zřejmě zničené první a druhé klenební pole ve východním rameni. Scény christologického cyklu na sebe navazují dle vyprávění evangelií, zejm. Matoušova, jedině ve druhém klenebním poli jižního ramene je cyklus přerušen velkolepou kompozicí Madony ochranitelky, která zřejmě vznikla současně s cyklem anebo nedlouho po jeho dokončení. Vedle destrukce výjevů na východní zdi představuje největší újmu ztráta kresby a barevné modelace, nanášené na zaschlou freskovou podmalbu a zavadlý vápenný podklad.³¹

V horním pásu, tj. v lunetové výseči od východu prvního klenebního travé jižní stěny začíná christologický cyklus scénou Kázání Krista zástupům. Malíř skvěle

³⁰ K rukopisu Gerhard SCHMIDT / Franz UNTERKIRCHER (hrsg.): Faksimile Der Krumauer Bildercodex, Graz 1967; Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44.

³¹ Fotografie pořízené v letech 1932–1933 a v letech 1951–1954 ukazují strakonické malby v mnohem lepším stavu. Množství obličejů mělo zachovanou kresbu vnitřních detailů, kontury byly mnohem zřetelnější, některé snímky prezentují dokonce i postavy a prvky, které během několika málo dekad naprosto zmizely. Tato skutečnost je více než alarmující, zvláště když jde o památku tak mimořádnou. Malby trpěly v posledním půlstoletí vlhkostí, prašností, změnami teplot a povětrnostními vlivy, protože okna kvadratury dlouho nebyla zasklena. Z rozsáhlého souboru strakonické výzdoby zbyl vinou lidského zanedbání pouhý stín.

využil lunetový tvar výseče pro pyramidální kompozici s frontálně sedícím Kristem vprostřed asi osmi dřepících lidí. Ježíš je určen stejně jako ve všech následujících výjevech nimbem, věncem dlouhých hnědých vlasů, rouchem, zde žlutým, a pláštěm, zde růžovým, s nálevkovými záhyby. V této scéně ve všech dalších drží v levici knihu. Pravicí žehná skupině symetricky rozsazených žen a mužů. Mezi nimi vousatý žid má na hlavě zašpičatělý klobouk a tělo mu halí červený, na bocích rozstřížený surcot, v ruce drží knihu stejně jako další dva posluchači nebo posluchačky s měkkými barety na hlavách. Tito jsou také charakterizováni vztyčeným prstem v gestu poukazování. Dvě ženy v pravé skupince mají ovinuté hlavy, z nichž se vinou vlasy po zádech až na bedra.

Střední pás je rozdělen na jedno čtvercové a jedno obdélné pole. Levé pole zachycuje podle zástupu mrzáků patrně Uzdravování v Kafarnaum, kde Ježíš vyléčil všechny nemocné (Mt 8,16; M 1,32).³² Žehnající Kristus zahalený v zeleném rouchu a kaštanově hnědém plášti stojí v mírném kontrastu vpravo, levou rukou si tiskne k hrudi kodex, pravicí žehná zástupu, který vede právě uzdravený muž, třímající již nepotřebnou mrzáckou stoličku. U nohou uzdraveného se před Ježíšem belhá mrzák, odstrkující se rukama o stoličky–chodítka. Za ním se tlačí další zájemci, vesměs prostovlasí, bezvousí a odění v tuniky s velkými výstřihy. Fotografie ze 30. a 50. let 20. století je ukazují s dochovanou detailní kresbou v obličejích, dnes zaniklou. Dnes už také není poznat, že muž úplně vlevo při kraji obrazu spínal ruce a že před ním stojící mladík s polodlouhými vlasy křížil na prsou pahýly svých paží. Vedlejší obdélné pole nese námět Vyvolení dvanácti apoštolů.³³ Kristus sedí uprostřed na žlutém skalisku a dvanáct učedníků je pyramidálně posazeno ve dvou symetrických skupinkách po jeho stranách obdobně jako na horním výjevu Kázání zástupům. I zde je Ježíš shodně zachycen, avšak jeho měřítko je zdrobnělé. Bledě zelený plášť formuje na kolenou množství trubkovitých a nálevkovitých záhybů i miskovité prohlubně, tvořené ostrou černou kresbou. Po Kristově levém boku poznáme podle bílých vousů a vlasů s vyholenou tonzurou sv. Petra. Apoštolové svírají knihy s tmavými vazbami korespondujícími barevně s modrošedým pozadím výjevu. Prostor a hloubka jsou naznačeny zmíněným žlutým skaliskem a vzájemným překrýváním sedících apoštolů.

Levé pole spodního pásu je z větší části vyplněno tmelem, zachovala se jen levá část Krista s kodexem v levici, obalené pláštěm. Námět prostředního pole spodního pásu jako Setkání Krista se Samaritánkou u Jákobovy studny (J 4, 1–26) spolehlivě

³² Případně Uzdravení velikého zástupu (Mk 3, 7).

³³ Mk 3,13–19; L 6,12–16. Výjev jako Kázání na hoře označil POCHE, 37.

určovala vlevo studna, dnes neznatelná, na jejímž okraji seděl Kristus, a vpravo před dívka držící škopek na vodu. Ježíš útlé dívce kyne pozvednutou levicí, ona gesto opětuje dlaní pozdvíženou v úroveň ňader. Na obou figurách se celkem dobře uchovala kresebná linie, barevnost už o poznání hůře. Šat Samaritánky tvoří dobová suknice, tzv. cotehardie s trojúhelným výstřihem a těsnými rukávy, doplněná zřejmě vestou či kazajkou; na hlavě turbánek či plátěný čepeček zv. coif, ovinutý pod bradou závojem, který se v cyklu, ale třeba také v Liber depictus a na jiných dobových památkách vícekrát opakuje. Třetí obraz dolního pásu pomáhají v jeho předním plánu určit prázdné máry pokryté zvlněnou látkou. U nich stojí dva nebo tři lidé a patrně uzdravený vousatý žid, určený špičatým kloboukem a hnědým pláštěm, který spíná zřejmě děkovně ruce ku Kristu, jenž figuruje vlevo a židu žehná pravicí. Poche s Wagnerem soudili, že jde o Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu. Dvořáková s Merhautovou tento výklad zamítly pro absenci architektonické kulisy brány, u níž Kristus naimského chlapce oživil (L 7,11–17). Badatelky výjev určily jako Uzdravení muže stíženého šlakem.³⁴

Christologický cyklus je ve druhém klenebním poli jižní stěny ambitu náhle přerušen velkolepou kompozicí Madony ochránitelky, která vyplňuje celé travé a která je pravděpodobně současné nebo jen o pár let mladší než christologický cyklus. Restaurátor František Fišer v letech 1953–1954 nejprve trvale odstranil (ne-transferoval!) kvalitní pozdně gotickou malbu s námětem Korunování Panny Marie, jež na sklonku 15. století překryla starší Madonu Ochranitelku.³⁵

Při popisu pozdně gotického obrazu musíme vycházet z historických fotografií. Na první pohled je patrné, že se jednalo o velmi kvalitní dílo, o to více musíme želet jeho téměř zbytečné ztráty. Kvalita díla vycházela především z dobře zvládnuté prostorové hloubky scény, založené na perspektivním podání dlážděné podlahy a hlubokém pozadí, které vytvářela perspektivně ztvárněná lavice. Na lavici seděli vlevo Kristus a vpravo Bůh Otec. Uprostřed před lavicí frontálně klečela Panna Marie. Obrys Mariina těla se vlivem bohatých šatů a pláště trojúhelníkovitě od malé hlavy rozšiřoval směrem dolů k dlaždicové podlaze, kde šat rozprostřené tvořil mnoho

34 DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 131. Chromému Kristus přikázal: „Vstaň, vezmi své lůžko a jdi domů.“ (Mt 9,6; Mk 2,11; L 5,24; J 5,8). Na raně křesťanských a raně středověkých vyobrazeních uzdravený muž svá nosítka na popud Krista odnáší na zádech. Louis REAU: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Tome I, *Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament*. Paris 1957, 334. Zuzana FRANTOVÁ: *Ivory icons, Leo the Great and monophysite heresy*. In Ivan FOLETTI / Manuela GIANANDREA (ed.): *Il V secolo a Roma. Arte, liturgia e committenza*. Roma 2016 (v tisku)

35 DVOŘÁKOVÁ, 20. Pozdně gotickou malbu stručně popsala a její snímek publikoval WAGNER, 173.

komplikovaných překryvů a záhybů. Bůh Otec byl vyjma pár zlomků draperie a pravé ruky zničen a na jeho místě se vlivem opadání malby objevovaly postavy prosebníků a anděla ze starší kompozice Madony ochránitelky. Kristus pravou rukou přidržoval na klíně zlaté jablko a levou rukou kladl společně s Otcem korunu na Mariinu hlavu. Ježíšův červený plášť rozprostřený na kolenou a po lavici umocňovaly zastíněné prohlubně záhybů, zvolna se lámající v tupých úhlech. Přímo pod dolním okrajem Kristova pláště byl namalován hnědý kolčí štítek se znakem krejčovského znaku s nůžkami, obklopený rozvinutými páskami bez písma. Lavice byla perspektivně pojatá, vyzděná z kvádrů a završená římsou, vyznačených černou kresbou. Přes opěradlo byl přehozen zelený koberec, původně asi vyšívaný motivem granátového jablka, který vytvářel pozadí pro Mariinu korunovanou hlavu. V levé krajní části obrazu stála bosonohá a v hnědém rouchu a zeleném plášti oděná postava, ovšem už tehdy zničená od pasu nahoru, vyjma žlutého kalichu, který je atributem sv. Barbory i sv. Jana Evangelisty. Celý výjev zesponu uzavíraly dva nebo tři popsané řádky. Určitou paralelu představuje deskový obraz Korunování Panny Marie od Mistra z Grossmainu (po 1490, Praha, NG).³⁶ Na tomto obraze má shodně se strakonickou malbou Kristus i Bůh červený plášť a roucho Boha a koberec v pozadí jsou na obraze i nástěnné malbě zelené.

Fišer zjistil pod obrazem madony Ochranitelky horizontální linky vyznačující tři výzdobné pásy, z čehož se usoudilo, že původně i zde probíhal cyklus událostí Kristova působení.³⁷ Nicméně kromě linek se pod malbou Madony s ochranným pláštěm nepodařilo nalézt žádné náznaky figur, tedy domnívám se, že od záměru vyplnit travé christologickými scénami i se ustoupilo a bylo vyplněno evidentně stejným malířem obrazem Madony ochránitelky. Kompozice Madony ochránitelky, která se objevila po strhnutí pozdně gotické vrstvy, měla relativně dobře uchovanou obrysovou kresbu, jež ovšem během uplynulých šesti desetiletí od odkrytí vybledla, ba mnohde zmizela, nejvíce asi na postavách zástupců kléru pod Mariiným pláštěm na levé straně obrazu.³⁸ Panna Marie drží Ježíška na pravé ruce. Jejich obličej se uchovaly výraznou černou kresbu očí, obočí, nosů a úst; hlavy obou obklopují výrazně červené svatozáře. Dítě je přioděno plenou, levicí se dotýká matčiny brady, pravou rukou přidržuje plášť rozprostřený nad prosebníky. Ježíšek obrací tvář k zástupcům kléru sesku-

³⁶ Štěpánka CHLUMSKÁ: Umění pozdní gotiky a rané renesance, In: Čechy a střední Evropa 1200–1550 (ed. Š. CHLUMSKÁ), průvodce expozicí sbírky starého umění NG v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Praha 2006, 65–63–139, zvl. 90.

³⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278.

³⁸ Naposledy byla malba očištěna a konzervována v letech 2000–2001 Aloisem Martanem.

peným pod pláštěm po pravici Panny Marie. Dva přilétající andělé právě položili žlutou listovou korunu na její dlouhé vlasy zvlněné esovitě stáčenými linkami pramenů. Anděl v našem pohledu vlevo je oděn v roucho se dvěma ostrými cípy a pravý je kromě rukou a křídla destruován patkou barokní klenby. Mariin vícevrstvý šat se skládá ze spodní cotehardie s dlouhými rukávy a přes ní nataženého bezrukávového surcotu, jehož otvory pro paže a hlavu jsou olemovány páskou, protaženou uprostřed na dekoltu v motiv trojlistu. Červený plášť se z ramen doširoka rozprostírá z pomoci Ježíška a dalších dvou andělů, kteří jej přidržují, na obě strany nad hlavami prosebníků, hledajících u Matky Boží ochranu. Osazenstvo pod pláštěm je striktně rozděleno na čtyři řady mužského kléru pod pravicí a na stejně řazené zástupce světské společnosti po levici Marie. V dolní řadě kléru vidíme biskupa či opata s vysokou mitrou na hlavě a hned za ním dalšího preláta s nižší mitrou či biretem. Ostatní mají odhalené vlasy s vyholenou tonzurou, vyjma mužů ve vrchní řadě nejbližší Ježíšku, kteří mají jakési frygické čapky. Na opačné straně se ve dvou dolních řadách shromáždili představitelé vládnoucí třídy charakterizovaných odlišnými pokrývkami hlavy: zcela dole se modlí král s listovou korunu na hlavě, následující dva muži se honosí vzájemně odlišnými typy knížecích čepic; listová koruna se objevuje také na hlavě královny v další řadě prosebníků, žena umístěná před královnou má dlouhé hnědé vlasy sepnuté čelenkou posázenou drobnými trojlisty, jiné ženy mají hlavy ovinuté závojem. Muži za a nad nimi jsou prostovlasí anebo disponují plátěnou čepičkou sepnutou pod bradou. Postava Panny Marie má přesnou obdobu v postavě Madon jako apokalyptické ženy na titulním listě *Liber depictus*. Vztáhnout ji můžeme také k postavě královny ze Sáby na fol. 3v a královny Jezabel na fol. 6v. Vedle podobně utvářeného obličejce, vlasů a koruny je to stejné olemování dekoltu s motivem trojlistu.

Christologický cyklus poté opět pokračuje ve třetím klenebním travé. První pás zde byl poničen kolem roku 1700 vložním patky valené klenby a také druhotným sprášením malby. Fotografie pořízené v roce 1954 po Fišerově restaurování pomohou rekonstruovat, že tu stojí tři apoštolové s Mesiášem. Ten se obrací doprava k ženě, která mu klesá k nohám a dotýká se cípu jeho roucha. Dříve ženu vyznačovaly pevné obrysy, takže se dalo poznat, že z čepce jí na záda vybíhal cop či ramen vlasů a že ruku vztahovala na Ježíšův šat. Fotografům se ve 30. a 50. letech 20. století podařilo zachytit precizní kresbu zejména mísovitých a lineárních záhybů na pláštích apoštolů a Krista, které bezmála zmizely. Merhautová s Dvořákovou scénu patrně správně identifikovaly jako Uzdravení ženy trpící dvanáct let krvotokem (hemoragií).

Evangelisté³⁹ zmiňují, jak v Kafarnaum před Kristem, který putoval do Jairova domu, poklekla léta krvácející a tím nečistá a ze společnosti vyvržená žena. Ji uzdravil pouhý dotyk Kristova roucha.⁴⁰ Apokryfní Akta Pilátova, později zvaná Nikodémovo evangelium (7,1), jehož nejstarší zpracování pochází z roku 425, obdařila krvácející ženu jménem Fereniké (Beroniké, Berenika, v pozdějším latinském překladu Veronika).⁴¹ Tento námět, označovaný také jako Ozdravení *haimorrousy* (*haemaoroussa*, *maimatorousa*), byl velmi oblíbený od 4. století do konce 13. století.⁴²

V prvním poli druhého pásu vidíme napravo Krista s knihou, jenž se obrací k manželskému páru a k drobné, badateli dosud přehlížené postavičce, která leží na žlutém cípatém prostěradle v posteli. Dvojice badatelek usoudila, že jde o námět Kristus v domě Šimonově.⁴³ Poche označil výjev jako Kristus v Bethanii u Marie a Marty; postel považoval za stůl pokrytý ubrusem.⁴⁴ Jde však o prostěradlo pokrývající lože, na němž spočívá bezpochyby Jairova dcera, kterou Kristus vzkřísil z mrtvých,⁴⁵ a pár za lůžkem představuje její matku a otce Jaira. Tato událost v evangeliích následuje hned po uzdravení krvotoké ženy. Poche a s ním souhlasně i obě zmiňované badatelky spatřovali námět Vzkříšení Jairovy dcery až ve třetím klebním poli západního ramene ambitu (kde pro změnu já vidím Vyhnání kupců z chrámu, jak ještě upřesním). V sousedním poli středního pásu se Vykupitel obrací vpravo ke dvěma mužům, z nichž jeden má přes rameno zavěšenou mošnu, pravicí se opírá o hůl a levou ruku klade na rameno dnes už skoro neznatelného chlapce. Poche to interpretoval jako Uzdravení slepého,⁴⁶ kdežto Dvořáková s Merhautovou se domnívaly, že jde o chvíli, kdy otec chce odnést lože a zároveň odvést mládence, jímž lomcoval zlý duch.⁴⁷ Hůl, o níž se jeden z aktérů, resp. slepců opírá, považovaly totiž za chlapcovo lože, postavené na hranu. K této mýlce došlo tím, že bílé stránky

³⁹ Mt 9, 20–22; Mk 5, 25–34 a L 8, 43–48.

⁴⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 131.

⁴¹ Podle Pseudo–Rabana byla touto ženou sv. Marta, sestra sv. Máří Magdalény a sv. Lazara. Antonín Ludvík STŘÍŽ (přel.) / Ladislav KUNCÍŘ (red.): Život blažené Maří Magdaleny i sestry její svaté Marty (dle sepsání Blah. Rabana Maura přeložil A. L. Stříž). Praha 1920.

⁴² K tomu Vladimír DENKSTEIN: Motiv ozdravení haimorroúsy v starokřesťanském a románském umění. In: Umění XXXV, 1987, č. 6, 473–477; Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Praha 1987, 81–90. K *Acta Pilati*: Próza českého středověku, ed. Jaroslav Kolár a Milada Nedvěďová. Praha 1983, 233–277. Nověji Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy, hrsg. Jan A. Dus. Praha 2001, 332.

⁴³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 131

⁴⁴ POCHE, 38. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278; 1958, 131 odlišily mužskou a ženskou figuru jako Šimona a jeho tchýni, již Kristus uzdravil v domě Šimonově. Takovéto označení výjevu převzal i STEJSKAL, 1993, 153–160.

⁴⁵ Mt 9,18–19, 23–26; Mk 5, 22–23, 35–43; L 8, 41–42, 49–56.

⁴⁶ POCHE, 38.

⁴⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278; 1958, 131.

Kristovy zavřené knihy se na obraze bezprostředně dotýkají v pravém úhlu bílé hole, a tím vytvářejí dojem dřevěné nohy na výšku postaveného lehátka. Poche se v interpretaci pravděpodobně nemýlil, poněvadž již na raně křesťanských vyobrazeních svírají slepci hůl.⁴⁸ Co se týče sousedního obrazového pole Merhautová s Dvořákovou zavrhlly dřívější Pocheho názor, že jde o Vzkříšení Lazara⁴⁹ a navrhlly, že kráčí o Setkání Apoštolů a Ježíše se sv. Janem Křtitelem v jeskyni na poušti či ve vězení (Mt 11,2; L 7,18–22).⁵⁰ V červené sluji či spíše cele se tu krčí sv. Jan Křtitel s rozčuchanými vousy a vlasy obkrouženými svatozáří. Badatelky uvedly, „že se tento výjev opírá o apokryfní text životopisu sv. Jana Křtitele, provenience východní, ale známý též na západě“ a že výběr této scény byl dán úzkým vztahem johanitů k jejich klíčovému řádovému patronu.⁵¹ Zbylé dva vzájemně si podobné, ale dosti rozrušené obrazy středního pásu se podle badatelek vážou k uzdravení slepého.⁵² Snímky maleb publikované Wagnerem v roce 1937 předkládají tyto dva výjevy zachovalejší a umožňují tak rozlišit, že v předposledním poli pásu postával Kristus žehnající torzálně dochovanému člověku.⁵³ V sousední kompozici spolu s Kristem stála patrně neobutá figura oděna světle nachovou suknicí.

První tři pole nejnižšího se vážou k zázraku nasycení 5.000 lidí pěti chleby a dvěma rybami (Rozmnožení chlebů a ryb), uváděné shodně všemi čtyřmi evangelisty.⁵⁴ V pravé části prvního pole sedí na skalisku Kristus, jenž pravici žehná bochníkům v koši a rybám v misce, které nese chlapec doprovázený dvěma apoštoly.⁵⁵ Přilehlá scéna pokračuje samotným Rozmnožením chlebů a ryb a nasycením 5.000 hladových. Uprostřed za malým stolkem stojí Kristus se dvěma apoštoly, z nichž jeden drží koš s chleby a druhý trhal na dva kusy rybu, aby je podal hladovějícím. Ti jsou izokefally usazeni po obou krajích obrazu v symetrických skupinách. Všichni jsou prostovlasí vyjma člověka vlevo v popředí, jenž má na karikovaném profilu hlavy uvázán

⁴⁸ Například slonovinový reliéf z 2. poloviny 5. stol., pocházející z Ravenny či severní Itálie, byzantský slonovinový reliéf z doby kolem roku 500 z kláštera sv. Michala na ostrově Murano, mozaika z 20. let 6. stol. v Apollinare Nuovo v Ravenně, iluminace z 3. čtvrti 6. století v byzantském Kodexu Purpureus Rossanensis z Rossana nebo později i výjev na zadní straně Ducciovy Maesty z let 1308–1311, původně ze sienského dómu aj.

⁴⁹ POCHE, 38.

⁵⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278; 1958, 131.

⁵¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 278.

⁵² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 132; POCHE, 38 tu dříve spatřoval Krista a bohatého mládence.

⁵³ Snímky dokumentují pečlivou, dnes smytou kresbu záhybů Ježíšova hávu, na němž se s běžným lineárním řasením uplatnila nápadná mísa klínovitého tvaru, jejíž špičatý cíp vybíhá nahoru k břišní partii, kde se ostře přehýbá a padá v kaskádě lemu.

⁵⁴ Mt 14,13–21; Mk 6,30; L 9,10; J 6,1.

⁵⁵ POCHE, 38.

čepeček typu coif. Svislý pruh odděluje tuto scénu od dvou vertikálních sloupců vyplněných dvanácti košíky s chleby. Dalším výjevem je Předvedení cizoložné ženy před Krista (J 8, 3–11). Zástup izraelských zákoníků se špičatými klobouky vede zleva cizoložnici se svázanýma rukama, jež je oblečená shodně jako samařská dívka ve scéně Setkání Krista se Samaritánkou. Kristus vpravo na židli se předklání, protože psal prstem po zemi, z čehož ho farizeové vyrušili (J 8, 6). Židle zčásti zasahuje do následujícího výjevu, který zachycuje Podobenství o marnotratném synu.⁵⁶ Nalevo otec vyhání z domu syna, který se brání či lamentuje upaženou pravicí, levicí se dotýká prsou. Podobenství je šťastně uzavřeno ve vedlejším neodděleném poli, kde se otec objímá s navraceným synem. Úplně vpravo vidíme ještě jednu postavu.⁵⁷

V horním pásu posledního travé jižní stěny se podle staršího popisu nalézaly postavy apoštolů v lodi, šlo tedy o Zázračný rybolov či Kázání na jezeře nebo Bouři na moři.⁵⁸ V současnosti tu vidíme pouhé zlomky postav s nimby. Druhý pás začíná Proměněním Krista na hoře Tábor.⁵⁹ Do tmavé mandorly, zubatě lemované, je frontálně vkomponována šedavá postava Mesiáše s knihou v levé ruce. Nalevo od mandorly v místech sedřené malby stáli, jak dnes dokumentují jediné dřívější fotografie, Mojžíš s Eliášem, níže pod mandorlou leželi apoštolé. Tato kompozice Krista v mandorle, zvláště pak samotná jeho postava a hlavně mladická tvář, úzce koresponduje s perokresbou téhož námětu na fol. 9r v Liber depictus, kde ovšem Mojžíš s Eliášem přistupují symetricky ze stran. V následujícím poli Kristus vyhání zlého ducha z posedlého chlapce nebo dívky.⁶⁰ Nemocné dítě leží na zádech, je charakterizováno karikovaným profilem hlavy, rozježenými žlutými vlasy a nataženými pažemi. Z úst hochy či dívky vycházel d'áblík, dnes sedřený. Nad dítětem klečí otec či spíše matka, Matoušem (15,21–28) a Markem (7,24–30) zmiňovaná kananejská (syrofenická) žena, jež si u Krista vyprosila uzdravení své dcery posedlé nečistým duchem.⁶¹ Zbývá dvě úzká pole prostředního pásu se tematicky vztahují k Uzdravení slepého mládence (J 9,1,13). Starší fotografie dobře ukazují, že vlevo umístěný Kristus se pravou dlaní dotýkal očí židovského chlapce menšího věku. V sousedním

⁵⁶ L 15,11–32. Výjev určil POCHE, 38.

⁵⁷ Snad jde o druhého syna, který asi přiváděl k oslavě dobytče, dnes nerozeznatelné. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 132.

⁵⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 279; 1958, 132.

⁵⁹ Mt 17,1; Mk 9,2; L 9,28.

⁶⁰ Mt 17, 14–18; Mk 9, 17–27; L 9, 37–42. Námět takto určil POCHE, 39 a převzaly DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 132.

⁶¹ Námět Kananejská žena prosí o uzdravení své dcery předkládá kupříkladu perokresba na fol. 136r ve Velislavově bibli (před 1350, Praha, NK ČR, XXIII C 124).

poli jinocha vyslychali dnes už neznatelní farizeové, kteří mají stejně jako chlapec na hlavě židovské klobouky.⁶²

První výjev dolního pásu byl v minulosti interpretován jako Kristus odevzdává klíče sv. Petrovi.⁶³ Tento akt v Matoušově evangeliu (16, 13) předchází Proměnění Krista na hoře Tábor. Malba je v současnosti poškozená a špatně čitelná. Ve druhém poli třetího pásu Merhautová s Dvořákovou spatřovaly apoštoly, kteří vedou dítě k sedícímu Ježíši, což poukazuje na Děti a Boží království, kdy Ježíš zve k sobě děti říka: „Nechte maličkých přijít ke mně.“⁶⁴ Poche zde spatřoval Rozeslání apoštolů.⁶⁵ Další výjev s žehnajícím Kristem a dřepícím mužem je považován za Uzdravení vodnatelného.⁶⁶ Závěrečný obraz jižní stěny je vyložen jako Peníz daně (Mt 22, 15).⁶⁷ Kristus je natočen k houfu Izraelců se zahrocenými klobouky. Jeden z mužů držel dnes zmizelou miskou.

V západní rameni ambitu cyklus pokračoval neznámým výjevem ve vrcholové výseči, která je dnes zbavená veškeré barevnosti. Pás pod ní je rozčleněn na tři pole, v nichž se malba nechovala o moc lépe. Výzdoba toho travé utrpěla natolik, že bez starších fotografií a popisů by tu interpretace nebyla vůbec možná.⁶⁸ První obraz zaznamenával sv. Máří Magdalénu a její sestru Martu s dalšími lidmi, aby Krista povolali k nemocnému bratru Lazarovi (J 11,3).⁶⁹ Prostřední pole představovalo patrně Máří Magdalénu žadonící Krista o uzdravení svého bratra, případně mu vytýká, že nepřišel včas a Lazar mezitím zemřel (J 11, 21,32).⁷⁰ Třetím obrazem příběh vrcholil v podobě Vzkříšení Lazara v Betanii (J 11,38–44).⁷¹ Vpravo se nacházela tumba a nad ní se zleva skláněl Kristus. Na starším snímku je vidět za tumbou, zástup zvědavců se špičatými klobouky. Příbuznou kompozici Vzkříšení Lazara předvádí perokresba na fol. 10v v Liber depictus.

⁶² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 132. Slepoty zbavený mládenec je v tzv. Provensálské legendě středověkého původu jmenován jako Sidonius (Cedon), plavící se s Máří Magdalénou, jejími sourozenci a druhy do Provence, kde se později stal biskupem v Aix po smrti biskupa sv. Maxima. K tomu případně text níže věnující se svatomagdalénskému cyklu v tzv kapitulní síni komendy ve Strakonících.

⁶³ POCHE, 39; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 132. Tímto námětem badatelky označily také předposlední pole celého christologického cyklu ve čtvrtém klenebním travé severního ramene ambitu.

⁶⁴ Mt 19,13; Mk 10,27; L 18,15. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 279; 1958, 132.

⁶⁵ POCHE, 39.

⁶⁶ POCHE, 39; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 132.

⁶⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 279; 1958, 132.

⁶⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, zde 279–280; 1958, 132.

⁶⁹ Tento námět pravděpodobně zachycuje také pozdně gotická malba v kněžišti kostela ve Starých Prachaticích (posl. čtvrtina 15. stol.).

⁷⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 133 určily Marii ve chvíli, kdy otírá Kristu svým vlasem nohy.

⁷¹ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 132–133.

První obraz dolejšího pásu víceméně zanikl a jeho podstatný díl tmelí plomba. Následuje Prokletí fíkovníku a nebo Podobenství o neplodném fíkovníku, které líčí evangelisté Marek a Lukáš.⁷² Ježíš přichází zleva k šedavému stromu se suchými větvemi bez listů. Podle Merhautové a Dvořákové zaznamenává poslední výjev tohoto klenebního pole Vzkříšení mrtvého mládence z Naimu.⁷³ Určily tak díky kuliše žluté hradby s červenou otevřenou branou a cimbuřím, jež je pro určení Vzkříšení naimského mládence téměř závazná. Hradba je dnes již neznatelná. Na druhou stranu zázrak je v Lukášově evangeliu popsán již v 7. kapitole (L 7, 11–17) hned po ustanovení dvanácti apoštolů. Pro poškození malby v pravé dolní úrovni zde nedohledáme máry s naimským mládcem, čili relaci k uvedenému zázraku nepovažují za jednoznačnou. K bráně přichází apoštolé vedeni Kristem.

Levá polovina štítového pole ve vršku druhého travé je vyplněna postavou Krista a jeho učedníků s knihami v rukou. V pravé půlce se zachovaly nezřetelné stopy skloněné postavy Krista. Dvořáková s Merhautovou zde spatřovaly příď lodi, kterou při dnešním stavu zachování nelze potvrdit.⁷⁴

Příběhy prostředního pásu líčí Podobenství o boháči a chudém, malomocném Lazarovi.⁷⁵ Levému obrazovému poli dominuje stůl zakrytý ubrusem, za nímž frontálně sedí boháč, oděný v purpuru a s hlavou zdobenou baretem. K ústům si oběma rukama podává misku. Po jeho pravici při levém okraji obrazu postává muž oděný v dlouhém cottu a buď nalévá z džbánu anebo hraje na loutnu – předmět okrové barvy v jeho rukou už není zřetelný. Po levém boku boháče se rýsují fragmentárně další stolovníci. Při pravém okraji obrazu sedí jen v siluetě dochovaný žebrák Lazar. Sousední drobná scéna se jeví poněkud nejasně, ale Merhautová s Dvořákovou pravděpodobně správně určily jako Smrt žebráka Lazara. Anděl se sklání nad ležícím Lazarem a z úst mu vyjímá duši v podobě postavičky s nimbem kolem hlavy. Bílý útvar lemovaný křídly či oblakem nad hlavou anděla znamená jistě Abrahamovo lůno, do nějž se anděl chystá odnést Lazarovu duši (L 16, 22). Z další scény nepřechalo nic než šedomodrý terén a rozmyté červené pozadí. Snímek publikovaný Wagnerem roku 1937 zde ukazuje drobného čerta či demony.⁷⁶ Podle Stejskala⁷⁷ šlo v tomto případě spíše o pokračování Podobenství o boháči a Lazarovi, kdy mrtvý boháč úpí

⁷² Mt 21,18; 24,32; Mk 11, 12; L 13,6.

⁷³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

⁷⁵ L 16,19–31. POCHE, 40; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 133; STEJSKAL 1993, 159.

⁷⁶ POCHE, 40 píše o bojujících ďáblech.

⁷⁷ STEJSKAL 1993, 159

v d'ábelských mukách v pekle a volá Abrahama.⁷⁸ Dvořáková s Merhautovou výjev mylně označily jako Vysvobození posedlého.⁷⁹ V celé šíři dolního pruhu rozlišíme sedm hlav lemovaných dlouhými rusými vlasy, uprostřed je světle okrový předmět připomínající stůl nebo lavici. Zmíněné badatelky usoudily, že hlavy patřily ženám, které u stolu obsluhovaly Krista v odměnu za to, že jím byly uzdraveny.⁸⁰

Výjevy ve třetím travé, které excentricky prolamuje románský portál vedoucí do tzv. kapitulní síně, jsou velmi sedřené. Ve vrcholovém poli se zachovaly nepatrné pozůstatky zástupu apoštolů v čele s Ježíšem, před nímž kdosi poklekal. Počáteční scéna středního pásu byla dříve určena špatně. Jsem si jist, že líčí Vyhnání kupců z chrámu. Kristus doprava odhazuje diagonálně převrácený stolek (považovaný předtím badateli mylně za nosítka, z nichž sestoupila vzkříšená Jairova dcerka).⁸¹ Jeruzalémský chrám zastupovala dnes už úplně setřená gotická arkádová architektura, krytá sedlovou střechou a vlevo oživená arkýřem, vysazeným na dvou dřevěných vzpěrách. Jistotu pro nové určení scény získávám porovnáním s ilustrací téhož námětu na fol. 13r v Liber depictus Liber depictus (Viedeň, ÖNB, Cod. 370, před 1350)⁸² a s nástěnnou malbou v christologickém cyklu v dómu v Gurku (kol. 1340).⁸³ Kousek vpravo přímo nad záklenkem portálu, mírně předkloněný Kristus vyháňá z chrámu houf kupčků a penězoměnců.⁸⁴ Pravé krajní pole vyplňuje Kristus bez nimbu⁸⁵ a několik s ním rozmlouvajících a na něj ukazujících osob, z nichž jedna má zjevně klobouk. Snad by mohlo jít o nějakou událost či podobenství líčené evangelisty po očištění chrámu od kupčků, např. Peníz daně (Spor o peníz císaře).⁸⁶ Dolní pás je rozdělen portálem na dvě nestejně široké části. Velmi úzkou levou plochu vymezenou klenební konzolou a archivoltou portálu, vyplňují tři neurčené postavy. Širší pole po

⁷⁸ „A boháč zemřel také a byl pohřben. Potom v pekle pozvedl své oči, když byl v mukách, a spatřil zdálky Abrahama a Lazara v jeho náručí. Tehdy ten boháč zvolal: „Otče Abrahame, smiluj se nade mnou a pošli Lazara, ať smočí konec svého prstu ve vodě a ochladí můj jazyk, protože trpím v tomto plameni.“ (L 16,22–24). (L 8,26–33). Podobenství o malomocném Lazarovi a boháčovi je součástí nedávno odkryté pozdně románské výzdoby klenby kaple v předsíni kostela kláštera Niedernburg v Pasově (po 1200)

⁷⁹ Z nějž démoni na příkaz Krista vešli do stáda vepřů, které se rozeběhlo ze srázu do jezera a utonulo (L 8,1–3). DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

⁸⁰ L 8,1–3. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

⁸¹ POCHE, 40 a DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 133 chybně pokládali za Vzkříšení Jairovy dcery. Tento námět jsem dešifroval na malbě ve třetím klenebním poli severní chodby, což ostatně odpovídá chronologii událostí líčených evangelií.

⁸² K rukopisu nejnověji REITINGER/SOUKUP, 5–44.

⁸³ Franz KIRCHWEGGER, Gurk (Ktn.): Dom Mariae Himmelfahrt, Vorhalle, In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (Band) II: Gotik München/London/New York/Wien 2000, 446, kat. č. 199.

⁸⁴ Kristus byl dříve pokládán za obživenou Jairovu dcerku, ubírající se skrze arkády oznámit lidem zázrak jejího vzkříšení. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

⁸⁵ Absence nimbu zavdává otázku, zdali jde o Krista.

⁸⁶ Uzdravení nemocné ženy navrhly DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280; 1958, 133.

pravé straně portálu nese asi zobrazení Poslední večeře Krista.⁸⁷ Vršek obrazu lemuje geometrický ornament trojlístých arkád bez sloupků, které mohou značit interiér večeřadla.

Také v posledním travé západní stěny, kde začínají Kristovy pašije, splývají světlé siluety aktérů s blednoucím tmavým a červeným pozadím. Výjevy tu nejsou členěny svislými příčkami, nýbrž přecházejí kontinuálně jeden v druhý. Horní výseč pozbyla malbu úplně; předpokládá se tu Modlitba Krista na Olivetské hoře. Dvořáková a Merhautová zde spatřovaly kohouta, pročež usoudily, že se tu odehrávalo Petrovo zapření Krista, které však zároveň situují do vršku prvního travé severní strany ambitu.⁸⁸ Stav nižších pásů není o moc lepší a barevné pozadí jako jediné pomáhá tvořit bílé obrysy postav. Levá scéna středního pásu zřejmě zachycuje Jidášův polibek. V pravém výjevu židé obklopují Mesiáše, k němuž zprava přistupuje zdrobnělý zbrojnoš ustrojený v červeném varkoči a opásaný mečem. Pravděpodobně představuje chrámového sluhu Malcha, jelikož této postavě v dolním výzdobném pásu utíná sv. Petr ucho. Vzápětí mu Ježíš ránu uzdravuje na dalším výjevu. Následně je spoutaný Ježíš vyslýchán trůnícím Pilátem anebo veleknězem Kaifášem, případně jeho tchánem Annášem⁸⁹ (J 18, 13). Postava na trůně je špatně čitelná, v obrysu hlavy se rýsuje baret a z obrysu těla vyčnívá pravice se vztyčeným ukazovákem. Toto soudcovské gesto provází v dalších polích také trůnícího Piláta a Heroda. Pravá krajní scéna patrně zachycovala Políčkování Krista.

Západní, tedy první klenební travé severního křídla ambitu překryla v baroku malba Panny Marie Bolestné a sv. Jana Evangelisty asistujícími pod sochařským krucifixem.⁹⁰ Po odstranění krucifixu a této mladší malby vyšlo najevo, že původní výjevy christologického cyklu jsou i tady značně sedřené a bezmála nečitelné. Velkou část štítového pole ve vršku prvního travé vyplňuje tmel, původní výjev je neznámý, nicméně Dvořáková s Merhautovou sem situovaly výjev Petr zapírá Krista⁹¹ Špatný stav středního a spodního pásu dovoluje rozlišit nanejvýš linie a siluety postav. I zde děj zde probíhá kontinuálně bez svislého dělení lištami stejně jako v posledním travé západní strany ambitu. Postavy při levém kraji středního pásu patrně znázorňují sv. Petra se služkou, která naň ukazuje a poznává v něm jednoho z Kristových učedníků.

⁸⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 280–281.

⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 134.

⁸⁹ POCHE, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 134.

⁹⁰ Vedle fotografie (pořízené před r. 1918) z fotosbírký ÚOP NPÚ v Praze pohled na toto pole publikovala Alžběta BIRNBAUMOVÁ: *Stavební vývoj hradu a města Strakonice*. Strakonice 1933.

⁹¹ POCHE, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 281; 1958, 134.

Je ale možné, že pouhý obrys postavy s nimbem patří Kristu, na kterého někdo ukazuje – poškození a ztráta malby až na intonaku je natolik citelná, že se musíme spokojit s hypotetickým určením některých scén, případně se držet posloupnosti událostí v evangeliích.

Střed pásu vyplňuje dav židů, kteří mezi sebou tupí Krista, jehož ve zbylé třetině pásu tlačí k výslechu před trůnícího Piláta či Kaifáše – ani zde si nejsme jisti identifikací siluety trůnící postavy.⁹² Muž je usazen na vyvýšené soudcovské stoličce, má na hlavě klobouk a pravicí ukazuje na Ježíše a karikovaného biřice, který Krista vede. Za stolicí postává patrně sluha či strážce. Analogické soudcovské gesto činí ku Ježíši v levé krajní scéně dolního pásu trůnící a žezlem a korunou vybavený Herodes, označovaný dříve za Piláta.⁹³ Domnívám se, že jde o Heroda právě kvůli královským insigniím. O výslechu Krista Herodem se zmiňuje jedině sv. Lukáš (23, 7–12), z jehož evangelia strakonický cyklus čerpá nejvíce. Text evangelista nás zpravuje o tom, že Ježíš byl mezi zatčením a popravou předveden v noci ponejprv před nejvyššího kněze Kaifáše, poté za svítání odvečen do paláce pretoria římského prefekta Pontia Piláta, který ho záhy předal Herodovi Antipovi, králi Galileje, jenž od Krista očekával kejkle a zázraky. Po výsměchu jím pohrdl a odevzdal jej zpět Pilátovi. Ten pak jako zástupce římského císaře vynesl konečný rozsudek. Následně uprostřed dolního pásu frontálně zachycený Kristus rozpřahuje doširoka paže, po jeho stranách se kupí postavičky biřiců, kteří se mu buď posmívají nebo jej oblékají “do skvostného purpurového roucha“ (L 23, 11).⁹⁴ Zmiňování badatelé uvažovali naopak o svlékání roucha. Pás končí opětovným předvedením Krista dvěma židy se špičatými klobouky ke konečnému rozsudku před Piláta, považovaného v minulosti za Heroda.⁹⁵

Scény ve druhém klenebním poli také nejsou odděleny svislými příčkami. Střed travé sekundárně zničil renesanční štukový rám, který byl kdysi vyplněn obrazem. V pravé části vrchního pásu spatříme hůře čitelného muže, sedícího snad s překříženými nohama na stoličce. Jeho kostým je tvořen růžovou suknicí a kloboukem. Myslím, že jde o Piláta, který si zde mohl umývat ruce anebo sledovat bičování Krista. Mohlo jít i o *Ecce homo*, to však bezpečně neurčíme kvůli plombě v levé části obrazového pole. Vpravo za zády Piláta(?) stojí Ježíš s rozpaženými rukama. Po stra-

⁹² POCHÉ, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 134.

⁹³ POCHÉ, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ, 134. Nemůže kráčet o Piláta, jelikož ve scéně, určené badateli jako Josef z Arimathie žádá Piláta o tělo Kristovo, je Pilát charakterizován kloboukem, ne korunou.

⁹⁴ “A tak jím Herodes se svými vojáky pohrdl, a když se mu dost naposmíval, oblékl ho do skvostného roucha a poslal ho zpět k Pilátovi.“ (L 23,11).

⁹⁵ POCHÉ, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ, 134.

nách k němu přiklekají zeleně oděni pacholci, kteří se mu vysmívají nebo se chystají mu svléknout žlutou tuniku. Ve druhém pásu se postavy zachovaly jediné vpravo od barokního štukového rámu. K torzálně dochovanému Spasiteli zprava přistupují muž oděný červenou róbou a kloboukem a prostovlasý mladík či dívka. Poche scénu nazval Kristovo setkání s ženami na cestě na Kalvárii.⁹⁶ Podle Dvořákové a Merhautové zde probíhá nejprve Setkání Krista s Veronikou, a Setkání Krista s klečícím Šimonem Kyrenejským.⁹⁷ Tyto interpretace se jeví diskutabilní, protože nejdříve se k Ježíši obrací urozený muž v honosné robě a klobouku tedy spíše setník, Josef Arimatejský nebo Pilát. Mohlo jít o závěreční mytí rukou po vynesení rozsudku, postava za ním by mohl být sluha přinášející mísu s vodou. Úbor zároveň odpovídá takto ustrojenému setníku dole na obraze Ukřižování, ale i Josefu z Arimathie, jenž je v evangeliích uváděn jako „bohatý člověk“ (Mt 27, 57) a „ctihodný člen rady“⁹⁸ (Mk 15, 43; L 23, 50) a ve středověku byl často zobrazován dokonce jako „šlechtic a vladař dvorský...“ („kniže ode dvora“).⁹⁹ Hned vedle Kristus kazatelským gestem kyne klečícímu a ruce spínajícímu člověku v růžové tunice. Za ním zprava přichází žid se špičatým kloboukem na hlavě a zřejmě žlutou tunikou v rukou. Tato scéna není jasná. Spodní pás začíná stěsnaným Nesením kříže. Šimon z Kyrény pomáhá Kristu vléci kříž, zcela vlevo při náběhu klenebních žeber kráčí další dva lidé, asi vojáci. Svislá lišta odděluje tento výjev od Přibíjení Krista na kříž. Ten je diagonálně položen na okrovou skálu (Golgotu). Na kříži spočívá Ježíš, kterého dva katani přibíjejí za ruce. Mladší štukový rám zničil levou polovinu trojkřížové Kalvárie. Mezi částečně dochovaným Kristem na kříži a špatným lotrem po jeho levici se rmoutí sv. Jan Evangelista. Rudým pozadím vykrojená silueta zatvrzelého lotra Gesmase¹⁰⁰ se vyznačuje karikovaným profilem hlavy. Po jeho levici při klenební konzole se kupí hlouček postav vedených setníkem, u jehož levého boku visí meč. Setník směrem k postavám otáčí hlavu, možná jde o okamžik, kdy prozřel a zjistil, že popravují nevinného, anebo jde o rozmluvu s Josefem Arimatejským, jak to ukazují soudobá zobrazení.

⁹⁶ POCHE, 41.

⁹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 281; 1958, 134.

⁹⁸ Text lat. „*Joseph, qui erat decurio*.“ (L 23,50), tzn. člen nejvyšší rady starších židovského synedria. „Ikonografii Josefa Arimatejského ve středověkém výtvarném umění se podrobně věnovala Hana HLAVÁČKOVÁ: *Joseph erat decurio*. In: *Umění XXXV*, 1987, 507–514.

⁹⁹ Knižecí podobu Josefovou způsobil staročeský překlad bible. Text Markova evangelia (15, 43) „... *Ioseph ab Arimathaea nobilis decurio*...“ je přeložen ve staročeské bibli: „...Jozef z Aromatie, šlechtic a vladař dvorský...“ K tomu Vladimír KYAS (ed.): *Staročeská bible Drážďanská a Olomoucká I. Evangelia*. Praha 1981, 190–191 a HLAVÁČKOVÁ 1987, 508–509.

¹⁰⁰ V Nikodémově protoevangeliu a Zlaté legendě nazývaného Gesmas (Jezmas). Podle apokryfního tzv. Arabského evangelia se „zlý“ lupič jmenoval Dumachus a „hodný“ Titus. K tomu Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, 298.

Lunetové čelo předposledního travé severního ramene ambitu je svisle rozděleno na dvě půle. V levé se řadí asi pět lidí před trůnícím hodnostářem. Starší fotografie ukazují, že obrysy očí a další detaily byly na tomto obraze zřetelné, dnes tomu bohužel tak není. Poche rozpoznal v čele procesí Josefa z Arimathie, který prosí Piláta o tělo Kristovo, jde tedy o událost líčenou kanonickými i nekanonickými evangelií.¹⁰¹ Josef Arimatejský je coby „bohatý člověk“ (Mt 27, 57) a „ctihodný člen rady“ (Mk 15, 43; L 23, 50) vybaven béžovým kloboučkem s kožešinovým lemem a rudým surcotem s hermelínovým límcem.¹⁰² Zcela vlevo za zástupem roste zakrslý zelený keř se třemi haluzemi, jaký se hojně objevuje např. v Liber depictus, a který zde asi naznačuje, že akce probíhá v exteriéru na dvoře pretoria. Na opačném konci obrazu z podesty trůnu sestupuje směrem doprava mladík v černých botách. Hlavu Piláta kráší klobouk, čímž opět dokazují, že panovník s korunou a žezlem, který soudí Krista v prvním travé severního ramene ambitu, nutně musí představovat (korunovaného) krále Heroda, nikoli prokurátora Piláta, jak se mělo dříve za to. Ještě se nabízí tento výjev interpretovat také jako setníka s vojáky, kteří obeznamují Piláta o průběhu popravy a podivných úkazech, které se při tom staly. Postavy mohou znamenat také zástup vrchních farizeů žádajících Piláta o stráž k hrobu „toho bludaře“ (Mt 27,62–65; apokryfní Petrovo evangelium 8, 29–31).¹⁰³ Do pravé poloviny výseče je vtěsnáno vícefigurální Oplakávání. Jeho osy tvoří bílý kříž a Kristovo tělo horizontálně položené v klíně Panny Marie, která Syna líbá na tvář. Kristovy nohy podpírá vpravo klečící sv. Máří Magdaléna nebo sv. Jan Evangelista.¹⁰⁴ Ježíšovu levou ruku si tiskne ke své tváři, v níž se mimořádně udržela kresba očí; okrové dlouhé vlasy čeří pravidelné prameny.¹⁰⁵ V levém kraji scény se mačká několik truchlících žen se závo-

¹⁰¹ POCHE, 41; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 281; 1958, 135. Dvořáková a Merhautová s takovouto identifikací (určením) souhlasily, pouze v obou svých stěžejních studiích Josefa, neznámo proč, (chybně) nazvaly Šimonem. V ikonografickém seznamu na s. 360 je téma pojmenováno již správně „Josef z Arimathie žádá Piláta o tělo Kristovo“

¹⁰² HLAVÁČKOVÁ 1987.

¹⁰³ ... tu se starší vyděsili, přišli k Pilátovi s žádostí a říkali: „Dej nám vojáky, aby po tři dny střežili jeho hrob, aby nepřišli jeho učedníci a neukradli ho a aby lid se nedomníval, že vstal z mrtvých, a zle s námi nenaložil.“ Pilát jim přidělil Petronia a setníka s vojáky, aby střežili hrob, a s nimi přišli k hrobu starší i zákoníci. Petrovo evangelium 8, 29–31. neznáma evangelia. Novozákonní apokryfy I, hrsg. Jan A. DUS. Praha 2001, 232. Námět Pilát posílá vojáky střežit Kristův hrob zpracovává např. iluminace v kolínském Sakramentáři sv. Gereona přelomu 10. a 11. stol., dnes uloženého v Paříži

¹⁰⁴ POCHE, 42; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 135.

¹⁰⁵ Pod bradou postavy se nezřetelně vine rozpítný pruh stejného odstínu jako vlasy – jde o rozpítný pramen vlasů nebo konturu. U Pavla Kaliny, který se tímto Oplakáváním monograficky zabýval, tato šmouha vyvolala dojem vousu, pročež postavu interpretoval jako Josefa Arimatejského, případně Nikodéma anebo vousatého sv. Jana Evangelistu, jak býval zobrazován na východě, kdežto na západě ojedinele. Autor zároveň přiznal, že možnost porovnání fyziognomie této asistenční postavy s obličejí sv. Jana či Josefa Arimatejského v strakonickém cyklu je vyloučena kvůli celkově špatnému dochování maleb. Pavel KALINA: Beweinung Christi aus dem christologischen Zyklus im Ambit der Strakonitzer

ji na hlavách. Levá krajní žena v růžových šatech bědujíc lomí sepnutýma rukama pateticky nad hlavou, což je motiv italského původu.

Začátek prostředního pásu je určen námětu Kladení do hrobu. Hlouček pěti torzálních postav se naklání nad sarkofágem, v němž již spočívá tělo Spasitele. Ze zbytku kresby knížecího klobouku posazeného na hnědých vlasech určíme Josefa z Arimathie, jenž je tu navíc obdařen nimbem. O stěnu tumby se opírají dva spící zbrojnoši. Pás kontinuálně pokračuje Kristovým sestupem do předpekli (*Anasthasis*). Lukovitě prohnutý Vykupitel se levicí opírá o ratiště praporce a pravicí se ujímá Adama s Evou, vycházejících ze žluté branky očiště. Předkročená noha Krista se dotýká špičky nohy Adama stejně, jako je tomu na fol. 9v Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321, Praha, NK ČR, XIV A 17, fol. 8).¹⁰⁶ V navazujícím Zmrtvýchvstání Vykupitel levicí třímá praporec Vzkříšení a jednou nohou vystupuje z hrobu. K jeho mramorované stěně se tiskli dva strážci. Za dělicí lištou střední pás uzavírá scéna se třemi Mariemi u hrobu, jež kompozičně navazuje na perokresbu na fol. 22r v Liber depictus. Ženy jsou vítány dvěma malými anděly (J 20,12), přičemž jeden z nich odklápí víko a ukazuje prázdný hrob, na němž se dobře udrželo žilkování v podobě trojlistů a vinné ratolesti. Pás pod těmito výjevy zahajuje výjev Kristus se zjevuje sv. Máří Magdaléně jako zahradník. Vlevo roste pěn se čtyřmi haluzemi, na zemi se choulí světice a před ní stojí Vykupitel s rýčem v ruce. Za jeho zády roste sukovitý strom, který tvoří dělítko mezi touto a následnou scénou *Noli me tangere*. Zde Mesiáš pravicí žehná Marii Magdaléně, která buď padá k jeho nohám nebo se naopak v kleku napřimuje s výkřikem „Rabboni!“, na což jí Syn Boží odpověděl: „Nedotýkej se mne, neboť jsem ještě nevystoupil ke svému Otci.“ (J 20, 16–17). Kontinuálně přichází Setkání žehnajícího Krista s apoštolem, stojícím vlevo s knihou v ruce. Za dělicí příčkou se Kristus dává poznat dvěma učedníkům, aby se na dalším výjevu společně odebrali do Emauz, které charakterizuje žlutá brána. Za ní tento obrazový pás uzavírá Večeře Krista mezi dvěma učedníky v Emauzích.

Tematickou náplní scén v závěrečném klenebním poli severní strany ambitu je Ježíšovo zjevování apoštolům před Nanebevstoupením. V nejvrchnějším pásu ukazuje Spasitel rány v dlaních učedníkům rozestavěným po stranách. Obdobná kompozice

Johanniterkommende. In: Umění XLI, 1993, 161–167. Pro negaci Kalinovy teorie považují za důležité zmínit, že podobný rozpitý proužek okrové hlínky se vine pod bradou také mladíka, jinak jistě holobradého, sestupujícího z Pilátova trůnu na předchozím obraze.

¹⁰⁶ Hana HLAVÁČKOVÁ: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 475–478, kat. č. VI.2.K; Viktor KUBÍK: Pasionál abatyše Kunhuty. In: Otevří zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300 (kat. výst.). Praha 2014, 250–251, kat. č. V.34.

existuje v Pasionálu abatyše Kunhuty. V levém poli prostředního pásu Kristus žehná kalichu a jídlu v míse, které mu zprava přináší mladý apoštol.¹⁰⁷ V sousedním poli předkloněný sv. Tomáš vkládá ruce do rány v Kristově boku, ostatní apoštolové přihlížejí. Velmi podobnou kompozici Nevěřícího Tomáše najdeme také na fol. 15r Pasionálu abatyše Kunhuty a v Liber depictus. Poslední pás je rozdělen na dva výjevy; při jejich interpretaci se musíme spolehnout na starší popis a výklad, protože vybělené postavy po ztrátě kontur a malby tvoří víceméně jednolitý útvar, zvlněný nahoře obrysy svatozáří. Podle Pocheho je obsahem levého pole Odevzdání pastýřského úřadu Petrovi, podle Dovřákové a Merhautové Předání klíčů sv. Petrovi.¹⁰⁸ Kristus je postaven zřejmě vpravo, vlevo se řadí apoštolové. Závěrečný obraz představoval patrně Ježíšovo zjevení apoštolům před Nanebevstoupením. Předpokládá se, že cyklus pokračoval Nanebevstoupením a Ssláním Ducha svatého a dalšími scénami v prvních dvou klenebních polích východní stěny ambitu, která byla v baroku přestavěna.

Nástěnné malby v kostele sv. Prokopa

Další malby se nalézají v tribunovém kostele sv. Prokopa, jehož zasvěcení bylo do 15. století sv. Vojtěchu. Kostel na východě ukončuje johanitskou komendu.¹⁰⁹ Původně plochostropá, v renesanci zaklenutá obdélná loď kostela je provázena na jihu velmi úzkou postraní lodí.¹¹⁰ Západní část lodi zabírá velká tribuna, přístupná z 1. patra a podklenutá šesti křížovými klenbami vynášenými čtyřmi hranolovými pilířky. Snad ještě z doby před polovinou 13. století pochází čtyřboká bašta (dnešní sakristie), sousedící s chórem na jižní straně.¹¹¹ Loď se otevírá půlkruhově vyklenutým triumfálním obloukem do chóru, nad nímž je patrně od poloviny 13. století vztyčena hranolová věž. Na chór navazuje pozdně gotický presbytář o dvou polích křížové žebrové klenby a pěti paprscích nad čtyřbokým závěrem.¹¹²

Na západní stěně po pravé straně portálu, kterým se z 1. patra východního ramene ambitu vstupuje na krucht, byla ve 30. letech 20. století odkryta a restaurována

¹⁰⁷ „...vzal chléb, požehnal, rozlomil ho a podával jim.“ (L 24,30). „Když ale ještě pro radost nemohli uvěřit a divili se, řekl jim: ‚Máte tu něco k jídlu?‘ Podali mu tedy kus pečené ryby a plást medu. A on si vzal a pojedl s nimi.“ (L 24,41–43). DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 281; 1958, 135 odkázaly na J 20, 23, kde Kristus posílá do světa apoštolu, aby odpouštěli či zadrželi hříchy..

¹⁰⁸ POCHE, 43; DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 282; 1958, 135.

¹⁰⁹ Viz příslušná poznámka k architektuře komendy na začátku tohoto hesla..

¹¹⁰ KUTHAN 1977, 86 vyslovil domněnku, že úzká postranní loď byla původně obranným ochozem hradby.

¹¹¹ KUTHAN 1977, 83.

¹¹² Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 464; KAŠIČKA/NECHVÁTAL, 271–212.

řada monumentálních postav pěti apoštolů a sv. Jana Křtitele. Povrch malby je popraskán jemnými krakelami. Malba byla poškozena ještě před svým odkrytím zásekem pro elektrické vedení. Na levém kraji řady umístěný sv. Jan Křtitel je od pasu dolů zničen. Jako jediný z řady je identifikován osobním atributem – medailonem s perfektně dochovaným beránkem s křížovou korouhví. Sv. Jan Křtitel je charakterizován neupraveným bujným vlasem a vousem světle okrového tónu, okrovou kresbou nosu, obočí a mandlovitých očí se zduřelými dolními víčky. Křtitelovo roucho bylo modrošedé. Ze žlutého nimbu se dochovala jen třetina, zbytek překrývá fragment pozdně gotického malovaného orámování okna nad kruchtou, vlevo zakrývá část světcovy postavy barokní omítka. Následující tři postavy apoštolů se dochovaly mimořádně intaktně. Jejich štíhlé lukovitě projmuté postavy jsou vyjádřeny černou a tmavě okrovou kresbou a sytými barvami. Všichni drží knihu. Statičnost figur vyvažuje propracovaný záhybový systém s dynamicky vzdutými záhyby nálevkovitými, mísovými i klikatkami lemů. Postavy mají těsné analogie ve Velislavově bibli (před 1350, Praha, NK ČR, XXIII C 124) a hlavně v Liber depictus.¹¹³ Nejlépe se dochoval druhý apoštol zleva, jehož jako staršího muže určují dlouhé bílé vlasy a zašpičatělý dlouhý vous, který je prokreslen soustavou lineárních pramínků tak jako u proroka v jižním rameni ambitu v prvním poli od východu. Stejný vzor zakloněné hlavy opticky protažené zašpičatělým plnovousem najdeme u některých mužských postav v Pasionálu abatyše Kunhuty¹¹⁴ a přirozeně v Liber depictus.¹¹⁵ Paralelou jsou také postavy sv. Filipa a Jakuba (kol. 1320) ze starší vrstvy v tzv. kapitulní síni komendy a tvář sv. Tomáše na transferované malbě Nevěřící Tomáš v kostele sv. Michala ve Vídni (kol. 1320). Vespod zakřivené lineární řasy roucha strakonického apoštola podtrhují oblou křivku těla, jež je do detailu stejná u postavy Jeremiáše na fol. 1v Liber depictus, shodné lukovité pózy zaujímá Kristus i další aktéři christologického cyklu v ambitu, dále postavy v Pasionálu abatyše Kunhuty nebo Kodexu Manesse (1300–1340).¹¹⁶

Další apoštol má plášť plasticky modelován světly a stíny, nasazenými na vzdutých záhybech. V partii beder a slabin z uzavřeného obrysu lehce vyčnívají mísovité jímky. Draperii tu doslova rozvlnila záplava záhybů. Malíř se pokusil naznačit

¹¹³ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958,144

¹¹⁴ Proroci zobrazení v první nebeské hierarchii přímo pod Korunování P. Marie na fol. 22r.

¹¹⁵ Izaiáš a Mojžíš na fol. 1v, Simeon na fol. 3v, Jeremiáše na fol. 4v ad.

¹¹⁶ Beate BRAUN–NIEHR: Große Heidelberger Liederhandschrift („Codex Manesse“), In: Bruno KLEIN (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Gotik, München 2007, 512–513, kat. č. 239.

prostorovou hloubku tím, že z hávu vystupující bosé chodidlo levé uvolněné nohy společně s okrajovým cípem draperie překrývá spodek žlutého roucha za ním stojícího bělovousého apoštola. Zbývající dva apoštolové jsou z větší části sedřeni až na omítkové jádro. Zachovaný kousek draperie předposledního apoštola ukazuje, že malíř tu „vyvinul dokonce dva symetrické, do sebe zavínuté trychtýřovité útvary, jejichž okraje vytvářejí bohatou arabesku šnekovitého vzoru, ale které jsou již vcelku cítěny plasticky; konce těchto nálevkovitých záhybů vybíhají v ostré cípy.“¹¹⁷ Z poslední figury se zachovala jen část siluety a zlomek linkami zřaseného roucha. Dvořáková s Merhautovou upozornily na vztah apoštolských postav k první části christologického cyklu v jižním křídle strakonického ambitu a s figurami na fol. 1 a 2 v Liber depictus. Jde především o obdobný typ hlavy i utváření roucha třetího apoštola na kruchtě s prorokem Izaiášem v uvedené knize.¹¹⁸

Nad popsanou řadou světců na západní stěně a na jižní stěně lodi provedl Alois Martan v letech 1976–1978 restaurátorský průzkum, jehož potřeba byla vyvolána neodborným zahájením prací na nové výmalbě interiéru kostela, při níž došlo k oškrábání renesanční malby v části presbytáře.¹¹⁹ Průzkum omítek nad kruchtou potvrdil pokračování vrcholně gotické figurální výzdoby v podobě dalších monumentálních postav světců, podle shodných znaků bezpochyby z téže ruky jako apoštolové dole. Podlouhlá sonda na levé straně západní stěny odkrývá části dvou k sobě natočených světeckých postav grandiózního měřítká. Sondáží byl vpravo zjištěn úsek šedého pozadí, šedozeleň draperie a část frontálně viděného obličejů vymezeného dlouhými hnědými vlasy a nimbem. Restaurátor zjistil, že malby zde byly zabíleny ještě v době, kdy loď měla plochý strop a že pokračují pod pozdně gotickou klenbou směrem do půdního prostoru.¹²⁰ Odstranění omítek v tomto prostoru jistě přinese další zjištění ve věci výzdoby komendy a jejího kostela a ve věci produkce „strakonických“ malířů.

Nástěnné malby v tzv. kapitulní síni

Poslední prostorou komendy, která je vyzdobena vrcholně a pozdně gotickými malbami, je tzv. kapitulní síň v prvním podlaží řádové budovy, stojící mezi ambitem a palácem Bavorů. Je zaklenuta čtyřmi poli křížové kopulovité klenby bez žeber, jejíž

¹¹⁷ Citováno z DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 290. Autorky dodávají: „Tyto rysy spolu s drobnějšími horizontálními vlnami na lemu draperie při zemi jsou již znaky, které předznamenávají vývoj krásného slohu.“

¹¹⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 298–299.

¹¹⁹ PECHOVÁ/MARTAN 1981, 12. MARTAN 1993, 265.

¹²⁰ Na jižní stěně lodi byly pod mladšími omítkovými vrstvami objeveny hustě pekované renesanční malby. MARTAN 1993, 265.

pole jsou oddělena půlkruhovými pasy.¹²¹ Budova je pokládána za nejstarší objekt hradního komplexu. Archeologický průzkum prokázal dokonce starší předstupeň.¹²²

V interiéru síně byly odkryty fragmenty maleb ze 14. a 15. století, které do literatury uvedli hlavně Václav Wagner, Anežka Merhautová s Vlastou Dvořákovou a restaurátor Alois Martan. Na východní stěně blíže k vchodu do sálu spatříme rozměrný obraz se třemi světeckými postavami v iluzivní arkádě, která je dnes skoro neznatelná.¹²³ Obraz byl zčásti překryt pozdně gotickou vrstvou,¹²⁴ kterou na těchto místech v 50. letech odstranil František Fišer. Na počátku 70. let 20. století se trojdílný obraz ocitl v tak havarijním stavu vlivem vlhkosti a plísní, až musel být Aloisem Martanem, jenž v průběhu let restauroval i další malby ve Strakonících, transferován, konzervován a následně znovu osazen na zeď.¹²⁵ V současné době je stav díla znovu velice špatný; barevná vrstva se spráší a odlupuje a malba vyžaduje neodkladný zásah restaurátora. V levé části obrazu stojí světec s mitrou na hlavě, uprostřed a vpravo stojí dvě světice s hlavami zahalenými závoji. Všem třem hlavy obkružují nimby. Postavy činí pozdviženými dlaněmi „mluvící“ gesta; krajní postavy drží pásy se zbytky nečitelných liter, prostřední drží pyxidu.

Ve druhém klenebním poli východní stěny se zachovaly dva zlomky původně asi jedné scény. Vlevo spatřujeme nevelký kus původní omítky s malbou muže s rozčuchanými vlasy a vousem, jenž zřejmě svírá tyč nebo žerď kopí. V blízkosti jeho dlaní se rýsují obrysy paže další postavy. Druhý fragment v tomto klenebním poli ukazuje čtyři osoby na zádi člunu, který pluje doprava směrem od rozčuchaného muže. První postavou v loďce je muž s mitrou na hlavě obkrouženou svatozáří, před ním sedí dívka či mladík bez svatozáře svírající bidlo. Svatozář zdobí zavinutou hlavu následující ženy v lodi. Tato žena pozvedá levou dlaň ve stejném gestu jako trojice postav v předešlém klenebním poli. Z další světice v loďce přetrvala jen část okrového pláště, závoje a nimbu, zbytek přezdí barokní pilastr. Vpravo od něj v dalším klenebním poli se udržel drobný

¹²¹ Severní stěna nad vstupním portálem se otevírá pozdně románským kruhovým oknem, které po obvodu zdobí bobule. Protější kruhové okno na jižní straně bylo donedávna zazděno. Jiří VARHANÍK: Neznámý prostor strakonického hradu, *Průzkumy památek II*, 1995, 77–84, zejm. 79.

¹²² Průzkum objevil kamenné základy asi dřevěné dvojprostorové budovy, patrně kostela, obklopeného pohřebištěm. Objekt zanikl s výstavbou řádové budovy patrně ve 30. letech 13. stol. VARHANÍK, zejm. 83; VLČEK/SOMMER/FOLTÝN, 89, pozn. 273; Zuzana HADRAVOVÁ: Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku, diplomová práce na FF UK v Praze. Praha 2013, 41–42.

¹²³ Dvořáková s Merhautovou trojdílný obraz se světci zařadily do 3. desetiletí 14. století k první vrstvě. Dílo srovnaly po stránce slohu s nástěnnými malbami v Janovicích n. Úhlavou a s malbou Krista Trpitele mezi Marií a sv. Jakubem s donátory na pilíři děkanského kostela v Písku. DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 137. Podotýkám, že vzájemná podobnost strakonické a písecké malby je minimální a omezuje se víceméně jen na trojdělení se třemi světeckými postavami.

¹²⁴ Šlo o torza dvou postav, z nichž jedna představovala sv. Kryštofa.

¹²⁵ MARTAN/PECHOVÁ: 10; MARTAN 1993, 263–264.

útržek pokračování tohoto výjevu v podobě tří osob na přídi člunu. Jejich hlavy obkružují nimby, nadto druhá hlava z této trojice opět nesla mitru a třetí byla zahalena v závoji.

Ve vršku druhého klenebního pole východní stěny nad fragmentem rozcuchaného muže a postav ve člunu spatřujeme zlomek malby, kde rozeznáme ženskou hlavu v závoji a torzo plavovlasého anděla; horizontální lišta je dělila od svrchního obrazového pole, které je překryto v baroku vyzděným přízdním pasem klenby. V tomto nejsvrchnějším poli rozeznáme kus draperie a pásky se zbytkem nápisu, který čtu *(b)enedi(cti)*. Tyto fragmenty se prolínají s útržky pozdně gotické vrstvy, která původní výzdobu ze 14. století překryla zhruba v 80. letech 15. století.

Na východní stěně nad vchodem do křížové chodby se udržel zlomek kdysi rozměrné kompozice, kterou v levé a spodní části překrývá pozdně gotická vrstva. Malba během uplynulých šedesáti let od svého odkrytí velmi zchátrala a pozbyla většinu kontur a detailů. Naštěstí z černobílých fotografií pořízených ve 30. a 50. letech 20. století rozpoznáme před architektonickou kulisou torzo frontální postavy s rukama patrně zkříženýma na prsou a s nimbem kolem hlavy. K postavě přilétá v našem pohledu zprava drobný anděl, další se nalézal naproti.

Na východní straně vpravo od vchodu do ambitu, tedy ve čtvrtém klenebním poli, František Fišer v roce 1953 bez transferu odstranil pozdně gotické malby, aby odkryl dvě malířské vrstvy z první poloviny 14. století. Na starší omítce se takřka intaktně dochovaly postavy sv. Jakuba a Filipa, o nichž jako první referovala Vlasta Dvořáková.¹²⁶ Postavy apoštolů v lidském měřítku jsou vytvořeny pregnantní kresbou a sytými barvami na zvlněné omítce. V rozmluvě k sobě natáčejí hlavy, jež jsou na vnějším obvodu červeně lemované svatozářemi, v nichž jsou majuskulí vepsána jména apoštolů. Míra poškození je relativně malá, pouze Jakobovo tělo je od slabin níže překryto mladší vrstvou gotické malby, část šatu sv. Filipa odpadla od kolen dolů. Tradiční biblický háv tvoří u sv. Jakuba sytě žluté roucho modelované miniovou červení, a přes něj svrchní červený plášť, splývající po ramenou a vytvářející pod břichem mísovitý lem a zakrývající pravou ruku, kterou světec drží zavřenou knihu. Vpravo stojícího sv. Filipa charakterizuje na dva prameny rozdělený plnovous a dlouhé plavé vlasy. Apoštol je ustrojen v blankytně modré roucho a bledě červený plášť, z pod jehož lemu vyčnívají prsty levé ruky. Vznik této starší vrstvy je kladen k roku 1320.¹²⁷ Pokud pokládáme za nejstarší doklad výzdoby komendy zmíněnou štětcovou kresbu biskupa ve špaletě okna v ambitu, pak postavy sv. Filipa a Jakuba představují druhou etapu

¹²⁶ DVOŘÁKOVÁ 1955, 20–24.

¹²⁷ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 136; SCHMIDT 1993.

výzdoby komendy. Další popsané malby v přízemí řádové budovy, v ambitu a na kruchtě kostela tvoří etapu třetí. Nejmladší je uvedená pozdně gotická vrstva ze sklonku 15. století.

Zřejmě nedlouho po namalování apoštolských postav přestala tato nejstarší výzdoba kapitulní síně vyhovovat a byla překryta novou omítkou, na níž byly aplikovány již popsané výjevy a další malby. Pravděpodobně k tomu došlo ve stejné době, kdy byly zdobeny stěny ambitu a západní stěna kostela, protože fromální podoba maleb ve všech třech prostorách je stejná a zjevně z jedné dílny.

Z této druhé malířské vrstvy se ve čtvrtém klenebním poli vpravo od vstupu do ambitu neúplně dochovala porušená scéna. Ta byla v minulosti určena jako Kázání sv. Jana Křtitele židům.¹²⁸ Předpokládaného sv. Jana Křtitele zakryla vlevo v novověku dodatečně přistavěná příložka, takže je vidět jen zlomek nimbu, žehnající pravice, levá ruka svírající hůl a malý kousek nohy, tedy nic, co by postavu bezpečně identifikovalo jako Jana Křtitele. Nevylučujeme jiné určení postavy, resp. scény s tím, že může patřit k legendárnímu cyklu rozvinutém zde na východní zdi. Schematický strom odděluje kázající postavu od skupiny šesti dlouhovlasých vousatých mužů a jedné ženy, kteří stojí ve dvou vzájemně se překrývajících řadách. Čtyři v přední řadě mají na hlavách špičaté klobouky s ohrnutým okrajem, dva muži a plavovlasá žena v přední řadě jsou prostovlasí. Všichni mají na těle suknice, spínají ruce a jsou mírně předkloněni. Za hlavou ženy roste červený strom, jehož koruna byla odstraněna při odkrývání starší malby sv. Filipa. Spodní část výjevu odpadla. Za bílou příčkou následoval další obraz, z nějž zbyl kousek šedomodrého pozadí a červeného roucha s pláštěm, zbytek byl ještě společně s pozdně gotickou přemalbou z konce 15. století otlučen Fišerem. Roucho připomene šat apoštolů na zdi kruchtě strakonického kostela. Také shora je scéna ohraničena bílou lištou od fragmentu malované architektury. Obvod horního půlkruhu tohoto klenebního travé sleduje zdobná linka se zavínutými bobulemi.

Vršek scény a plochu nad ní do roku 1953 překrýval fragment pozdně gotické malby čtyř postav v dlouhých hávech, na nichž malíř uplatnil jak stínované paralelní trubky a tak i mírně lámané tužší záhyby. Část valchářské hole určovala sv. Jakuba Menšího. Postavy byly dochovány jen od pasu dolů. V obrazovém poli vpravo od nich byl vidět kus malované zdi nebo studny se džbánkem na jejím soklu

¹²⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 289–290; DVOŘÁKOVÁ 1955, 22 původně navrhla Mojžíšovo kázání Izraelitům. V dalších článcích Dvořáková píše již jen o kázajícím sv. Křtiteli.

a dekorativně stočenými nápisovými páskami. František Fišer tuto malbu z konce 15. století bez transferování odstranil.

Na protější západní stěně byly odkryty fragmenty maleb z první poloviny 14. století po stranách oken. Přímo naproti popsaným malbám a vstupu do ambitu se v dolních partiích špalet okna, dnes zazděného, které prolamovalo třetí klenební travé, udržely zbytky ornamentální malby. V prvním klenebním travé od severu byl rozvínut pašijový cyklus. Zlomek liliové koruny vlevo od okna napovídá, že tu Pilát či spíše Herodes soudil zajatého Krista. V každé z obou okenních špaletách se fragmentárně udržely dvě obrazová pole nad sebou. Z horního levého pole se dochovala jen část postavy shrbeného Krista v šedém rouchu, z něhož vystupují neobutá chodidla. V pravém rohu před Kristem je namalován stromeček se třemi listy na každé ze tří větví. Role stromku mohla být ryze dekorativní, a stejně tak určující pro scénu Prokletí suchého fíkovníku či Podobenství o neplodném fíkovníku, což je již líčeno v cyklu v ambitu. Spodní výjev zachycuje Krista v modlitbě na Olivetské hoře. Schematická černá kresba v obličejí a poněkud neotesané veliké ruce poukazují na nepříliš zdatného malíře. V horním poli na vnitřní pravé straně okenního výklenku se odehrává Bičování Krista. Vršek obrazu s hlavou Ježíše a bičice odpadl. Bederní rouška Krista formuje na bocích cípy, na levém boku je zvlněn klikátkou lemu. Trýznitel s dŭtkami má na těle krátký módní gambeson s nízko posazeným opaskem. Pod Bičováním vrcholí pašije Ukřižováním Krista. Ježíš, jehož rouška spadá na levém boku v dlouhém cípu, visí na kříži s dvojitě prohnutým příčným břevnem. Vpravo stojí v tradiční zoufalé póze plavovlasý sv. Jan Evangelista. Dvě pole po pravé straně okna zanikla, zachoval se jen lem červeného roucha s bosou nohou. Další malby v tzv. kapitulní síni jsou pozdně gotické, patrně z posledních dvou dekád 15. století. Řeč o nich následuje po ikonografickém a slohovém rozboru zdejších maleb ze 14. století.

Popsaná výzdoba východní zdi se dochovala útržkovitě, což určení ikonografie na první pohled ztěžuje. Tři postavy v prvním klenebním poli byly v literatuře dosud ponechány bez určení pro údajnou absenci konkrétních atributů. Kupodivu zůstal nepovšimnut atribut prostřední svěťice, jímž je pyxida – alabastrová lékárnická nádobka na vonné masti a oleje, čili atribut sv. Máří Magdalény. Krajní postavy po jejích bocích nemají zachovány atributy a ani nápisy na jejich páskách již nejsou čitelné. Nicméně muž v levé části obrazu, tedy po Magdalenině pravici, je mitrou určen jakožto biskup či opat. Shodně s Janem Roytem se domnívám, že v arkádě stojí sv. Lazar, bratr sv. Máří Magdalény a pozdější

biskup. Žena na opačném okraji obrazu, tzn. po levici Máří Magdalény představuje pravděpodobně sv. Martu, Magdaleninu a Lazarovu sestru. Všichni tři sourozenci žili podle evangelií, apokryfů a legend v Betánii nedaleko Jeruzaléma a Kristus vzkřísil Lazara z mrtvých.

Legendární životy sourozenců z Betánie jsou zpracovány v řadě verzí tzv. Provensálské legendy. Její variabilní podoby vesměs shodně vyprávějí o tom, jak zatvrzelí židé vehnali čtrnáct let po Nanebevstoupení zmíněné tři sourozence a další přátele a následovníky Krista na moře na neovladatelné lodi.¹²⁹ Bárka neztroskotala a zázrakem dosáhla bez úhony břehů jižní Francie u pozdějšího města Saintes–Maries–de–la–Mer (dříve Notre–Dame–de–Ratis, následně Notre–Dame–de–la–Mer) v kraji Camarque jižně od Arles a západně od Marseille. Podle jiných verzí připluli Ježíšovi přátelé přímo do Marseille. Plavbu přes moře podle všeho ukazuje pilastrem rozdělený výjev postav tísnících se v loďce. Vlasta Dvořáková a Anežka Merhautová jej určily jako plavbu princezny sv. Ismerie, jež osvobodila tři johanitské rytíře z muslimského vězení.¹³⁰ Avšak domníváme se s Janem Roytem, že tento výklad je chybný. Podle našeho soudu tento zlomek malby souvisí jak s předchozím zobrazením betánských sourozenců, tak s následujícími výjevy, které dohromady skládají mozaiku původního cyklu o sv. Máří Magdaléně a jejích sourozencích.¹³¹ Torzo muže s rozcuchanými vlasy a vousy na předchozím zlomku omítky vlevo od člunu možná znázorňuje jednoho z židů, kteří zahánějí Ježíšovi příznivce na loď. Negativní úloze zobrazeného muže napovídají jeho karikované rysy. Musíme ale brát v potaz, že tento muž se nenalézá v těsné blízkosti plovoucího člunu – mezi ním a plavidlem zeje plocha s opadlou omítkou. Postoj muže totiž připomíná také tradiční pózu sv. Longina pod křížem, který probodává Ježíšův bok. Hypoteticky zde mohla být namalována událost předcházející plavbě křesťanů do Provence, a totiž Ukřižování, přičemž by zde jistě

¹²⁹ Barbara Jean JOHNSTON: Sacred kingship and royal patronage in the "Vie de la Magdalene": Pilgrimage, politics, passion plays, and the life of Louise of Savoy (disertační práce na The Florida State University). Tallahassee 2007, 81.

¹³⁰ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1956, 290. Gotická nástěnná, 138, zde odkaz na Augustin Česlav LUDIKAR: O řádu maltánském se zvláštním zřetelem na Čechy, vyňato z časopisu Šumavan, Klatovy 1878, 33–34. V legendě princezna Ismerie, dcera egyptského kalífa, osvobodila z vězení mladé johanitské rytíře. Ti ji obrátili na víru a společně pak prchly k Nilu, kde je anděl doplaval zázračně až do Pikardie, kde byla Ismerie pokřtěna na Marii. Této legendě a její údajné přítomnosti v malbách ve Strakoncích se věnuje Soňa NOVÁKOVÁ: Komenda johanitského řádu ve Strakoncích - stavební historie a nástěnné malby (bakalářská práce na JU v Českých Budějovicích). České Budějovice 2013, 54–59

¹³¹ Na základě konzultací s Janem Roytem zmiňuje 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 na KTF UK v Praze). Praha 2013, 138, pozn. 642.

byla zobrazena i sv. Máří Magdaléna, pravděpodobně hlavní aktérka cyklu na východní stěně.

Dva světci v lodi mají hlavy opatřeny nimby a mitrami. Ti by mohli představovat sv. Lazara, který se stal prvním biskupem v Marseille,¹³² a Maximina, jenž je v legendě zmiňován jako jeden ze sedmdesáti (resp. dvaasedmdesáti) učedníků Kristových (L 10,1–24) a který byl ustanoven prvním biskupem v Aix-en-Provence.¹³³ Ženy se zavnutými vlasy bychom pak mohli určit jako Lazarovy sestry sv. Máří Magdalénu a Martu, nelze vyloučit ale ani další zbožné ženy – podle legendy byly do člunu nahnány všechny tři Marie (lat. *myrophorae*, tj. ženy, které k Ježíšovu hrobu nesly myrhu, aloe a jiné balzámy), které jako první svědkyně našly po Kristově zmrtvýchvstání prázdný hrob a jako první šířily zprávu o zázraku vzkříšení. Tj. spolu s Marií Magdalénou to byly apokryfní sestry Panny Marie, tj. Ježíšovy tety - Marii Kleofášovu neboli Alfeovu a Marii Salome neboli Zebedeovu.¹³⁴ Připluvší křesťané v Provence údajně odešli do různých koutů jihovýchodní Galie, aby šířili evangelium.

Sv. Lazar byl jmenován prvním biskupem v Marseille. Jeho ostatky byly přeneseny do Autun, kde byla postavena jemu zasvěcená katedrála. Vedle toho byl sv. Lazar uctíván společně s Máří Magdalenou také v Marseille a ve Vézelay. Lazarova sestra sv. Marta doprovázená služkou Marcelou a arcijáhmem Parmenasem se podle legendy usadila v Avignonu.¹³⁵ Posléze doputovala na levý břeh Rhony do města Tarasconu, kde zkrotila draka Taraška, zplozeného samotným Leviathanem.¹³⁶

¹³² Podle východní verze se stal biskupem v Kittimu, tj. v dnešní Lamace na Kypru. Byzantský císař Lev VI. přenesl Lazarovy ostatky r. 898 do Konstantinopole. Po dobytí Konstantinopole křižáky roku 1204 se ostatky dostaly do Marseille. Hans HANSEL: *Die Maria-Magdalena-Legende. Eine Quellen Untersuchung. I. Teil.* Greifswald 1937, 90–92.

¹³³ Etienne-Michel FAILLON: *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine en Provence et sur les autres Apôtres de cette contrée, Saint Lazare, Saint Maximin, Sainte Marthe, Saintes Maries Jacobé et Salomé etc.*, 2 vols, Paris 1865; STRÍŽ/KUNCÍŘ; Katherine Ludwig JANSEN: *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000; JOHNSTON

¹³⁴ V legendě se dočteme, že v plavidle se tísnily jejich služby Marcela (podle Zlaté legendy Martilla) a Egyptanka sv. Sára a ještě sv. Zuzana. S nimi v lodi seděli již zmínění sv. Lazar s Maximinem, dále sv. Sidonius (Cedon), mladík kdysi zbavený Kristem slepoty, sv. Eutropius, sv. Cleon, sv. Saturnius, sv. Martial, sv. Trophimus (Restitutus) a podle Pseudo-Rabana Maura, autora Života blažené Máří Magdalény a její sestry Marty také arcijáhen blažený Parmenas a dokonce sv. Josef Arimatejský, jenž ale pokračoval v cestě až na Britské ostrovy. Středověký opis Života blažené Máří Magdalény je chován v Bodleian Library Oxfordské university (Oxford, Magdalen College, MS89, cat 1408). Rabanus Maurus je v rukopise jmenován jako autor. K legendě STRÍŽ/KUNCÍŘ; Yves BRIDONNEAU: *Naissance de la Provence chrétienne. La Chanson de Gestede la Madeleine*, Aix-en-Provence 2008.

¹³⁵ Pseudo-Rabanus Maurus vypráví, že ve chvíli, kdy zemřela Máří Magdaléna v Aix, měla její sestra Marta v Tarasconu vidění, jak anděl vynáší její Magdaleninu duši do nebe. Marta zemřela osm dní poté. Nad jejím hrobem v Tarasconu vznikl později jí zasvěcený románsko-gotický kostel. Pseudo-Rabanus Maurus ztotožnil Martu s ženou, kterou Kristus vyléčil z krvotoku („...ženu krvotokem trpící dotknutím řázně roucha uzdravil a víru její mocně doporučil. Byla to žena z Césareje Filipovy a slula Marta). STRÍŽ/KUNCÍŘ, 25. Pseudo-Rabanus vyšel z Legendy o císaři Tiberiovi, v níž je krvotoká ztotožněna s Veronikou (Bereniké), do jejíhož sudaria (Veroničiny roušky) se zázračně obtiskla Kristova zmučená tvář při jeho strastiplné cestě na Golgotu. Veronika podle legendy císaře uzdravila pohledem na „pravdivou“

Sv. Marie Magdaléna, jež odešla do Aix a pak do Marseille, prý obrátila na víru místního vládce, jeho ženu (kterou vedle toho i s jejím novorozeným synkem vzkříšila) a celou Provence. Záhy se uchýlila do jeskyně v hornatých pustinách u jihofrancouzského La Sainte-Baume (*baumo* – provensálsky jeskyně) nedaleko obou zmíněných měst, kde třicet let vedla asketický poustevnický život.¹³⁷ Léty pozbyla šat a její nahotu halily pouze dlouhé vlasy, což většinou zachycují výtvarné podoby tzv. Pozdvižení sv. Máří Magdalény, tj. Magdalenina vynášení anděly na nebesa, kde sedmkrát denně naslouchala andělským chórům během svého postu. Andělé odnesli kajčnici do Aix, kde přijala z rukou biskupa Maximina poslední svátost. Maximin její tělo pochoval tamtéž. Po čase vedle ní spočinuly i jeho ostatky a také ostatky sv. Sidonia, sv. Marcelly a Zuzany.

Pozdvižení, povýšení nebo též povznesení sv. Máří Magdalény na nebesa bylo v tzv. kapitulní síni ve Strakonících namalováno nad pozdně románským portálem, kterým se vstupuje do křížové chodby. Z tehdejší malby zůstal do dnešních dnů pouhý stín. Starší snímky a analogické kompozice, které níže uvádíme, nám pomohou zrekonstruovat tuto dnes téměř nečitelnou malbu. Frontálně pojatou postavu obklopovali patrně čtyři andělé na pozadí iluzivní architektury. Světice na sobě evidentně měla roucho a plášť, nikoli dlouhé vlasy zakrývající nahotu těla, jak je tomu na většině obrazů tohoto námětu.

Vlasta Dvořáková s Anežkou Merhautovou, jež se strakonickými malbami podrobně zabývaly, výjev mylně označily jako Assumptu, tj. Pannu Marii nanebevzatou, na jejíž ramena andělé kladou plášť.¹³⁸ Je pravděpodobné, že cyklus ve Strakonících obsahoval mnohé další, dnes bohužel zničené události známé z legendy a jejich výtvarných podob.

tvář Spasitele na sudariu. K tomu David R. CARTLIGE / Keith J. ELLIOT: *Art and the Christian Apokrypha*. London 2001, 47–53; Vladimír DENKSTEIN: *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha 1987, 81–90; Jan ROYT: *Slovník biblické kultury*. Praha 2006, 302–305.

¹³⁶ STRÍŽ/KUNCÍŘ, 93. Drak se stal ve výtvarném umění jejím atributem. Např. v tzv. Frauenturm v hornorakouské Enži (Enns), která sloužila jako kaple johanitského špitálu, je vedle sv. Doroty namalována světice s drakem, nikoli však sv. Markéta stavěná často po bok sv. Doroty, nýbrž sv. Marta. Její jméno *MARTHA* opisuje její svatozář. Malby ve Frauenturm–Kapelle jsou kladeny do let 1330–1340. Norbert WIBIRAL: *Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle - Frauenturm - des Pilgerhospizes Johanniter in Enns*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und denkmalpflege* XXXIV, 1980, 135–146; LANC 1983; ELGA LANC: *Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich*, In: *Umění* XLI, 1993, 168–178.

¹³⁷ Konrad HOFMANN (red.) / Michael BUCHBERGER (hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche* VI a VII. Freiburg im Breisgau, 1934; 1935, 902, 946; 20. Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, 151, 308.

¹³⁸ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ 1958, 129, 137

Na sklomalbě z let 1220–1250 v katedrále v Auxerre se možná prvně v umění objevuje scéna Pozdvižení sv. Máří Magdalény, jež má na sobě šaty, není tedy nahá ovinutá vlasy, jak se vyvinulo v italském umění.¹³⁹ Poprvé tu také zaznívá příběh marseillského knížecího páru, který byl k legendě o sv. Máří Magdaléně připojen na sklonku 12. století.¹⁴⁰ Motiv Pozdvižení chybí na tzv. Magdalénském okně z let 1205–1210 v katedrále v Chartres,¹⁴¹ zato je tu vyjeveno příplutí sv. Máří Magdalény s přáteli do Provence, obrácení místních pohanů na víru, smrt a pohřeb Máří Magdalény, kázání biskupa sv. Maximina provensálcům ad.¹⁴² Ve Francii¹⁴³ byl v legendách a umění kladen důraz na misijní činnost sv. Máří Magdalény, naproti tomu památky italské proveniencí ji od sklonku 13. století akcentují jako kajícnici zbavenou šatu a zahalenou pouze do vlasů.¹⁴⁴ V Itálii bylo téma vícekrát zpracováno v deskové a nástěnné malbě.¹⁴⁵ Nejstarší doklad představuje deskový obraz z let 1270–1290 (Florence, Galleria dell'Accademia) od tzv. Mistra Magdalénské legendy.¹⁴⁶ Okolo

¹³⁹ Za ještě starší příklad bývá někdy považován Gislebertův reliéf z let 1120–1150 původně snad z tympanonu severního portálu katedrály sv. Lazara v Autun (Musée Rolin, Autun), na němž dva andělé vynášejí oděnou ženu, jejíž v závoji zahalenou hlavu zdobí nimbus. Může jít o Nanebevzetí Panny Marie, k čemuž se přiklání např. Marga ANSTETT–JANSSEN: Maria Magdalena. In: Wolfgang BRAUNFELS (ed.), *Lexikon*

der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen. Bd. 7, Innozenz bis Melchisedech. Rom 1990, sl. 537. Viz též Zuzana URBÁNKOVÁ: Úcta a ikonografie sv. Máří Magdaleny (diplomová práce na KTF UK v Praze). Praha 2011, 51–52, 90; Hana RUNČÍKOVÁ: Zobrazení sv. Máří Magdaleny v umění českého středověku (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2013, 102.

¹⁴⁰ Victor SAXER: La "Vie de Sainte Marie Madeleine", attribuée pseudo–Raban Maur, oeuvre clara-vallienne du XIIe siècle, In: Association des amis de Saint Bernard (Mélange Saint Bernard). Dijon 1953, 408–421; Victor SAXER: Les origines du culte de sainte Marie–Madeleine à Aix–en–Provence. In: Bulletin de la Société Nationale Antiquaires de France. Paris 1954, 1955, 148–151; Victor SAXER: Le culte de Marie–Madeleine en occident des origines à la fin du moyen–âge, Auxerre 1959.

¹⁴¹ Claudine LAUTIER: Les peintres–verriers des bas–côtés de la nef de Chartres au début du XIIIe siècle, p. 7–75, In: Bulletin monumental, t. 148, 1990. Jean–Paul DEREMBLE / Colette MANHES: Vitraux de Chartres, Paris 2003, 220. Jean JOHNSTON: Sacred kingship and royal patronage in the "Vie de la Magdalene": Pilgrimage, politics, passion plays, and the life of Louise of Savoy, disertační práce na The Florida State University, Tallahassee 2007, 84. URBÁNKOVÁ, 75–76.

¹⁴² Ve scéně příplutí do Provence lodivod svírá kormidlo bárky, jež nese stěžeň s plachtou. Pseudo–Rabanus Maurus se popisu plavidla nevěnuje, třebaže některé verze příběhu včetně té ve Voraginově Zlaté legendě přitom zdůrazňují, že židé vsadili sv. Máří Magdalénu a ostatní křesťany do neovladatelného člunu bez plachty, vesel a kormidla, aby osádka na širém moři zahynula. Pandán k výjevům ze života Máří Magdalény v katedrálách v Chartres a Auxerre tvoří vitraje pojednávající legendu o sv. Marii Egyptské, z níž svatomagdalénská legenda v mnoha bodech vychází. Díky tomu jsou příběhy a ikonografie obou světic v několika bodech shodné – neřestná minulost prostitutky, pokání a aketický život v pustině, zahalení těla do vlasů namísto do šatu, levitace či vynášení anděly na nebesa. JANSEN, 37; Viz též URBÁNKOVÁ, 89.

¹⁴³ Ve Francii se dochovalo více sklomaleb se svatomagdalénskou tematikou a působením svěťice v Provence např. v katedrálách v Semur–en–Auxois (1225–1230) či v Clermont–Ferrand (1275–1285).

¹⁴⁴ URBÁNKOVÁ, 76.

¹⁴⁵ K zobrazování svatomagdalénské tematiky Michelle A. ERHARDT / Amy A. MORRIS (ed): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden/Chicago 2012.

¹⁴⁶ ANSTETT–JANSEN 1990, sl. 529, 537–538. Přísně frontálně namalovanou sv. Máří Magdalénu, zahalenou do vlastních vlasů, obklopuje osm drobných výjevů z jejího života. Tři scény se vztahují k evangeliím, zbylé k působení v Provence včetně Kázání Provensálcům, vynášení svěťice čtyřmi anděly nad jeskyní a Pohřeb svěťice. Kol. 1333 namaloval Paolo Veneziano na jednu část polyptychu dva anděly, jak

roku 1333 namaloval Paolo Veneziano na jednu část polyptychu dva anděly, jak vynášejí nad zem světici, po jejímž těle splývají dlouhé vlasy a na jejíchž prsou spočívá medailon s Kristovou tváří (Worcester, Art Museum). Kostelů s cykly nástěnných maleb o sv. Máří Magdaléně je v Itálii hned několik.¹⁴⁷ Velice poutavé jsou cykly odkryté ve venkovských kostelech v jihotyrolských a švýcarských Alpách, jako např. cyklus ze druhé čtvrtiny 14. století v Dusch ve Švýcarsku a z let 1370—1390 v Renciu (Rentsch) u Bolzana.¹⁴⁸

Strakonický cyklus je v dnešní podobě značně torzální a bez patřičných paralel bychom si o něm, resp. o původní podobě jednotlivých scén sotva učinili představu. Pomoci nám mohou perokresby v Liber depictus (Vídeň, ÖNB, Cod. 370.), který byl vytvořen zřejmě v Českém Krumlově těsně před rokem 1350, resp. 1344 snad přímo pro mladého Petra II. z Rožmberka, jak nově navrhuje Petr Reitinger.¹⁴⁹ Těsný formální vztah kreseb tohoto rukopisu ke strakonickým malbám byl v minulosti vícekrát probírán.¹⁵⁰ Folia 76r–84r zachycují životy sv. Máří Magdalény a skromněji sv. Maximina.¹⁵¹ Perokresba znázorňující plavbu Kristových přátel po moři do Provence je dosti blízká fragmentu postav ve člunu na strakonické malbě.¹⁵²

vynášejí nad zem sv. Máří Magdalénu, po jejímž těle splývají dlouhé vlasy a na jejíchž prsou spočívá medailon s Kristovou tváří (Worcester, Art Museum). Motiv zahalení světice do vlasů byl do svatomagdalénské legendy převzat ze staršího vyprávění o Marii Egyptské, která se také kála v pustině.

¹⁴⁷ Mezi lety 1310–1320 namaloval Giotto s pomocníky na stěny kaple sv. Máří Magdalény v dolním kostele sv. Františka v Assisi svatomagdalénský cyklus. Giotto nebo jeho dílnější spolupracovníci namalovali též polyptych z kostela Santa Reparata, na němž dominuje výjev stojící sv. Máří Magdalény, jejíž nahotu zakrývají jen vlasy. O něco mladší je cyklus v kapli zasvěcené této světici v kostele sv. Dominika ve Spoletu. Giovanni da Milano namaloval v letech 1360–1365 několik scén se svatomagdalénskou tematikou na stěnu sakristie kaple Rinucciniů v chrámu Santa Croce ve Florencii. K tomu JOHNSTON, 85–87.

¹⁴⁸ Joanne W. ANDERSON: Mary Magdalene and Her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano), In: ERHARDT/MORRIS, 45–74. V jednom z obrazových polí v Renciu židé odstrkují loď plnou křesťanů včetně Máří Magdalény a jejích sourozenců. Loď má plachtu, což koresponduje spíše s vyprávěním Pseudo–Rabana než se Zlatou legendou, jež člun popisuje jako neovladatelný. V Renciu zaujme hlavně scéna Konverze prostopáské sv. Máří Magdalény, v níž sv. Lazar a sv. Marta kárají sestru za hříšné povolání. Magdalenin zákazník jí mezitím chytá za bok. ANDERSON uvádí jeho jméno Procus, známé ze středověké německé divadelní hry. Viz též Peter LOEWEN / Robin WAUGH (ed): Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles, New York 2014, 192. Příbuzný námět je součástí cyklu maleb v kostele v Dobroměřicích. K nim Petr SKALICKÝ: Lounští rychtáři a magdalenitky. Nástěnné malby v kostele v Dobroměřicích jako výraz sociálních vztahů. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed): Trans montes Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014, 223–249.

¹⁴⁹ REITINGER/SOUKUP.

¹⁵⁰ SCHMIDT 1993; STEJSKAL 1993, 153–160.

¹⁵¹ K nim viz RUNČÍKOVÁ 2013, 106–107, 112–115.

¹⁵² V Liber depictus nechybí příběh o provensálském knížecím páru. Sv. Máří Magdalénu tu (stejně jako na starším příkladě v Auxerre a na mladším v Perálci) ve scéně Pozdvižení na fol. 80r halí látkové roucho, ne vlasy. Další ojedinělé příklady oděné sv. Máří Magdalény během jejího vynášení na nebesa uvádí RUNČÍKOVÁ, 106, viz též kat. č. 17, k Liber depictus zejm. 113–114.

V rekonstrukci strakonického fragmentu Pozdvižení sv. Máří Magdalény nám nejvíce pomohou analogická zobrazení.¹⁵³ Je možno srovnávat s iniciálami v rukopisech ze 60. a 70. let 14. století – první najdeme v opisu traktátu Bartholomea da Urbino de Carrasis Milleloquium sancti Augustini z roudnického kláštera (kol. 1360, Praha, KNM, XII A 3, fol. 2v),¹⁵⁴ další v Opatovickém misálu (kol. 1360, Olomouc, Vědecká knihovna, M III 106)¹⁵⁵ a v Opatovickém brevíři (kol. 1370, Krakov, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, bez. sign., fol. 152r).¹⁵⁶ Další paralelu představují nástěnné malby v kostele sv. Máří Magdalény ve Čkyni nedaleko Strakonice¹⁵⁷ a v kostele sv. Bartoloměje v Praze 9-Kyjích.¹⁵⁸ Tyto malby vznikly ve 40. letech 14. století, kdy kult světice akcentoval arcibiskup Arnošt z Pardubic. Ten se v kyjském kostele nechal pod výjevem Magdalenina pozdvižení zvěčnit a označit nápisem jako pražský arcibiskup, jímž se stal roku 1344. Pro úplnost dodejme, že stylová stránka maleb ve Čkyni koresponduje s malbami ve Strakonících, což naznačuje práci stejných autorů; navíc Máří Magdaléna je tam stejně jako na strakonické malbě zahalena při svém pozdvihování jak do vlasů, tak pod nimi i do látkového roucha, projevujícíím se zvlněným okrajem nad kotníky.¹⁵⁹ S Arnoštem z Pardubic souvisí menší arcibiskupova pečeť s motivem do vlasů zahalené sv. Máří Magdalény ve společnosti čtyř andělů a klečícího arcibiskupa.¹⁶⁰ Není jasné, zdali světice stojí nebo levituje, rámují ji iluzivní baldachýny, resp. katedrální architektura obdobně jako ve Strakonících. Po obou stranách v baldachýnech architektury klečící adorující andělé. Námět byl identifikován jako Pozdvižení sv. Máří Magdalény,¹⁶¹ avšak Zuzana

¹⁵³ K příkladům zejm. RUNČÍKOVÁ, 2013

¹⁵⁴ Praha, KNM XII A 3, M. Bartholomeus de Urbino. K tomu František Michálek BARTOŠ: Soupis rukopisů Národního muzea v Praze. Praha 1927, sg. XII A 3, č. 3142. Nověji Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů KNM v Praze. Praha 2000, 98. K tématu také PRIX/VŠETEČKOVÁ, 231–261.

¹⁵⁵ Pavol ČERNÝ: Misál. In: David MAJER (ed.): Jan Lucemburský, král, která léta (kat. výst.). Ostrava 2010, 690–696, kat. č. 254.

¹⁵⁶ Barbara MİODOŇSKA: Opatovický brevíř. Neznámý rukopis 14. století. In: Umění XVI, 1968, 213–254. Nověji Pavel BRODSKÝ: Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách. Praha 2004, 54–58.

¹⁵⁷ Jakub VÍTOVSKÝ: Nástěnné malby ve Čkyni. In: Památky a příroda II, 1977, 150–152. Sv. Máří Magdaléna na této poškozené malbě má tělo zakryté prameny vlasů, ale nad kotníky se vine lem roucha.

¹⁵⁸ Zuzana VŠETEČKOVÁ: Praha 9–Kyje, biskupský kostel sv. Bartoloměje. In: Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010, 178–181.

¹⁵⁹ VÍTOVSKÝ.

¹⁶⁰ Jitka KŘEČKOVÁ: Pečeť arcibiskupa Arnošta z Pardubic. In: Sborník prací k 70. narozeninám dr. Karla Beránka, Praha 1996, 52–60; Zdenka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádce. Praha 2008, 253–254.

¹⁶¹ KŘEČKOVÁ se domnívá, že jde o námět Přeměny sv. Máří Magdalény.

Urbánková má za to, že světice pevně stojí na zemi a že klečící, a nikoli k letící andělé se jí nedotýkají, odhrnují oponu, a tak ji nevynášejí na nebesa.¹⁶²

Základem pro sepsání misijního a poustevnického života sv. Maří Magdalény v Provence se pravděpodobně stala starší legenda o sv. Marii Egyptské.¹⁶³ Její příběh se v 9. či 10. století stal inspirací pro vznik spisů *Vita eremitica beatae Mariae Magdalena*,¹⁶⁴ na něž pak navázal spis *Vita apostolica beatae Mariae Magdalena*.¹⁶⁵ Spojením obou vznikl text označovaný *Vita apostolica–eremitica*.¹⁶⁶ Zřejmě ve 12. století se k legendě přidal lokální příběh o marseilleském knížeti a jeho ženě, které světice obrátila na víru, vyprosila jim u Boha syna, načež kněžnu a jejího syna vzkřísila, když zemřeli na pustém ostrově. Z díla a tradované provensálské legendy vycházejí tzv. *Acta Magdalena*, známější jako *Vita beatae Mariae Magdalena et sorori eius Martha* (Život blažené Marie Magdalény i její sestry Marty),¹⁶⁷ který se po staletí připisoval Rabanu Mauru (766–856), opatu kláštera ve Fuldě a později arcibiskupu v Mohuči.¹⁶⁸ Podle Victora Saxera legendu sepsal anonym žijící ve 12. století, pomocně pojmenovaný Pseudo–Rabanus Maurus.¹⁶⁹ To, že Pseudo–Rabanus (Miku-

¹⁶² URBÁNKOVÁ, 51–52. Z mladších příkladů zobrazení Magdalenina pozdvižení v našem umění je možno vzpomenout nástěnnou malbu (kol. 1400) v Perálci, na níž je světice namísto vlasů zahalena rouchem stejně jako ve Strakoncích i Liber depictus anebo v Auxerre. K peráleckým malbám Veronika TOBIÁŠOVÁ: Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421 (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2011, 85–86. Tradičnější verzi s Magdalenou pokrytou vlasy ukazuje nástěnná malba (po 1450) v Cetvinách či řezba světice z pozdně gotické archy z Kerhartic (1507, Litoměřice, GMD). K malbám v Cetvinách Petr PAVELEC: K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku. In: ZPP LXVI, 2006, 377–384.

¹⁶³ V této legendě, zaznamenané od 7. stol. vystupuje na přelomu 4. a 5. stol. nevěstka Marie z Alexandrie, která po svém obrácení na víru kontemplovala po zbytek života v palestinské poušti. Neřestná minulost, následné pokání v pustině a nahé tělo zbavené starého oděvu a zahalené jen do vlastních vlasů jsou nejvíce shodnými momenty obou legend a tedy i obou světic. K tomu JANSEN, 38, 146. Stručně též RUNČÍKOVÁ, 100.

¹⁶⁴ *Vita eremitica* inspirovan příběhem v poušti kající se sv. Marie Egyptské vypráví o Magdalenině obdobném pokání v pustině byl ve středověku pokládán za dílo Josefa Flavia (asi 37– asi 100) nebo sv. Hegesippa (asi 110– asi 180). Píše se zde, že po Kristově nanebevstoupení prchla Marie Magdaléna do arabské pouště, kde žila třicet let, oděná jen do svých vlasů. FAILLON 1848, 71, 433–436

¹⁶⁵ FAILLON 1848, 71, 433–436; FAILLON 1865; JANSEN, 37–39; Sherry L. REAMES (ed.): The Legend of Mary Magdalen, Penitent and Apostle: Introduction. In: Middle English Legends of Women Saints. Kalamazoo/Michigan 2003; RUNČÍKOVÁ, 9.

¹⁶⁶ RUNČÍKOVÁ, 9.

¹⁶⁷ STRŽÍŽ/KUNCÍŘ; Antonín DOLENSKÝ / GUSTAV PALLAS / FRANTIŠEK ŠIMEK / VOJTĚCH ZELENKA (hrsg.): Legenda zlatá, díl I. Legendy staročeské. Passionál. Praha 1927, 201–204 (sv. Marta 215–217).

¹⁶⁸ V r. 1953 navrhl pozdější datum vzniku a tím pádem i jiného autora Victor SAXER: La “Vie de Sainte Marie Madeleine”, attribuée pseudo–Raban Maur, oeuvre claravallienne du XIIe siècle, In: Association des amis de Saint Bernard (Mélange Saint Bernard). Dijon 1953, 408–421; Victor SAXER: Les origines du culte de sainte Marie–Madeleine à Aix–en–Provence. In: Bulletin de la Société Nationale Antiquaires de France. Paris 1954, 1955, 148–151; Victor SAXER: Le culte de Marie–Madeleine en occident des origines à la fin du moyen–âge, Auxerre 1959.

¹⁶⁹ Byl s velkou pravděpodobností cisterciáckým mnichem v Clairvaux (Saxer uvažoval o Mikuláši z Clairvaux, autoru hymnu o sv. Marii Magdaléně. Připustil, že domněnku nelze dokázat.). SAXER domněnku podložil zjištěním, že Život blažené Máří Magdalény je silně poznamenán spirituální naukou sv. Bernarda z Clairvaux (+1152), resp. patrně byl sepsán přímo v Clairvaux, čímž pádem dílo nemohlo spatřit světlo světa dříve než ve 12. stol.. A tedy nikoli v 9. stol., jak se soudilo na základě domnělého autorství Rabana Maura.

láš z Clairvaux?) navázal na již existující *Vitae apostolica a eremitica* předávané s menšími odchylkami v různých verzích, dokazuje jeho kritický postoj k některým pasážím původních předloh.¹⁷⁰ Kolem roku 1275 Jakub de Voragine pojednal osudy obou svatých sester každý zvlášť ve Zlaté legendě.¹⁷¹

Kult sv. Máří Magdalény u nás zesílil zejména za jeho ctitele a propagátora Arnošta z Pardubic, od roku 1340 děkana pražské kapituly, od roku 1343 pražského biskupa a rok na to arcibiskupa.¹⁷² Arnošt z Pardubic pěstoval svatomagdalénský kult, který se projevil např. užitím svatomagdalénských motivů na zmiňovaných osobních pečetích či na malbě v kostele v Praze-Kyjích, pod níž je arcibiskup zobrazen.¹⁷³ Do blízkého kruhu Arnošta z Pardubic údajně patřil Havel z Lemberka, jenž v letech 1337–1366 zastával úřad velkopřevora řadové provincie rytířů johanitů v Čechách, Polsku, na Moravě a v Rakousku a Štýrsku.¹⁷⁴ Hypoteticky je tedy možné uvažovat o Arnoštově vlivu na Havla z Lemberka,¹⁷⁵ jenž přímo mohl iniciovat volbu svato-

Victor SAXER 1953; 1959. Nový pohled na věc podpořil v roce 1989 svou studií David MYCOFF (ed., tran): *The Life of Saint Mary Magdalene and of Her Sister Saint Martha: A Medieval Biography*, Cistercian Studies series. Kalamazoo 1989.

¹⁷⁰ Pseudo-Rabanus se vyjádřil skepticky k líčení zázračného vynášení čili pozdvihování sv. Máří Magdalény anděly na nebesa a upozornil, že příběh je ovlivněn starší Legendou o sv. Marii Egyptské.

¹⁷¹ DOLENSKÝ/PALLAS/ŠIMEK/ZELENKA, 201–204, 215–217. Pseudo-Rabanus i Voragine shodně uvádějí, že loď s křesťany řízením Božím neztroskotala, jak si Židé přáli, a naopak pod ochranou anděla zdárně dosáhla jihofrancouzských břehů. Křesťané se vylodili u Marseille. Ve spisu *Translatio posterior* se setkáváme s vyprávěním o tom, jak v 8. stol. došlo k ukradení ostatků sv. Máří Magdalény v Aix. Přemístěny byly do baziliky ve Vézelay. V r. 1279 z popudu prince Karla II. z Anjou a Salerna mniši z kláštera Saint-Maximin-la-Sainte-Baume znovuobjevili „zaručeně“ pravé tělo světice v Aix s tím, že do Vézelay bylo kdysi odneseno tělo nepravé. Karel II. z Anjou učinil sv. Máří Magdalénu patronkou celého svého rodu a u Neapole založil špitál a leproserii zasvěcenou Máří Magdaléně. Viz HANSEL; Helen Meredith GARTH: *Saint Mary Magdalene in Medieval Literature*. Baltimore, 1950; Victor SAXER 1959; Victor SAXER: *Les origines du culte de sainte Marie-Madeleine à Aix-en-Provence*, 1954–1955. In: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 148–151; JANSEN, 43–44, 95; JOHNSTON; Barbara Jean JOHNSTON: *The Magdalene and “Madame“: Piety, Politics, and Personal Agenda in Louise of Savoy’s Vie de la Magdalene*, In: ERHARDT/MORRIS, 269–293.

¹⁷² Jiří MITÁČEK: *Strakonice ve struktuře české provincie řádu johanitů za vlády Lucemburků (1310–1419)*. In: *Jihočeský sborník historický 75*, 2006. České Budějovice 2007, 40–59, 58. Velmi podrobně se vztahu Arnošta z Pardubic k johanitskému řádu a českému převoru Havlu z Lemberka věnuje Matěj Maria FEYFAR: *Aus dem Pantheon*. Nikolsburg 1882, 93–98, který Havla z Lemberka označuje jako arcibiskupova svědomitého rádce. Neuvádí však prameny, o které své tvrzení opírá.

¹⁷³ Je možné, že arcibiskup navštívil místa spojená s legendickým pobytem v Provence jako např. La-Ste-Baume a St-Maximin. Jistě právě on inicioval monumentální zobrazení ze života sv. Máří Magdalény v okením záklenku v kapli Sv. Kříže na Karlštejně, kde nechyběla scéna *Noli me tangere*, uplatněná ještě na dalších dvou arcibiskupových pečetích. Jan ROYT: *Arnošt z Pardubic*. In: *Reunion*, roč. XXXVIII, č. 2, 2014, 4–9. HLEDÍKOVÁ, 254.

¹⁷⁴ Jiří MITÁČEK: *Převorství Havla z Lemberka (1337–1366)*. *Vzestup české provincie řádu johanitů*, In: *Acta Musei Moraviae–Sci. soc.* 90, 2005, 202–208.

¹⁷⁵ Ferdinand TADRA: *Cancellaria Arnesti*. *Formelbuch des ersten Prager Erzbischofs Arnest Cancellaria Arnesti Indulgentiae* č. 2, AOG 61. Prag 1880, 480. Na tyto odkazuje Jiří MITÁČEK: *Česká provincie řádu sv. Jana Jeruzalémského za vlády Lucemburků (1310–1419)* (nepubl. disertační práce na FF MU v Brně). Brno 2006, 43; Bohumír LIFKA: *Radomyšl. Dějiny jihočeského městečka a jeho okolí*. Radomyšl 1993, 86.

magdalénské tematiky pro výzdobu přízemí řádové budovy. Mohlo tomu tak být až po roce 1344, kdy byl Arnošt z Pardubic jmenován pražským arcibiskupem.

Ve fragmentárně dochovaném cyklu nechybí Magdalenin bratr sv. Lazar. Ten byl pro své malomocenství a vzkříšení Kristem považován za ochránce nemocných a uzdravených a stal se hlavním patronem leproserií a špitálů a vojenského a špitálního řádu sv. Lazara Jeruzalémského. Spojitost lazariánů s řádem sv. Jana Jeruzalémského se počíná od vzniku obou rytířských řádů při první křížové výpravě. Lazariáni se od johanitů jasně oddělili v roce 1120, kdy se rektor špitálu sv. Jana Křtitele v Jeruzalémě stal rektorem špitálu sv. Lazara. U lazariánů a stejně tak johanitů se staly hlavní náplní ochrana poutníků a špitální péče o zraněné a nemocné. Tím se přítomnost sv. Lazara v komendě špitálního řádu.¹⁷⁶

Bohužel ani přes novou interpretaci nástěnných maleb na východní stěně tzv. kapitulní síně strakonické komendy zůstává nadále nezodpovězeno, k čemu tato velká prostora sloužila. Nabízí se možnost, že přízemí fungovalo jako špitální sál, protože výzdoba se zaměřuje právě i na sv. Lazara, patrona špitálnictví a patrona nemocných.¹⁷⁷ Avšak dva zásadní důvody hovoří proti tomu, abych tento sál fungoval jako nemocniční. Odporují tomu za prvé dobové zvyklosti v johanitských komendách, kde byly nemocniční sály zřizovány v patře, odkud vedl přístup či alespoň otvor ke kapli, aby se mohli nemocní účastnit liturgie.¹⁷⁸ A za druhé tomu odporuje zmiňovaná listina z roku 1318, v níž je špitál situován mimo areál hradu na mostě nebo při něm. Vilém ze Strakonice v listě potvrzuje řádovému převoru Mikuláši a všem bratřím klášterního domu strakonického a horažďovického všechen jejich dosavadní majetek.¹⁷⁹ Snad tedy od počátku špitál stál na bývalém ostrově při kostele sv. Markéty, který naplňoval liturgické potřeby špitálu.¹⁸⁰ Zároveň na onom, dnes již neexistujícím ostrově, mohl být často postižen povodněmi. Mohlo tedy přízemí řádové budovy na strakonickém hradě, resp. v komendě sloužit jako špitální síň dočasně, když špitál na druhém břehu tuto funkci nemohl plnit? Je snad tato řádová budova oním špitálním domem, jehož darování bylo potvrzeno roku 1243? A mohla přízemní prostora případně sloužit jako reprezentativní kapitulní síň, a to příležitostně i pro Bavorsy jako

¹⁷⁶ Podobný vztah nalézá Petr Skalický mezi výjevy se sv. Máří Magdalénou a sv. Lazarem v kostele v Dobroměřicích (kol. 1380), který patřil řádu magdalenitek v Lounech. K tomu SKALICKÝ.

¹⁷⁷ HULE, 138, pozn 642.

¹⁷⁸ Berthold WALDSTEIN - WARTENBERG: Řád johanitů ve středověku. Kulturní dějiny řádu. Praha 2008, 115, 131–132.

¹⁷⁹ RBM III, č. 471, 194

¹⁸⁰ KAŠIČKA 1996; NECHVÁTAL 2009; KAŠIČKA/NECHVÁTAL 2014, 305.

reprezentativní místnost? Soudobé analogie zdobených prostor johanitských komend z zahraničí nám v odpovědi příliš nepomohou¹⁸¹ a otázka zůstává zatím otevřená.

Po stránce výtvarné se fragmentárně dochovaný cyklus o sv. Máří Magdaléně shoduje s malbami v kostele i ambitu a také se scénou po pravé straně vchodu z kapitulní síně do ambitu. Tato scéna byla dosud interpretována jako Kázání sv. Jana Křtitele židům,¹⁸² je ale možné, že znázorňuje Kázání sv. Máří Magdalény nebo sv. Maximina pohanům v Provence a hypoteticky tak souvisí s Magdalénským cyklem.¹⁸³ Scéna značně připomene perokresbu židů na fol. 18 a 27 v *Liber depictus*, kde najdeme podobné karikované profily se zašpičatělými „loveckými“ klobouky s ohrnutým okrajem

Postavy sv. Filipa a Jakuba ze starší vrstvy v přízemí řádové budovy, o něco mladší cyklus a další malby ze 14. století tamtéž, soudobý christologický cyklus a další malby v ambitu a nakonec také postavy na kruchtě kostela charakterizuje výrazná obrysová linie a více ne těsný, pravděpodobně přímo dílenský vztah k *Liber depictus*. Vznik této druhé malířské vrstvy v komendě, resp. první vrstvy v tzv. kapitulní síni, je odborníky kladen k roku 1320,¹⁸⁴ a to na základě komparační metody s vhodnými afinitami. Pravděpodobně nejbližší analogii k postavě sv. Jakuba nalezneme v rukopisech královny Rejčky. Oba apoštolové mají po výtvarné stránce blízko k památkám, z nichž některé jsem už jmenoval: k postavám apoštolů na fresce v lodi kostela v Anníně-Mouřenci u Moravské Třebové (kol. 1310), k nedávno odkrytým postavám apoštolů v kostelech v Boršově (po 1330) a ve Volyni (kol. 1340), k postavě sv. Tomáše na transferované malbě v kostele sv. Michala ve Vídni (kol. 1320),¹⁸⁵ k postavám v rukopisech z počátku 14. století z kláštera St. Florian u Lince, v Pasionálu abatyše Kunhuty (1313–1321), ve Velislavově bibli (před 1350) a hlavně v tolikrát jmenovaném *Liber depictus* (před 1350). Zejm. strakonický sv. Filip má úzký vztah k postavě Simeona z ilustrace Představení v chrámu na fol. 3v či postavě

¹⁸¹ Např. ve Švýcarsku v komendě Hohenrain se nástěnné malby (Hostina v Herodově paláci) z doby kol. 1300 nacházejí v sále domu řádových komturů. V Ennsu v Dolním Rakousku je malbami (christologický cyklus, Kristus na Stromě života, sv. Vavřinec, sv. Dorota se sv. Martou) ze 30. let 14. stol. zmíněná Frauenturm, sousedící se špitálním sálem v prvním patře přilehlé budovy. WIBIRAL; Berthold WALDSTEIN-WARTENBERG: Das Hospiz im Frauenturm von Enns und der Konvent der Johanniter in Mailberg. In: *Kult und Kirche in Enns–Lauriacum*, 1988, 73–82.

¹⁸² DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958

¹⁸³ „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 ...“ HULE, 136, pozn. 638.

¹⁸⁴ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958, 136; SCHMIDT 1993.

¹⁸⁵ Jistou podobnost najdeme na téže scéně, tedy Nevěřící Tomáš, v *Liber depictus* na fol. 25r.

proroka za Pannou Marií na výjevu Zvěstování na fol. 2r. Dvořáková s Merhautovou našli těsnou paralelu v postavách sv. Petra a sv. Pavla ze skleněné tabule, která je dnes v klášteře Herzogenburg (kol. 1290).¹⁸⁶ Strakoničtí apoštolové z této starší vrstvy (kol. 1320), ale zároveň také i z mladší vrstvy (kol. 1340) na kruchtě kostela, se velmi podobají vousatým tvářím proroků na sklomalbách (1320–1330) v bazilice sv. Vavřince v Lorchu u Enže (Enns-Lorchu).¹⁸⁷ Mnohé formální souvislosti najdeme také na nástěnných malbách tamtéž. Vitraje a malby v lorchské bazilice jsou pro podobnosti s rukopisy z kláštera St. Florian na Dunaji spojovány s tzv. svatofloriánskou malířskou školou.¹⁸⁸

Všechny tyto uvedené analogie platí i pro mladší vrstvu výzdoby ve Strakonících z doby před polovinou 14. století. Jde o totožné vyjádření gest, postojů figur a jejich draperie. Malby vznikly ve Strakonících patrně v jednom sledu spoluprací několika malířů z jedné dílny. Vedle uváděného rukopisu nejbližší komparační materiál představuje zmiňovaný Pasionál perokresby v Liber depictus a nástěnné malby ve Čkyni, které bezpochyby vytvořil jeden ze Strakonických malířů.¹⁸⁹ Záhybový systém dobře dochovaný na pláštích apoštolů na kruchtě kostela se v modifikaci objevuje také např. u monumentálních maleb apoštolů v minoristkém kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (po 1350).

Vazba na Liber depictus je vyloženě dílenská než jen stylová.¹⁹⁰ Patrně šlo o skupinu malířů, kteří nejprve pracovali pro Rožmberky a pak pro Bavorsy. Anebo naopak. Rukopis pochází z Českého Krumlova, dříve se soudilo, že byl vytvořen po roce 1358 pro krumlovský klášter minoritů. Gerhard Schmidt přesvědčivě prokázal, že kodex vznikl pravděpodobně ve 40. letech 14. století. Knihu považuje za práci tří ilustrátorů, vyšlých z malířské dílny johanitské komendy ve Strakonících.¹⁹¹ Kořeny nebo alespoň inspirační zdroje této dílny je třeba hledat v rukopisech ze zmíněného St. Florian a s nástěnnými malbami v Horním a Dolním Rakousku, které pod vlivem

¹⁸⁶ DVOŘÁKOVÁ/MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1958, 137 a 148.

¹⁸⁷ Elga LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178.

¹⁸⁸ Gerhard SCHMIDT: Die gotische Malerschule von Stift St. Florian. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 1958; Gerhard SCHMIDT: Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2–3, LIV, 2000, 293–307; SCHMIDT 1993; Gerhard SCHMIDT: Die gotische Buchmalerei in Oberösterreich, In: Lothar SCHULTES / Bernhard PROKISCH (hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich, Weitra 2002, 329–35

¹⁸⁹ Malby ve Čkyni tvořil malíř rekrutující se ze „strakonické“ dílny. Ves patřila do r. 1341 nebo pravděpodobněji do r. 1359 Vilémovi ze Strakonice. Fara byla obsazována strakonickými johanity. K malbám příslušné katalogové heslo v této disertaci.

¹⁹⁰ SCHMIDT 1993, 145–152, STEJSKAL 1993, 153–160.

¹⁹¹ Gerhard SCHMIDT: Der Codex 370 der Wiener National-Bibliothek. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XVII, 1956, 14–48; SCHMIDT / UNTERKIRCHER, 7–42; SCHMIDT 1993.

těchto rukopisů vznikly (tzv. svatofloriánská malířská škola). Scény a postavy chistologického cyklu ve Strakonících mají shodu se scénami v jižním kněžišti zmíněné baziliky v Lorchu u Enže. Rozdíl je jen v tom, že ve Strakonících vládne větší měřítko figur. Paralely nalezneme také u dalších maleb spojovaných s malíří ze St. Florian: v Enži v kostele bývalého městského špitálu (kol. 1330) a v tzv. Frauenturm-Kapelle (kol. 1330) při bývalém špitálu johanitů, v kostele v Kronstorfu u Lince (kol. 1310)¹⁹² a také v Göttweigerhofkapelle v dolnorakouském Steinu (Krems-Stein, kol. 1310).¹⁹³

Petr Reitinger a Daniel Soukup recentně navrhují, že Liber depictus vznikl asi před rokem 1344 pro mladého Petra II. z Rožmberka. Reitinger a Soukup navrhují rok 1344 pro to, že Praha je v rukopise líčena víceméně jako filiálka Řezna, a ne jako samostatné arcibiskupství.¹⁹⁴ Zároveň v tomto roce se starnoucí Vilém ze Strakonice oženil s mladou Markétou ze Šternberka, neteří Petra I. z Rožmberka. Mezi Bavorsy a Rožmberky v první polovině 14. století panovalo napětí až řevnivost. Měl tento sňatek spory uklidnit?¹⁹⁵ Došlo tehdy snad k nějaké výměně malířské dílny? Tak či onak spor mezi rody trval dál kvůli věnu Vilémovy švagrové Markéty z Rožmberka († 1357), vdovy po Vilémově bratru Bavoru III. († 1318). Součástí věna, resp. dědictví po zemřelém Bavorovi III. bylo město Bavorov. Markéta darovala Bavorov přes Vilémův nesouhlas svému bratru Petrovi I. z Rožmberka († 1347), nejvyššímu komoří Království českého.¹⁹⁶ Město po dlouholetém sporu bylo nakonec potvrzeno Karlem IV. jako majetek Petra II. z Rožmberka s tím, že ten musí Vilémovi zaplatit 1000

¹⁹² V Kronstorfu máme do detailu téměř shodnou kompozici Krista Soudce s přímluvci a apoštoly. Rozdíl tkví jen ve větším měřítku figur na rakouské malbě. SCHMIDT 2000, 293–307, zvl. 297, obr. 325; Elga LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178; Elga LANC: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, 133.

¹⁹³ Norbert WIBIRAL: Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle - Frauenturm - des Pilgerhospizes Johanniter in Enns. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXIV, 1980, 135–146; LANC 1983; Elga LANC: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178; Elga LANC: Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich. In: SCHULTES/PROKISCH, 132–142, zvl. 134; Ernst BACHER: Monumentalmalerei; Franz KIRCHWEGGER: Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung. In: Günter BRUCHER (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik), München 2000, 397–410, 433–465.

¹⁹⁴ Lukáš REITINGER / Daniel SOUKUP: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44. „Kromě slohové příbuznosti rukopisu s malbami ve Strakonících lze rozeznat i vliv pražského dvora, jak to dokládá dvojí vyobrazení Prahy (fol. 39r a 45v) a analogie s Pasionálem abatyše Kunhuty.“ Helena SOUKUPOVÁ: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. In: Průzkumy památek II, 1999, 69–85, cit. z 79.

¹⁹⁵ Simona KOTLÁROVÁ: Bavorové erbu střely, České Budějovice, 2004; SVOBODA, 64–72, 142–143.

¹⁹⁶ Petr I. z Rožmberka si donaci nechal r. 1334 potvrdit králem Janem Lucemburským proti vůli Viléma ze Strakonice. Osudy Bavorova až do konce 16. stol. určovali především Rožmberkové a nikoli strakonických Bavorové či johanité, jimž zbožný Vilém odkázal větší část svého majetku. RBM IV, č. 11, 4; RBM V, fasc. 3, č. 1041, 1042, 513–515; Josef EMLER (ed.), Reliquiae tabularum terrae I. Praha 1970, 405. Petrovi synové Petr, Oldřich, Jošt a Jan si na základě svolení Karla IV. postavili nedaleko Bavorova r. 1355 nový hrad Helfenburk. SVOBODA, 141–143.

kop grošů.¹⁹⁷ Helena Soukupová navrhl, že „spojení s malíři strakonické komendy zřejmě zprostředkovala“ právě vdova po Bavorovi III. Markéta z Rožmberka, „která po smrti svého bratra významně napomohla s realizací krumlovského kláštera“ minoritů. Domnívá se, „že Markéta zprostředkovala zhotovení rukopisu v okruhu strakonické dílny a rukopis zřejmě věnovala právě založenému klášteru.“¹⁹⁸ Je jasné, že spojitost mezi strakonickými malbami a Krumlovským rukopisem je třeba hledat nejen u vdovy po Bavorovi III., ale případně též ve svatbě její neterě Markéty ze Šternberka s Vilémem. Je však také možné, že bezskrupulózní Petr I. z Rožmberka, nebo jeho syn Petr II., strakonické malíře Vilémovi prostě přebíral, přeplatil. Samozřejmě jde jen o hypotézu, kterých by mohla být řada.

Projev autorů strakonických nástěnných maleb a perokreseb *Liber depictus* ukazují také malby ve zmíněné Čkyni a zřejmě také v kostele ve Volyni (nedávno objevená postava apoštola). Domnívám se, že s touto dílnou můžeme spojit kresebně pojatou *Smrt Panny Marie* na vnější zdi kněžiště kostela ve Starých Prachaticích a snad ještě malby v kostele v Myšenci a v apsidě kostela v Křeči. Všechny jsou kladeny před rok 1350.

Vyřčené otázky, jestli pracovala „strakonická“ dílna nejprve pro Bavorsy, anebo nejprve pro Rožmberky, zdali přechod dílny od jednoho šlechtice ke druhému souvisí s tou či onou Markétou a jestli je možno hledat původ dílny v Rakousku (vzhledem k tomu, jak moc se váže k malbám spojovaným s tzv. svatofloriánskou malířskou školou) zůstávají otevřené a nabízejí další možnost pátrání a bádání.

¹⁹⁷ Anna KUBÍKOVÁ: Petr I. z Rožmberka a jeho synové. České Budějovice 2011. Petr II. z Rožmberka se stal r. 1355 proboštem kapituly Všech svatých na Pražském hradě.

¹⁹⁸ „...problém datování rukopisu i jeho vztahu ke strakonickým freskám lze vysvětlit. Víme, že o stavbě kláštera se rozhodlo nejpozději v roce 1347, kdy jistě padla také otázka jeho budoucího patrocinia. Spojení s malíři strakonické komendy zřejmě zprostředkovala Petrova sestra a vdova po Bavorovi III. ze Strakonice, Markéta (†14. 6. 1357), která po smrti svého bratra významně napomohla s realizací krumlovského kláštera.“ SOUKUPOVÁ, 79.



Liber depictus, prorok, před 1350 Strakonice, kostel. sv. Prokopa, apoštolové, kol. 1340



Liber depictus, Apokalyptická žena, před 1350

Strakonice, ambit, Madona ochranitelka, kol. 1340



Liber depictus, Plavba sv. Máří Magdalény a jejích druhů, kol. 1340

Strakonice, tzv. kapitulní síň, Plavba sv. Máří Magdalény a jejích druhů, kol. 1350

Na závěr tohoto hesla o malbách ve strakonické komendě zmíním fragmenty maleb, které v pozdní gotice, zřejmě v posledním dvacetiletí 15. století, překryly dosavadní scény ze 14. století. K této vrstvě patří také již popsaná, dnes již neexistující scéna Korunování Panny Marie ve druhém travé jižního ramene ambitu. Tzv. kapitulní síň byla nově vymalována na všech stěnách. Z těchto poměrně kvalitních pozdně gotických maleb ponechal František Fišer jen ty, které nepřekážely v odhalení straší vrstvy ze 14. století. Několik dokladů pozdně gotických maleb na východní straně místnosti bohužel odstranil, aniž by je zachránil.

Vrchní půlkruhovou plochu severní stěny okolo kruhové rozety nad vchodem do síně vyplňují fragmenty mariánského cyklu ze sklonku 15. století. Po stranách okna je rozvedeno monumentální Zvěstování s postavami Panny Marie a archanděla Gabriela v životní velikosti. Panna Marie sedí vlevo za skřínkovým čtenářským pulpitem, na němž spočívá otevřená kniha se schematicky naznačeným písmem. Nad stránkami spíná Marie dlaně; rusé vlnité vlasy má staženy do zátylku, odkud plynou v mohutném proudu po zádech; tvář zaujme krásnýma velkýma očima a jemnými ústy. Nad její hlavou se na pozadí zeleného trávníku vine fragment stuhy se zlomky černých písmen a mezi hlavou a kruhovým oknem se nezřetelně rýsuje holubice Ducha svatého. Otevřená dvířka pulpitu ukazují poličky s kalamářem. Pod soklem pulpitu se slabě rýsuje růžová polopostavička v růžovém rouchu, která mohla představovat možná donátora nebo proroka, jak napovídají poslední tři písmena *...eta (proheta?)* na mluvící pásce. Na dalším zlomku pásky čteme *...eriet(?)*. Tvář figury je sice sedřená, dá se jen poznat, že šlo o vousatého muže. Zprava přilétající archanděl má tělo od prsou dolů zničené. Oči velikými černými zornicemi hledí na budoucí Bohorodičku, vlnité vlasy mu stahuje čelenka s křížkem nad čelem. Anděl pravicí žehná a v levici svírá žezlo, kolem kterého je omotána stuha popsaná pozdně gotickou minuskulou obvyklým andělským pozdravením *Ave gracia plena dominus tecum*. Asymetricky blíže k Marii se nad kruhovým oknem nalézají torzálně dochovaná polopostava Hospodina menšího měřítká. Ozařuje jej zlatavá aureola, v levici drží zlaté jablko. Hlavu v baroku zakryl zpevňující přízední pas klenby.

Ten zakryl hlavy také malým ženským postavám, účinkujícím ve dvou drobných výjevech po stranách nahoře. Levý výjev se dvěma k sobě otočenými ženami stojícími na hnědé pěšině představoval nejspíše Navštívení Panny Marie, tedy její setkání se sestřenicí sv. Alžbětou. Druhá scéna namalovaná mezi postavu Hospodina

a zvěstujícího archanděla zřejmě představovala odchod Panny Marie od Alžběty. Spatříme tu opět dvě ženy, z nichž pravá odchází po okrové cestě pryč, přičemž se k levé figuře obracela hlavou a zdviženou pravicí. Děj byl vysvětlen nápisem poničené na pásce mezi oběma postavami. Postavy prozrazují inspiraci nějakou grafickou předlohou. Typ Mariina účesu s vlasy staženými od čela k temeni, od něhož se bohatě rozprostírají na záda, má své analogie u fragmentů ženských postav z pozdně gotické přemalby v kostele ve Čkyni, lokalizované asi 30 km jižně od Strakonice.

Protější jižní čelní zeď, kterou také prolamuje kruhové okno,¹⁹⁹ pokrývají zbytky pozdně gotické výzdoby. V době, kdy byla rozeta zazděna, celá plocha jižní zdi byla využita pro velikou kompozici Posledního soudu. Přímo na zazdívku okna byl aplikován Kristus soudce, z něž se dochoval jedině cíp červeného pláště. K jeho levému boku přilétal žlutě oděný anděl se sloupem bičování anebo kopím. Pod ním zřejmě přilétal další anděl a před ním blíže Kristu klečí sv. Jan Křtitel, nepatrně dochovaný v obrysu, okrové barevnosti velbloudího kožichu a nimbu, ohraničeného silnou černou linkou a ozdobnými obloučky. Světec měl protějšek v nedochované postavě Panny Marie po pravici Krista a všichni tři tak společně tvořili tradiční Deesis. Vpravo dole rozpoznáme hnědočervenou postavu Lucifera sedícího v rozevřené zubaté tlamě Leviathana stejného odstínu.

V prvním klenebním travé od severu sejmul František Fišer torzo pozdně gotické malby neznámého světce a sv. Kryštofa, která překrývala postavy betánských sourozenců ze starší vrstvy. Fotografie z roku 1951 zachycuje fragmenty draperie a vedle travnatého terénu, Kryštofových holých nohou ve vodě a kmenu s kořeny, o nějž se opíral. Mezi zbytkem draperie a Kryštofových nohou se nacházely dekorativně stáčené pásy se zlomky písma.

V pravé části druhého travé pod obloukem klenby Fišer ušetřil krásnou tvář opata či biskupa s mitrou obkrouženou žlutým nimbem. Hlava je bohužel zničená v partii úst a brady, jinak se dobře udržel růžový inkarnát, kresba očí i obočí.

Ve vršku sousedního klenebního pole nad dveřmi, jimiž se přichází do kvadratury, spatříme dva fragmenty kdysi větší kompozice s Kristem na Hoře olivetské. Levý zlomek zachycuje Jidáše přivádějícího houf ozbrojenců do Getsemanské zahrady. Jidáš vchází do dřevěné a šindeli zastřešené branky zahrady svíraje v pěsti měšec, který má zavěšen šňůrkou ke krku. Vojáci, kteří jej následují, jsou oděni chráněni

¹⁹⁹ Jižní kruhové okno, které ústí do býv. hradební uličky, je jednoduché, značně kontrastuje s náročně provedenou severní rozetou. VARHANÍK, 77–84, zejm. 79, 83.

plátovými zbrojemi a helmicemi, v rukou svírají dřevcové zbraně. Zobrazené postavy jsou poměrně malého měřítka. O něco níže se zachoval zelený trávník. Vpravo od Jidáše se nalézá starší vrstva – iluzivní architektura rámuující výjev Pozdvižení sv. Máří Magdalény. Druhý fragment z pozdně gotické Olivety byl ponechán níže na pravé straně klenebního pole zhruba v polovině jeho výšky, přesněji vpravo od vchodu do ambitu, tedy přímo pod starší postavou sv. Máří Magdalény. Pozdně gotický zlomek představuje kousek travou porostlé Olivové hory s torzy tří spících apoštolů. Přímo pod postavou sv. Marie Magdaleny bylo poprsí sv. Jana Evangelisty. To bychom dnes ze zcela smyté tváře nepoznaly, ale starší černobílé fotografie ukazují dokonale zachovanou Janovu hlavu lemovanou dlouhými bujnými kučery a v mladistvé tvář ukazují detailně prokreslenou a barevně modelovanou. Během několika málo desetiletí tyto jemné detaily nevratně zmizely, jelikož malby od 50. let 20. století trpěly vlhkostí stěn, zatékáním vody z prvního patra, jakož i prašností způsobenou nevhodným používáním tohoto sálu jako skladiště pro stavební a opravářské práce v průběhu třetí čtvrtiny 20. století.²⁰⁰ Také z postav sv. Petra a Jakuba Menšího přetrvaly jen relikty oděvů a všech detailů zbavené obličej, třebaže Wagnerem v roce 1937 publikovaná fotografie ukazuje malbu s veškerými detaily. Prostředí kolem apoštolů tvořila zelená tráva. Pod torzy apoštolů vidíme část malované architektury či tumby (?) s úzkými červenými okny a kruhovým otvorem, která náleží starší vrstvě, a hned pod tím nápisovou pásku z pozdně gotické vrstvy.

V dolní části tohoto travě vpravo od dveří se do roku 1953 nalézal již zmíněný fragment pozdně gotické malby čtyř krácejících apoštolů a malované zdi nebo studny. Tento díl pozdně gotické výzdoby Fišer odstranil, aby se dostal k oběma starším vrstvám.

²⁰⁰ Alois MARTAN, RZ, 10.11. 1967; MARTAN 1993, 262–264.

Strakonice - kostel sv. Markéty

Naproti hradu na druhém břehu Otavy stojí původně špitální kostel zasvěcený sv. Markétě. Byl postaven na byvším ostrově mezi hlavním a vedlejším, později zasypaným ramenem řeky. Kostelu pravděpodobně předcházela menší stavba kaple při špitále, který je na listině vydané Vilémem ze Strakonice v listopadu 1318 situován k mostu.¹ Poloha špitálu vně komendy jistě nebyla zvolena náhodně, jelikož úzkou ostrožnou omezený rozsah hradu se dvěma uživateli neumožnil zřízení špitálu přímo v johanitské části hradu. To znamená, že špitál nesplňoval tradiční schéma, jelikož nenavazoval přímo na prostory komendy, aby se tak nemocní mohli zúčastňovat liturgických obřadů. Proto musel být součástí špitálu oltář nebo kaple, a později kostel sv. Markéty.² Špitál spravovaný strakonickými johanity možná vznikl záhy po usazení řádu na předním dílu strakonického hradu. Zmíněn je teprve v uvedené listině z listopadu 1318, proto se někteří badatelé domnívají, že jej založil teprve Bavor III. nebo jeho bratr Vilém, jejichž manželky nesly jméno Markéta (Markéta, sestra Petra I. z Rožmberka, a Markéta ze Šternberka, neteř zmíněného Rožmberka).³ Přestože byl kostel sv. Markéty po staletí pod patronátem řádu johanitů, konaly se zde od 15. století až do pobělohorských událostí utrakvistické bohoslužby. Roku 1464 byl kostel opraven⁴ a na konci 16. století došlo k přestavbě kostela do dnešní podoby jednolodí s kvadratickým kněžištěm.

V roce 1976 Alois Martan odkryl na západní straně jižní stěny pozdně gotickou nástěnnou malbu s náměty Kristus na Olivetské hoře a Poslední večeře.⁵ Čtyři pětiny celé plochy odkryté malby byly hustě pekovány; malba je provedena na poměrně hladké nerovné omítce se slabým vápenným nátěrem. Výzdoba pokračuje pod přízdívkami vpravo i vlevo, je možné tedy, že obrazy jsou součástí většího christologického cyklu.⁶ Výjev Kristus na hoře olivetské, vsazený do čtvercového rozvilinového rámu růžové barvy. Uprostřed je z levého boku zachycen modlící se Kristus, oděný

¹ RBM III, č. 471, 194.

² Po vzoru jeruzalémského špitálu se někdy setkáváme s johanitskými špitálními kostely s několika otvory v podlaží, aby se mohli nemocní účastnit liturgických úkonů a života konventu v prostoru kostela. To, ale v komendě ve Strakonících nelze prokázat. Blíže Berthold WALDSTEIN – WARTENBERG: Řád johanitů ve středověku. Kulturní dějiny řádu. Praha 2008, 131–132. Postavení špitálu při řece naplňovalo jeho hygienické a provozní požadavky. Též František KAŠIČKA: Kostel sv. Markéty ve Strakonících. In: Průzkumy památek II/1996, 65–72.

³ Simona KOTLÁROVÁ: Bavorové erbů střely, České Budějovice, 2004; Miroslav SVOBODA: Páni ze Strakonice, vládci Prácheňska a dobrodinci johanitů. Praha 2010. Toto jméno zároveň nesla sestra († 1357) Bavora II. a Viléma.

⁴ NA Praha, ŘM, listina č. 2481.

⁵ Jiří KUPKA: Sakrální architektura v Strakonících, 149–191, zde 176.

⁶ KAŠIČKA, 65–72.

ve volné šedé tunice se širokými rukávy. Tvar jeho hlavy je protažený, inkarnát tváře je bílý, stejně jako u ostatních aktérů. Kristova tvář vedle toho zaujme velmi vysokým čelem a drobnýma očima. Lemována je černými vlasy a plnovousem; původně zlatená svatozář (jak ukazují zbytky fólie) je v perspektivní zkratce posazena vysoko na temeno hlavy. Vlevo před Kristem dřímají sv. Jakub, Jan a Petr, který si o kolena opírá meč. Za jejich zády se svažuje kopec, porostlý dvěma drobnými stromky, na jehož vrchu spočívá okrový kalich s žehnající pravíci Boží (*dextera Dei*). Za zády Spasitele v pravé půlce obrazu přivádí Jidáš k prkennému plotu Getsemanské zahrady vojáky přílbicích, kteří jsou ozbrojeni dřevcovými zbraněmi. Půda obrazu je v dolním plánu tvořena zeleným trávníkem, v horním šedou oblohou. Relativně dobrá čitelnost a výrazná barevnost obrazu, jež je bezpochyby dána pozdějšími přemalbami, prokázanými restaurátorem, je v kontrastu k sousednímu vyobrazení Poslední večeře Páně. Hůře dochovaný výjev je doložen jedině čtyřmi zlatavými svatozářemi a vybledlými zlomky postav. Dolní část stěny pod obrazy překrývala iluzivní draperie.

Zvolené náměty Kristovy modlitby a Poslední večeře byly oblíbené i utrakvisty, kteří kostel v 15. a 16. století užívali. Malby jsou běžné řemeslné úrovně, ničím nevybočují. Výtvarný projev a akantový rám obrazů se hlásí do doby kolem roku 1500. Při datování malby post quem sledujme pramenně doložené historické události ve Strakoncích: v roce 1442, kdy město Strakonice a jistě i kostel sv. Markéty postihl požár,⁷ dvacet let na to nechal Jošt z Rožmberka, generální převor johanitů, vystavět novou špitální budovu v sousedství kostela,⁸ který prošel přestavbou, dokončenou roku 1464.⁹

⁷ KAŠIČKA.

⁸ Bohumír LIFKA: Radomyšl, 96; Josef DROBIL: Staré příběhy hoštické a kozlovské. Strakonice 1987, 134–135.

⁹ NA Praha, ŘM, listina č. 2481.

Volenice - kostel sv. Petra a Pavla

Ves Volenice se roku 1228 uvádí jako majetek benediktinek z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě. Roku 1369 a ještě pak roku 1395 se jako patron farního kostela sv. Petra a Pavla uvádí Stach z Bubna, sídlící tehdy patrně na blízké tvrzi Frymburk (Friedenburg) u Horažďovic.¹ K roku 1392 je jako volenický farář doložen Řehoř, který tou dobou zastával rovněž úřad prácheňského děkana.² V 15. století ves vlastnil král Jiřího z Poděbrad, Vilém z Rožmberka, patrony kostela byli Racek Varlich (Werlých) z Bubna a Půta Švihovský z Rýzemberka, majitel hradů Rabí a Švihov a královský nejvyšší sudí. Po jeho náhlé smrti v roce 1504 se patronem kostela stal Markvart Koc z Dobrše, na Ohrazenici a Tažovicích.

Někdy během první poloviny 13. století došlo k vystavění kostela sv. Petra a Pavla na nejvýše položeném místě obce. Z té doby se dochovalo zdivo presbytáře a lodi včetně jižního portálu s bobulemi.³ Patrně na přelomu první a druhé čtvrtiny 14. století byl starší presbytář doplněn gotickým závěrem o pěti stranách osmiúhelníka, který zaklenul šestipaprsek a pole křížové žebrové klenby.⁴ Další přestavbu vedl roku 1577 Tommaso Rossi z Mendrisia pod patronátem Jana Markvarta Koce z Dobrše.⁵

Původní rovný strop lodi se nacházel o něco výše než renesanční klenba, což dokazují fragmenty pozdně gotických maleb na severní a západní straně lodi nad klenbou v prostoru dnešní půdy, jejichž existence byla v minulosti okrajově zmíněna.⁶ Na severní stěně půdy se ukazuje zpola dochovaný rozměrný obličej. Vzhledem k rozměrům tváře soudíme, že se tady udržel zlomek monumentální postavy

¹ K majitelům vsi ve 14. stol. August SEDLÁČEK: Místopisný slovník království českého, 975; August SEDLÁČEK: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897, 100; LC V, 240. Synové Stacha z Bubna Václav řečený Varlich, Racek z Bubna a Držkraj řečený Stoklasa r. 1415 věnovali volenickému kostelu roční plat 6 kop grošů a založili v něm oltář Božího Těla a kaplanství s bratrstvem k němu; oltářníkem byl ustanoven kněz Mikuláš ze Štěchovic. Jiří VLASÁK: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015, 145 s odkazem na LC VII, 156; Václav CHALUPSKÝ: Dějiny chrámu sv. Petra a Pavla ve Volenicích, Sušice 1931, 14.

² VLASÁK, 144 odkazuje na AÍu III (Soudní akta konsistoře pražské), 40.

³ Podle tohoto portálu se usuzuje, že stavitelem mohla být stejná huť, která stavěla komendu johanitů ve Strakonících, v níž je užito kruhové okno s bobulemi. Jiří KUTHAN: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice 1977, 92, 246–247.

⁴ KUTHAN, 246–247; UPČ 4, 258; Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, 548.

⁵ Přistavěl jižní boční loď (pokud tato nevznikla již v rámci gotické přestavby kol. 1325), sakristii a hlavní loď nově zaklenul klenbou podobnou té, kterou vytvořil nad lodí mariánského kostela v nedaleké Dobrší. Rudolf KUCHYNKA, Kostel sv. Petra a Pavla ve Volenicích. In: Method XIX. Praha 1893, 134–135; CHALUPSKÝ.

⁶ „Původní románský kostel měl strop rovný a ještě vyšší, než nynější...měl po stěnách obrazy freskové – jichž zbytky se zachovaly na půdě.“ CHALUPSKÝ, 3–4.

sv. Kryštofa.⁷ Světcova tvář dochovaná pouze v základních tónech s převažujícím červenorůžovým odstínem upoutá výrazným okem s velkou zorničkou. Lesk na nose provedený bělobou tvář částečně modeluje. Z obrazu se vedle obrova obličej dochovaly větve stromu, který Kryštof používal namísto hole. Z Ježíška, kterého nesl pravděpodobně na pravém rameni, přetrvaly stopy barvy. Obrovo tělo je bezpochyby skryto pod omítkami na severní straně kostelní lodi, kde můžeme předpokládat ještě další výjevy, jež se snad jednou dočkají odkrytí.

Dále pod krovem na západní stěně lodi po levé straně triumfálního oblouku rozpoznáme část postavy s frontálně hledící mladistvou tváří lemovanou polodlouhými blond vlasy. Obličej je poničený a nejde s jistotou určit, jestli se jedná o světici anebo např. mladistvého sv. Jana Evangelistu. Oděvem postavy je žluté roucho a tmavě červený plášť. Na opačné straně západní zdi, tj. po pravé straně triumfálního oblouku, identifikujeme část obrazu zachycujícího Zápas sv. Jiří s drakem. Ten se také dochoval jen v plošných tónech freskové podmalby, ale zlomky nasvědčují že malba byla modelována nasazenými světly ve tvářích. V levé části kompozice klečí zdobnělá princezna Kleolinda, kterou od sežrání drakem zachraňuje sv. Jiří. Dívka má na sobě tmavě červené šaty, poničené trhlinou zdiva, a tmavě žlutou korunu posazenou na dlouhých vlasech stejné barvy. Hledí na světce, který s kopím v ruce, jímž probodával saň, je zachycen jako světlovlasý rytíř na bělouši. Běloušovo tělo z větší části překryla renesanční klenba a pro náš pohled přečkala jen šíje s hřívou, uši, část postroje a sedlo. Pozadí děje tvoří v pravé části město Siléné či hrad princezniných rodičů vystavěný na kopci protkaném klikatou cestou. Architekturu tvoří bašta, věž a palác s hrázděným patrem.

Sv. Jiří, patron rytířů a rolníků, a sv. Kryštof, ochránce poutníků a ochránce před smrtí, byli oblíbení po celý středověk. V zahraničí i u nás to dokazuje nespočet dochovaných výtvarných památek včetně řady příkladů řezeb a maleb na zdech venkovských kostelů jakož i hradních kaplí. Obliba sv. Jiří vzrostla především v období končícího středověku a „podzimu“ rytířské kultury. Okamžik, kdy tento světec zdolává draka, aby zachránil legendární město Siléné a princeznu Cleolindu, zachycují v jihozápadních Čechách od 14. do počátku 16. století nástěnné malby v Čachrově, Čkyni a na hradech Blatná a Švihov. V nástěnné malbě 14.–16. století v probíraném regionu se s monumentální postavou sv. Kryštofa setkáme vedle Hradešic, Dobrše a Švihova též v Albrechticích u Sušice, Čachrově a Lubech.

⁷ Stejně jako nad Rossiho klenbou na severní straně lodi kostela v Dobrši.

Použití sytého tmavě růžového inkarnátu a bílých modelujících lesků připomene pozdně gotické malby v kostele v Albrechticích u Sušice, zejm. pak obličej obrovitého sv. Kryštofa namalovaného zřejmě po roce 1463 nebo spíše až kolem roku 1500 na jižní zeď lodi. Pohled výrazného oka s velkou zorničkou volenického Kryštofa je příbuzný očím sv. Kryštofa z doby kolem roku 1500 na severní zdi půdy kostela v Dobrši. Tvář světice či sv. Jana Evangelisty (?) a hlava sv. Jiří, které lemují plavé vlasy, upomenou na tváře andělů na klenbě presbytáře kostela v Křištíně, které kladu rovněž k roku 1500. Svatojiřský výjev připomene svou plošností, zdrobnělou architekturou a pojetím figur stejný výjev ve věžní komnatě hradu Blatná, který byl namalován patrně v 80. letech 15. století dle grafického listu Mistra E.S. či podle příbuzné předlohy. Princezny na obou místech mají také stejnou korunu. Plošné pojetí, zelené kopce a stylizované stavby na pozadí scény evokují christologický cyklus a fragment malby sv. Kryštofa s Ježíškem (patrně sklonek 15. stol.) nad klenbou lodi kostela v Hradešicích.⁸

Na základě těchto srovnání lze zlomky původní výzdoby lodi kostela ve Volenicích položit do let 1480–1510. Donátorem výzdoby tak mohl být mohl být Půta Švihovský, stejně jako Markvart Koc z Dobrše, který se dárce kostela stal v roce 1504. Téma zápasu sv. Jiří bylo zastoupeno na obou Půtových hradech - v podobě řezby na oltářní arše v kapli Nejsv. Trojice hradu Rabí (před 1500, Praha NM, zapůjčeno do NG)⁹ a jako monumentální malba v kapli hradu Švihov, která však vznikla až za Půtových synů okolo roku 1515.¹⁰ Svatý Kryštof v podobě obra obohatil v roce 1504 interiér bývalého špitálního kostela sv. Jana Evangelisty vedle švihovského hradu. Malbu sv. Kryštofa nechal pořídit ve stejné době i Markvart Koc z Dobrše v kostele ve své rodné obci.

Malby na půdě volenického kostela jsou poničené, sprášené, vybledlé a tím pádem špatně čitelné. Překrývá je nános letité špíny, pavučin, nátěrů a hlavně ve spodních partiích renesanční klenba, pokrytá vrstvou suti a rozbitých střešních tašek z nedávné opravy střechy. Fragменты maleb jsou nesmírně poškozené a vyžadují neprodlenou konzervaci.

⁸ Vzpomeňme též stylizovanou architekturu na pozdně gotických malbách v kapli sv. Jana Nepomuka Neumanna v chrámu sv. Jakuba Většího v Prachaticích (asi 1468–1493).

⁹ Jan ROYT: Oltářní archa sv. Jiří z Rabí. In: Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): *Obrazy krásy a spásy* (kat. výst.). Plzeň / Řevnice 2013, 194–196, kat. č. 27.

¹⁰ Jan ROYT: Švihov, hrad. In: JINDRA/OTTOVÁ, 226–231, kat. č. 35. Rád bych také vzpomenul malovaný epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře, nesoucí Zápas sv. Jiří s drakem, který se odehrává v naivní skalnaté krajině s opevněným městem v pozadí. Epitaf nechal r. 1497 pořídit Jan ze Sudoměře a na Řepici, ležící stejně jako Volenice v blízkosti Strakonice, na paměť syna Jiříka. K dílu Jaroslav PEŠINA: *Česká malba pozdní gotiky a rané renesance. Deskové malířství 1450–1550*. Praha 1950, 43, obr. 84.

Volyně - kostel Všech svatých

Původní trhov^á ves Volyně vznikla na důležit^é komunikaci z Bavorska přes Volary do Strakonice a dále do nitra Čech. První písemná zmínka o Volyni pochází z roku 1271, kdy patřila pražské kapitule; tehdy královna Kunhuta, manželka Přemysla Otakara II., darovala křižovnickému špitálu v Praze jisté důchody v „provincia Wolinensi“. K roku 1287 se uvádí pražský probošt Oldřich, jemuž s Volyní patřilo ještě dvacet vesnic v okolí.¹ O dvanáct let později osadu povýšil na město. V listině ze srpna 1314 jsou vesnice v okolí Volyně zmiňovány jako součást královského újezdu volyňského, který královna Eliška Přemyslovna obdržela věnem.² Od roku 1436 měl Volyni v zástavě Přibík z Klenové. V roce 1460 se Volyně dostala do majetku johanitské komendy ve Strakonících. Na počátku 16. století se majitelem stal Jan z Rožmberka, velkopřevor strakonických johanitů a vratislavský biskup.

Na severní straně městečka byla zřejmě už ve 13. století postavena velká tvrz, kde sídlil purkrabí jako zástupce a správce majetku probošta.³ Do opevnění tvrze byl zahrnut kostel sv. Václava, dnes zasvěcený Všem svatým. Možná jen v dřevěné podobě vznikl zřejmě ve třetí čtvrtině 13. století. K roku 1327 je zmiňován v souvislosti s udělením odpustků, vyžádaných knětem Janem, vyšehradským kanovníkem.⁴ Alžběta Birnbaumová navrhl^a, že odpustky byly uděleny za účelem dostavby kostela.⁵ Lehce lichoběžný presbytář o dvou klenebních polích pochází pravděpodobně až z první čtvrtiny 14. století. K jižní straně presbytáře se pojí kaple Panny Marie, původně Božího hrobu, zaklenutá dvojicí polí křížové klenby s žebry.⁶ Loď se dočkala klenby v letech 1460–1470. Tehdy nebo roku 1509 přibyla jižní boční loď.

Na severní straně kněžiště došlo roku 2002 během opravy interiéru kostela k náhodnému objevu středověké malby. Rozpoznáme monumentální postavu, laicky

¹ František TEPLÝ, *Dějiny města Volyně a okolí*. Volyně 1909, 7 (1933, 2. vyd.).

² TEPLÝ, 7.

³ August SEDLÁČEK: *Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko)*. Praha 1897, 272; Alžběta BIRNBAUMOVÁ: *Volyně, Čestice, Dobřž*. Praha 1947, 4–14; UPČ 4, 261–262; Dobroslav LÍBAL: *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Praha 2001, 549; František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: *Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku*. Praha 2014, 375–384.

⁴ V listině, uložené dnes v třeboňském archivu, se uvádí, že Hynek z Dubé, biskup olomoucký, Vítek, biskup míšeňský a Přibyslav, biskup sandomerský (satoranský, Zadarský) udělili odpustky věřícím v kostele sv. Václava ve Volyni. Odpustky se udělily na základě žádosti volyňského plebána Jana, vyšehradského kanovníka. Třeboň, Státní oblastní archiv Cizí statky Třeboň (1205–1797) 789, In: *monasterium.net*, URL <<http://monasterium.net/mom/CZ-SOAT/CizyStatky/789/charter>>; vyhledáno 14. 2. 2016. K tomu TEPLÝ, 11–12; BIRNBAUMOVÁ, 14.

⁵ BIRNBAUMOVÁ, 14.

⁶ BIRNBAUMOVÁ, 13–15; UPČ 4, 261–262; LÍBAL, 549.

odkrytou od ramen po chodidla. Je oděna do dlouhého rudého pláště se žlutým rubem. Světlé spodní roucho dosahuje až k nártům a u krku má trojúhelný výstřih. Pravděpodobně jde o světce, snad apoštola nebo Krista, jak lze naznačuje žehnající pravice. Ve druhé ruce zřejmě spočívá kniha, ale pro zbytky neodstraněného mladšího nátěru to není úplně jasné. Prsty nohy se dotýkají bosého chodidla vedle (v pohledu diváka vlevo) stojící další postavy, která je z větší části dosud skrytá pod mladšími omítkami. Postava je odkryta příliš málo na to, abychom mohli učinit jednoznačný stylový rozbor. Zatím je ale jasné, že nápadně koresponduje s postavami v prostorách johanitské komendy a kostela ve Strakonících. Ty byly namalovány v rozmezí 20. až 40. let 14. století. Blízko má také k některým soudobým figurám v kostele v blízké Čkyni (asi po 1344), u nichž není pochyb, že jsou produktem malířů tvořících ve Strakonících, ale v určitých detailech též ke starším monumentálním, avšak kvalitnějším apoštolům z let 1310–1320 na zdi kostela v hornorakouském Kronstorfu, které vytvořili umělci tzv. svatofloriánské dílny.⁷

Odborný odkryv a restaurování výzdoby stěn presbytáře volyňského kostela Všech svatých je více než kýžené, jelikož by to mohlo přinést ozřejnění předpokládaného rozsáhlého působení „strakonické“ malířské dílny v okolí.

⁷ Gerhard SCHMIDT: Die gotische Malerschule von Stift St. Florian. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 1958; Gerhard SCHMIDT: Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2–3, LIV, 2000, 293–307.

ZÁVĚR

Dochované nástěnné malby středověkého původu ve zkoumané geografické oblasti jihozápadních Čech poskytují velmi široké chronologické rozpětí zhruba od poloviny 13. století do počátku 16. století. Korpus představuje čtyřicet pět malbami vyzdobených objektů v třiceti devíti lokalitách. Z toho dvacet pět objektů se nachází v klatovském okrese, jemuž byla věnována má diplomová práce (2008), deset objektů v okrese Prachatice a stejný počet v okrese Strakonice.

Z detailního studia jednotlivých lokalit je možné vyvodit několik obecných závěrů. Konkrétní díla pojednaná v mé práci jsou pochopitelně kolísavé kvality. Nej kvalitnější výzdobou ze 14. století se chlubí kostely v Anníně-Mouřenci, Čkyni, Janovicích nad Úhlavou, Lažišti a Záblatí a prostory komendy johanitů ve Strakonících. Pozdně gotické malby mimořádné úrovně se dochovaly v hodovní síni na hradě Blatná a v interiérech hradu Švihov. Dobový průměr splňují nebo mírně přesahují pozdně gotické malby vytvořené jednou dílnou v Křištíně, Lubech a Štěpánovicích a příbuzná výzdoba v Myslívi. Naopak rustikalizaci a řemeslně nevalnou úroveň vykazují některé postavy a výjevy v Česticích, Malenicích, Starých Prachaticích a Velkém Boru. Je nutné si uvědomit, že kvalitativní úroveň může být zkreslena špatným stavem dochování. Např. u značně přemalovaných postav v Chudenicích je slohová analýza téměř znemožněna. Podobně je tomu v děkanském chrámu v Klatovech.

Různorodé je také dochování maleb a jejich současný stav. Nástěnné malby většinou trpí vlhkostí a nezajištěním, pakliže byly odkryty neodborně laicky a bez restaurování. Např. stav výzdoby v Dlouhé Vsi, v Malém Boru a ve Štěpánovicích je skutečně havarijní. Neodkladný zásah restaurátorů vyžadují rovněž malby ve zmíněném chrámu v Klatovech, malby ve spodní úrovni východní zdi tzv. kapitulní síně ve Strakonících a malby v kostele v Dobrši. V Dobrši je třeba ještě konzervovat nikdy neošetřenou malbu na půdě lodi, což je také případ kostelů v Hradešicích, Křištíně a Volenicích.

Provedenou formální analýzou jednotlivých lokalit se potvrdilo, že zejm. pro jižní okraj Klatovska, pro Prachaticko a pro Strakonicko byly přijímané kulturní impulzy z bavorského a rakouského Podunají. Kulturní transfer zajišťovaly důležité obchodní stezky, mezi nimiž držela prvenství tzv. Zlatá stezka. Po nich do Čech putovalo nejen zboží, ale také umělecká díla i kulturní inspirace. Impakt tzv. svatofloriánské malířské školy, jíž jsou atribuovány rukopisy z kláštera St. Florian u Lince, nástěnné malby v Kronstorfu, Enzi (Enns), Steinu a Vídni, je průkazný na kompozici v lodi kostela v Anníně-Mouřenci a u maleb v komendě ve Strakonících a částečně v jejich okolí, kde předpokládám činnost malířů prošliých Strakonice. Strakonické malby mají zdaleka nejtěsnější vztah k perokresbám rukopisu

Liber depictus (Krumlovský kodex), který podle nejnovějšího bádání Lukáše Reitingera a Daniela Soukupa vznikl zřejmě ve 40. letech 14. století přímo pro mladého Petra II. z Rožmberka. Ve své práci jsem rozvedl hypotézu Heleny Soukupové, vysvětlující vazbu strakonických maleb k rukopisu skrze manželství Bavora III. s Markétou Rožmberskou. Domnívám se, že nějaká dílenská spojitost mezi rukopisem a strakonickými malbami mohla být způsobena skrze sňatek Viléma ze Strakonic s Markétou ze Šternberka, jež byla neteří Petra I. z Rožmberka. Pozdně gotická nebo spíše raně renesanční scéna s námětem Zápasu sv. Jiří v kapli hradu Švihov vznikla pod přímým působením tzv. Podunajské školy, ve které byl autor této scény vyškolen nebo se s ní dobře seznámil skrze kvalitní grafické listy. S grafickými předlohami musíme počítat i u řady dalších pozdně gotických nástěnných maleb.

V souvislosti s výstavou **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách** došlo k mnoha novým badatelským počínům a historiografickým objevům. Díky spolupráci s historiky Michalem Tejčkem a Janem Lhotákem bylo vneseno více světla do problematiky donátorů některých nástěnných maleb. Výtvarná kultura zkoumané oblasti a zkoumaného období byla utvářena především příslušníky mocných rodů a majitelů jednotlivých panství v kraji, kteří se stali objednavateli uměleckých děl včetně nástěnných maleb ve svých sídlech a sakrálních objektech. Nejmocnějšími z nich, a zároveň nejbohatšími vlastníky nejrozsáhlejších územích celků byli Bavorové ze Strakonic, Švihovští z Rýzmburka, páni z Rožmitálu a na Blatné, Janovští z Janovic, Černínové z Chudenic a v neposlední řadě Rožmberkové, jejichž dominiem zahrnovalo také Prachaticko (v 15. století jeho část a od počátku 16. století již celou oblast včetně města Prachatic), kde se dochovala řada pozdně gotických nástěnných maleb.

Za mocnými aristokratickými rody nezaostávali v objednávání uměleckých děl včetně nástěnných maleb drobní feudálové, obývající tvrze v okolí Klatov, Prachatic a Strakonic, a bohatí měšťané, kteří financovali devoční a votivní scény v Kašperských Horách a Prachaticích. Výzdobu kostelů v Lažišti a Záblatí u Prachatic, které jako jediné z celého souboru zkoumaných maleb vykazují jasné znaky krásného slohu, objednal bez pochyb Zikmund Huler z Orlíka, pražský měšťan a konšel, královský podkomoří a zároveň majitel nedalekého hrádku Hus, který je doložený na přelomu 14. a 15. století jako patron kostelů ve zmíněných vsích.

Za nejdůležitější z dílčích výsledků mé práce považuji několik nových zjištění. K nim patří např. revize některých názorů svých a též názory předchozích badatelů.

Např. domnívám se, že na Ukřižování v Anníně-Mouřenci Krista nepřibíjejí ke kříži personifikace Ctností, jak navrhl Jan Royt. Jsem toho názoru, že ony postavy jsou obyčejní katani, jelikož Ctnosti se zobrazovaly jako dívky. Také jsem opravil rozdělení jednotlivých etap výzdoby kostela ve Starých Prachaticích, tak, jak je navrhl Jakub Vítovský, který zde shledal asi šest vrstev provedených od 40. let 14. století do začátku 16. století. Domnívám se, že vrstvy jsou zde zastoupeny pouze tři. Při vzniku nejstarší z nich zřejmě participoval malíř působící v první čtvrtině 14. století ještě v nedalekých Malenicích, který rozhodně nepatřil ke géniům své doby. V druhé vrstvě nacházím těsné shody s malbami v blízkém Libínském Sedle, z čehož vyvozují, že na obou místech v závěru 15. století tvořil jeden malíř, který prokazatelně používal grafické předlohy. Třetí a nejmladší etapu výzdoby ve Starých Prachaticích reprezentuje kompozice Posledního soudu vytvořená pravděpodobně až po roce 1501, kdy Prachalice a okolí na sto let získali Rožmberkové. K této kompozici se mi podařilo dohledat nezpochybnitelnou konkrétní grafickou předlohu a k tomu ještě bezprostřední paralelu v podobě oltářní desky v německém Friesingu, která musela být komponována podle stejného vzoru.

Nejen ve Starých Prachaticích, ale též u řady maleb v dalších místech na jihozápadě Čech se dají rozpoznat vzory v grafických listech. Konkrétní předlohy je možné konstatovat v případě maleb vytvořených jednou dílnou v Křištíně, Lubech a Štěpánovicích (a možná i Myslívi) a v případě výmalby věžní komnaty na hradě Blatná, kde malíř doslova kopíroval grafické předlohy Mistra E.S., aniž by však dosáhl kvalit svého vzoru. Otázku, jestli tato komnata a vyzdobená síň v hradním paláci fungovaly jako tzv. zelené světnice, přenechávám kolegovi Janu Dienstbierovi, jenž se touto problematikou aktuálně zabývá.

Do disertační práce jsem zahrnul nedávné objevy maleb středověkého původu učiněné v posledních letech v kostelech v Buděticích, ve Štěpánovicích, ve hřbitovním kostelíku v Klatovech a v děkanském chrámu v Prachaticích. Zejm. prachatickým malbám, které jsou doplněny jmény a erby objednavatelů, jsem v práci věnoval zvýšenou pozornost. Do oddílu o malbách na Klatovsku jsem zařadil také památky, které jsem opomenul ve své diplomové práci (Kolinec, Švihov - špitální kostel). Za přínosná považuji pojednání o dosud nepublikovaných nebo jen okrajově zmiňovaných a běžnému zraku skrytých fragmentech gotické výzdoby nad novověkými klenbami na půdách kostelů v Dobrši, Hradešicích, Nezamyslicích a Volenicích.

Díky několikaletému výzkumu a díky recentním objevům nástěnných maleb se mi podařilo rozlišit několik anonymních malířů, resp. dílen, působících na více místech v daném regionu. Vedle výše zmíněných shod mezi malbami ve Starých Prachaticích, Malenicích a Libínském Sedle se domnívám, že jeden z malířů, kteří tvořili v johanitské komendě ve Strakonících, působil také v nedaleké Čkyni a Dobrši. Vzájemné shody vyplynou hlavně při srovnání andělů namalovaných v obou vsích. K postavám ve strakonické komendě mají těsnou vazbu také nedávno objevená a zatím nepublikovaná figura apoštola (?) v bývalém děkanském kostele ve Volyni a monumentální kompozice zachycující Smrt Panny Marie na vnější zdi kostela ve Starých Prachaticích. Působení malířů „strakonické dílny“ v blízkém (Čkyně, Dobrši, Staré Prachatice, Volyně) i vzdálenějším okolí (Křeč, Myšenec) se přímo nabízí, jelikož johanitům a jejich dobrodincům Bavorům ze Strakonic patřilo v jihozápadních Čechách nemalé území; ostatně Vilém Bavor ze Strakonic vlastnil do roku 1341 nebo spíše do 1359 i zmíněnou Čkyni a dokonce Vimperk. Rozlivu působení „dílny“ patrně pomohli také příslušníci místních rodů, tedy majitelé vesnic a patroni venkovských kostelů, kteří tvořili klientelu Bavorů ze Strakonic.

Ve strakonickém christologickém cyklu v ambitu a v malbách v tzv. kapitulní síni jsem opravil dosavadní mylnou interpretaci některých scén. Fragmentární výjevy na západní straně tzv. kapitulní síně považuji shodně s Janem Roytem za zobrazení tzv. Provensálské legendy o sv. Máří Magdaléně a jejích sourozencích, pro níž máme v našem prostředí jen málo paralel. Zvolení tohoto tématu pro výzdobu síně v komendě johanitů vysvětluji špitální činností tohoto řádu a vazbou tehdejšího generálního převora Havla z Lemberka na arcibiskupa Arnošta z Pardubic, který byl znám pěstováním svatomagdalénského kultu. Na základě toho jsem strakonické malby datoval do doby po roce 1344, kdy se Arnošt z Pardubic ujal arcibiskupského úřadu. V kapitole věnované komendě ve Strakonících jsem zpracoval rovněž tamní pozdně gotické malby, dosud opomíjené a zčásti nenávratně zničené restaurátorem v 50. letech 20. století.

Mezi pozdně gotickými památkami v jihozápadních Čechách vynikají z ikonografického i formálního hlediska malby v sále Starého paláce hradu Blatná a na hradě Švihov. se s odkazem na Jana Dienstbiera pokusil vzložit jako středověký moralistní *Weibermacht* – převahu žen nad muži a kritiku tohoto stavu. Nástěnné malby na Švihově podrobně analyzovali badatelé přede mnou a s jejich názory lze jen souhlasit. Já jsem nově navrhl, že autor výmalby tzv. Červené bašty na Švihově by

mohl být totožný s tvůrcem maleb v bývalém špitálním kostelíku vedle hradu. Poměrně kvalitní malby v tomto drobném objektu jsou přesně datované nápísem na triumfálním oblouku. Další nápis představuje veršovanou modlitbu ke sv. Kryštofovi, oblíbenému patronu pocestných a ochránci před smrtí, který je pod modlitbou namalován v nadživotním měřítku stejně jako ve zkoumané oblasti ještě v Albrechticích, Čachrově, Dobrši, Hradešicích, Lubech a Volenicích.

Podobné popularity jako sv. Kryštof se těšilo zobrazení 10.000 rytířů, kteří také zajišťovali ochranu před smrtí. Již v minulosti upozornil Jan Royt na oblibu kultu těchto mučedníků v jihozápadních Čechách, kterou dokládají výtvarná zpracování jejich martyria na oltářním křídle tzv. menší kašperskohorské archy a na nástěnných malbách na hradě Blatná, v kostelech v Albrechticích, Kašperských Horách, Vimperku a na nově objevených malbách ve Štěpánovicích.

Dobově oblíbený kult sv. Jiří. se projevil ve výzdobě šlechtických sídel, v našem případě hradů Blatná a Švihov, i ve výzdobě venkovských kostelů v Čachrově, Čkyni a Volenicích. Fragmenty z poslední jmenované lokality byly prostřednictvím mé disertační práce umělecko-historicky zpracovány poprvé. Prvního pojednání se dočkaly také nedávno objevené zlomky výzdoby v kostelech v Buděticích, Kolinci, Volyni, v kdysi špitálním, dnes farním kostele ve Strakoniciích a na jižní straně presbytáře chrámu v Prachaticích. Jiné malby byly publikovány mnou a Janem Roytem teprve nedávno v katalogu výstavy **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách**, která proběhla v letech 2013 a 2014 v Plzni a v Praze.

Předpokládám, že i v dalších objektech studované oblasti se v budoucnu podaří objevit středověké nástěnné malby, dosud skryté pod nánosy mladších omítek. Už kvůli pravděpodobnosti příštích objevů na dalších místech jihozápadních Čech nemůže být výzkum zdaleka definitivně uzavřen. V tuto chvíli však předkládaná disertační práce představuje jediný kompletní korpus dochované nástěnné malby v jihozápadních Čechách. Stejně tak je jediným zdrojem veškerého komparativního materiálu, poskytujícího i doposud nepublikované fotografie pocházející v mnoha případech z těžko dostupných prostor nad novodobými klenbami kostelů. Společně s tím obecné i dílčí výsledky této práce mohou představovat užitečný výchozí bod pro budoucí studium a mohou přispět do širší diskuse o středověké nástěnné malbě nejen studované oblasti.

CONCLUSION

The preserved mural paintings of medieval origin in the geographical area of southwestern Bohemia provide a very wide chronological range from the mid-13th century to the early 16th century. The corpus includes forty-five buildings decorated with paintings in thirty-nine locations. Of the total, there are twenty-five buildings located in the Klatovy district, which were the subject of my master's thesis in 2008, ten objects in the Prachatice district and the same number in the district of Strakonice.

From the detailed analyses of individual sites, it is possible to draw some general conclusions. First of all, it is needless to say that concrete works I dealt with in my work are naturally of very fluctuating quality. Churches in Annín-Mouřenec, Čkyně, Janovice nad Úhlavou, Lažiště and Záblatí and spaces of Knights Hospitaller's Commandery in Strakonice show off the 14th century paintings of the highest quality. The examples of an exceptional level are preserved in the great hall of Castle Blatná and in the interiors of Castle Švihov. Late Gothic paintings created by the same workshop in Křištín, Luby and Štěpánovice and the related decoration in Myslív meet or slightly exceed the period norms. On the contrary, several figures and representations in Čestlice, Malenice, Staré Prachatice and Velký Bor demonstrate a rusticalization and a meagre level of craftsmanship. Nonetheless, it is necessary to realize that the qualitative degree can be misrepresented by the poor state of painting's preservation, e. g. in the case of considerably overpainted mural decoration in Chudenice, a formal analysis is almost impossible.

The preservation of the paintings and their current state are also of diverse levels. Murals for the most part suffer from moisture and their non-fixation, when uncovered by unqualified layman and without restoration. An example is the state of decoration in Dlouhá Ves, in Malý Bor and Štěpánovice, which is truly an emergency. The paintings in the decanal church in Klatovy, in Dobrš and the paintings in the lower level of eastern wall of the so-called Chapter House in Strakonice also require the urgent intervention of restorers.

Formal analysis of the individual locality proved that, especially in the case of the southern borders of the Klatovy district, for the Prachatice district and for the district of Strakonice, the cultural impulses from the Bavarian and Austrian Danube region were adopted. A cultural transfer was guaranteed by the trade routes, among them the so-called Golden Path has primacy. On those routes not only goods travelled to Bohemia, but also works of art and cultural inspiration. The impact of the so-called

St Florian school (manuscripts from the monastery of St Florian near Linz, mural paintings in Kronstorf, Enns, Stein and Vienna) is obvious in the composition of the church's nave in Annín-Mouřenec and within the murals in the Commandery in Strakonice and partly in their surroundings where I suppose the activity of painters trained in Strakonice. The latter has by far the closest relations to the pen and ink drawing of the *Liber depictus* manuscript (Codex of Krumlov), which according to the recent research by Lukáš Reitinger and Daniel Soukup, dates back probably to 1340s and was created for the young Petr II from Rožmberk. In my thesis, I developed a hypothesis of Helena Soukupová who explains the connections of Strakonice's paintings to manuscript through the marriage of Bavor III to Markéta from Rožmberk and through the marriage of her brother Vilém with Markéta from Šternberk who was a niece of Petr I from Rožmberk.

A Late Gothic or rather early Renaissance scene depicting St George's fight in the chapel of the castle Švihov was created under the direct influence of the so-called Danube School, where the author of this scene was trained or with which he became acquainted through prints of high quality. We have to assume the existence of the graphic models on a number of other Late Gothic mural paintings.

In connection with an exhibition **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách (Images of beauty and salvation: Gothic art in southwest Bohemia)**, many new scholarly achievements and historiographical discoveries were reached. Due to the collaboration of the historians Michal Tejček and Jan Lhoták, light was shed on the issues of the possible donators of several mural paintings. The artistic culture of the region and period in question was formed mainly by members of powerful families and individual owners of dominions, who became patrons of artistic works including murals in their residences and in their sacred objects. The Bavors of Strakonice, Švihovský of Rýzmbek, Rožmitál, Janovský of Janovice, Černíns of Chudenic and last but not least the Rožmberks, whose dominium covered also the district of Prachatice where a number of Late Gothic murals is preserved, were the most powerful as well as the wealthiest owners of the largest territorial wholes.

Lower nobility did not lag behind the powerful aristocratic families in commissioning art works including murals. Those who were settled in the fortress in surroundings of Klatovy, Prachatice and Strakonice as well as rich burghers who funded devotional and votive scenes in Kašperské Hory and Prachatice. Decoration of the churches in Lažiště and Záblatí near Prachatice which are the only example from the

ensemble of examined murals evincing clear characteristics of a fine style, were with no doubt ordered by Zikmund Huler from Orlík, a burgher and town councillor from Prague, royal under-chamberlain (*subcamerarius*) as well as the owner of the nearby castle Hus who is documented as patron of the churches in above mentioned villages at the turn of the 14th and 15th centuries.

There are several new discoveries which represent the most important partial results of the thesis. I revised a division of particular layers of decoration in the church in Staré Prachaticice as it had been proposed by Jakub Vítovský who found there approximately six layers made from the 1340s to the beginning of the 16th century. I assume that there are only three layers. In the case of the oldest one, it is possible to recognize the participation of painter who was active in the first quarter of the 14th century also in nearby Malenice who certainly did not rank among the geniuses of his time. In the second layer, I find close similarities with the paintings in nearby Libínské Sedlo. From this fact I deduce that they were created by the same painter who demonstrably used graphic models at both places at the end of the 15th century. The composition of the Last Judgment represents a third and the youngest phase of the decoration in Staré Prachaticice. It was probably created after 1501 when Rožmberkové acquired Prachaticice for the next hundred years. I found two indisputable parallels to this painting: graphic model and altar panel in German Friesing, which had to use the same model.

Not only in the case of Staré Prachaticice, but also among a number of other places in south-west of Bohemia it is possible to recognize graphic prints as models used. We can find specific models in the paintings made by the same workshop in Křišťín, Luby and Štěpánovice (and perhaps in Myslív) and in the case of decoration of the tower chamber in Castle Blatná, where the painter literally copied the graphic models of Master E.S., without reaching the qualities of this artist. I submitted the question if this chamber and painted hall in castles' palace used to serve as the so-called "green rooms" to my colleague Jan Dienstbier who has recently occupied himself with this subject.

I include to my thesis also recent discoveries of murals of medieval origin made in recent years in the churches of Budětice, Štěpánovice, the cemetery church in Klatovy and in the church in Prachaticice. I paid attention especially to the murals in Prachaticice which are complemented by the names and coats of arms of patrons. In the chapter dealing with the Klatovy district, I incorporated also the monuments that I had neglected in my master thesis (Kolinec, Švihov - hospital church). I consider

examination of the so-far unpublished, only marginally mentioned and hidden from common view fragments of Gothic decoration above the modern vaults in the attics of the churches in Dobruška, Hradešice, Nezamyslice and Volenice as an important contribution to the overall discussion of individual localities.

Owing to long-standing research as well as to recent discoveries of murals, I discontinued distinguishing between several anonymous painters, or rather workshops, who were active on more places in the studied region. I believe that besides the above mentioned similarities between the paintings in Staré Prachaticice, Malenice and Libínské sedlo, there is one painter who worked in the Commandery in Strakonice who also decorated the nearby churches in Čkyně and Dobruška.

Mutual similarities emerge especially when comparing the angles painted in both villages. There are several parallels to the figures in Knights Hospitaller's Commandery: the first one was also a recently discovered and so far unpublished figure of an apostle (?) in the previous decanal church in Volyně and second a monumental composition representing the Death of the Virgin Mary on the external wall of the church in Staré Prachaticice. The activity of painters from "Strakonice's workshop" in the close (Čkyně, Dobruška, Staré Prachaticice, Volyně) as well as distant vicinity (Křeč, Myšenec) suggests itself, since the Knights Hospitaller and their benefactors the Bavars of Strakonice were owners of a considerable area in south-western Bohemia; Vilém from Strakonice owned also above mentioned Čkyně and even Vimperk until 1341 or more likely 1359.

Members of local families, thus the owners of the villages or patrons of the village churches who were in the service of the Bavars of Strakonice, probably also contributed to the spread of the workshop's influences.

I also revised an incorrect interpretation of several scenes in the Christological cycle in the cloister and in the so-called chapter hall in Strakonice. I consider the fragmentary representations on the western wall of the so-called chapter hall in accordance with Jan Royt as representation of the Provençal legend about St Mary Magdalene and her brother and sister. I explain the selection of this subject, unusual in our country, for the decoration of the hall in Knights Hospitaller's Commandery with the hospital activity of this order and with the connection of the then general prior Havel from Lemberk to Archbishop Arnošt from Pardubice who was known to foster of the St Magdalene cult. Based on this fact, I dated the Strakonice paintings back after 1344 when Arnošt of Pardubice acceded to the post of archbishop. In the

chapter dedicated to the Commandery in Strakonice, I analysed also the Late Gothic paintings which had been mostly neglected and partly irrecoverably damaged by a restorer in 1950s.

Paintings at Švihov castle stand out from the Late Gothic murals in southwestern Bohemia, both from an iconographic as well as a formal point of view. They have been analysed in more detail by previous scholars and there is no reason to not to agree with their assumptions. I newly proposed that the author of the decoration of the so called Red Bastion at Švihov could be the same as the painter of the previous hospital church beside the castle. Murals of considerable quality in this object are exactly dated by the inscription of the triumphal arch. The other inscription describes a prayer in verses to St Christopher, a favourite patron of pilgrims and the patron before death. The figure of this saint is painted under the prayer in greater than life size as it also is in the examined region in Albrechtice, Čachrov, Dobruška, Hradešice, Luby and Volenice.

The representation of 10,000 knights enjoyed a similar popularity. As well as St Christopher it provided protection from death. Jan Royt pointed out the popularity of the martyr's cult in the south-western Bohemia which is documented by the so-called minor altar of Kašperské Hory and by the murals at Castle Blatná, in the churches in Albrechtice, Kašperské Hory, Vimperk and the recently discovered murals in Štěpánovice.

The other favourite cult of St George was preferred in the decorations of the aristocratic residences, in the case of studied region at Castles Blatná and Švihov, as well as in the decorations of village churches in Čachrov, Čkyně and Volenice. The fragments from the latter locality were analysed in my thesis from the historical point of view for the very first time. I can say the same in the case of the recently uncovered fragments of decorations in the churches in Budětice, Kolinec, Volyně and in the parish church in Strakonice and on the southern wall of presbytery in the church in Prachatic. The other murals were published by me and Jan Royt recently in the exhibition catalogue **Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách**, which took place from 2013 to 2014 in Plzeň and Prague.

I suppose that medieval mural paintings still covered by younger layers of plaster will be discovered in the future also in other localities of the examined region. For this probability the research cannot be definitively concluded. Nonetheless, the present thesis represents at the moment the only complete corpus of the preserved mural

paintings in south-western Bohemia. It is as well the only source of all the comparative material and provides also so-far unpublished photos coming in many cases from hardly accessible spaces above the modern vaults of the churches. All together with the general as well as the partial results, my thesis can be a very useful starting point for any further research and can contribute to the wider discussion about medieval mural paintings not only in the region in question.

Seznam zkratek

AČ	- Archiv český
AIu	- Soudní akta konsistoře pražské
AUC	- Acta Universitatis Carolinae
BNF	- Bibliothèque National de France v Paříži
CDB	- Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae
ČČH	- Český časopis historický
ČČM	- Časopis českého muzea
ČNM	- Časopis Národního musea
ČSČH	- Československý časopis historický
ČSPPSČ	- Časopis společnosti přátel starožitností českých
ČUG	- České umění gotické
DČVU	- Dějiny českého výtvarného umění
FF MU	- Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně
FF UK	- Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
FF UP	- Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
FRB	- Fontes rerum bohemicarum
JSH	- Jihočeský sborník historický
JU	- Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
KHM	- Kunsthistorisches Museum ve Vídni
KNM	- Knihovna Národního muzea
MÚ	- Městský úřad
LC	- Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica pragensem per archidiocesim
MG	- Moravská galerie v Brně
NA	- Národní archiv
NG	- Národní galerie v Praze
NK ČR	- Národní knihovna České republiky v Praze
NM	- Národní muzeum v Praze
NPÚ ÚOP	- Národní památkový ústav, Ústřední odborné pracoviště
ÖNB	- Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni
PA	- Památky archeologické
RKPPDU	- Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění
RBM	- Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae

RDB	- Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae
RZ	- restaurátorská zpráva
SMB	- Studia mediaevalia Bohemica
SOA	- Státní oblastní archiv
SOkA	- Státní okresní archiv
SPH	- Správa Pražského hradu
ÚDU	- Ústav dějin umění AV ČR; Ústav pro dějiny umění FF UK
UPČ	- Umělecké památky Čech
UJEP	- Univezita Jana Evangelisty Purkyně v Brně
UPČ	- Umělecké památky Čech
UPM	- Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
WRM	- Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem
ZPP	- Zprávy památkové péče

Seznam použitých pramenů

- AČ III - Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, III (František PALACKÝ ed.). Praha 1844
- AČ VII - Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, VII (Antonin REZEK ed.). Praha 1887
- AČ X - Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, X (Antonin REZEK ed.). Praha
- AČ XXI - Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, XXI (Antonin REZEK ed.). Praha 1903
- AČ XXVIII - Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, XXVIII (Josef TEIGE ed.). Praha
- CDB I - Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Sv. I. (Gustav FRIEDRICH ed.). Praha 1904 – 1907.
- CDB II - Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Sv. II. (Gustav FRIEDRICH ed.). Praha 1912
- CDB III - Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Sv. III., 1-2 (Gustav FRIEDRICH / Zdeněk KRISTEN ed.). Praha 1942
- CDB IV - Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Sv. IV. (Jindřich ŠEBÁNEK / Saša DUŠKOVÁ ed.). Praha 1962–1965
- CDB V - Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Sv. V., 1-2 (Jindřich ŠEBÁNEK / Saša DUŠKOVÁ ed.). Praha 1974–1981
- FRB I - Fontes rerum Bohemicarum. . (Josef EMLER ed. aj.). Praha 1871–1873
- LC I - Liber primus confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim, 1354–1362. I/1. (František Antonín TINGL ed.). Praha 1867
- LC I/2 - Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim, I/2. (František Antonín TINGL ed.). Praha 1874
- LC III-IV - Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim. Sv. III–V. (Josef EMLER ed.). Praha 1879
- NA - Národní archiv, Archiv pražského arcibiskupství, Inv. č. 1324, sign. B11/16, Farářské relace 1677, Prácheňsko, vikariát Sušice.

- NA - Národní archiv, Archiv pražského arcibiskupství, Inv. č. 1338, sign. B12/12, Farářské relace 1677, Prácheňsko, vikariát Blatná.
- RDB I - Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae. Sv. I. (Karel Jaromír ERBEN ed.). Praha 1855
- RDB III - Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae. Sv. III, 1311–1333. (Josef EMLER ed.). Praha 1890
- RDP - Registra decimarum papalium čili registra desátků papežských z diecezí pražské. (Václav Vladivoj TOMEK ed.). Praha 1873.
- SOkA - Státní okresní archiv Strakonice. Strakonice 1984

Seznam použité literatury

ANDERLE Jan / KYNCL Tomáš: Albrechtice u Sušice. Kostel P. Marie a sv. Petra a Pavla. Dodatek ke stavebně historickému průzkumu (nepubl. vyhodnocení dendrochronologie dřevěných součástí stavby). Plzeň 2006

ANDERLE Jan / URBAN Jan: Albrechtice u Sušice (nepubl. SHP). Plzeň 2006

ANDERSON Joanne W.: Mary Magdalene and Her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano). In: ERHARDT Michelle A. / MORRIS Amy M. (ed.): Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. Leiden/Boston 2012, 45–74

ATTWATER Donald: Slovník svatých. Vimperk 1993

BARTLOVÁ Milena: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. In: Umění XLIV, 1996, 167–183

BARTLOVÁ Milena: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001

BARTLOVÁ Milena: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490. Praha 2015

BARTOŠ František Michálek: Soupis rukopisů Národního muzea v Praze. Praha 1927

BEHLING Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957

BELTING Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981

BELTING Hans: Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago 1994 (Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991)

BENEŠOVSKÁ Klára (ed.): King John of Luxembourg (1296–1346) and the art of his era (sborník konference konané r. 1996). Praha 1998

BENEŠOVSKÁ Klára (ed.), Královský sňatek (kat. výst.). Praha 2010

BENEŠOVSKÁ Klára / DRAGON Zdeněk / DURDÍK Tomáš / CHOTĚBOR Petr: Architektura románská. Deset století architektury (výst. kat.). Praha 2001

BENEŠOVSKÁ Klára / KUBÍNOVÁ Kateřina (ed.): Emauzy - benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007

BERÁNEK Jan: Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově. In: SOMMER Jan a kol.: Tři gotické kostely pod hradem Lipnicí. Praha 1999, 62–65

BERGER Vlastimil: Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku. In: Umění XLI, 1993, 272–274

BERLINER Rudolf: Arma christi. In: Münchner jahrbuch der bildenden Kunst III. Folge Bd. 6, 1955, 35–152

BIRNBAUMOVÁ Alžběta: Horažďovice. Praha 1941

BIRNBAUMOVÁ Alžběta: Volyně, Čestice, Dobrž. Praha 1947

BIRNBAUMOVÁ Alžběta: Strakonický hrad, Praha 1947

BITTMANN Yvonne: Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter (diplomová práce na Ruprecht-Karls-Universität v Heidelbergu). Heidelberg 2003

- BRANIŠ Josef: Dějiny středověkého umění v Čechách I. Praha 1892
- BRANIŠ Josef: Legenda o 10.000 rytířích. In: PA XVII, 1896–97, 361–363
- BRANIŠ Josef: Obrazy z dějin jihočeského umění. Praha 1909
- BRAUNFELS Wolfgang: Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954
- BRAUNMÜLLER Benedikt (ed.): Monumenta Windbergensia, Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern 23. Landshut 1879
- BRAUN–NIEHR Beate: Große Heidelberger Liederhandschrift („Codex Manesse“). In: KLEIN Bruno (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Gotik. München 2007, 512–513, kat. č. 239
- BRIDONNEAU YVES: Naissance de la Provence chrétienne. La Chanson de Geste de la Madeleine. Aix-en-Provence 2008
- BRODSKÝ Pavel: Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách. Praha 2004
- BRODSKÝ Pavel: Katalog iluminovaných rukopisů českého původu v polských sbírkách. Praha 2004
- BRŮHA Jaroslav / BRŮHA Otakar: Čachrov, městys na Šumavě. Čachrov 1941
- BRUCHER Günter (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik). München 2000
- BUBERL Paul: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst. Wien 1910
- BUCHNER Ernst: Leonhard Beck als Maler und Zeichner. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II. Augsburg 1928
- BURDACH Konrad: Der Gral. Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende. Stuttgart 1938
- BÜTTNER Frans: Imago Pietatis. Berlin 1983
- CAMPBELL HUTCHISON Jane (ed.): The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists. New York 1980
- CAMPBELL HUTCHINSON Jane: The Illustrated Bartsch 8 Commentary. Part 1, Early German Artist. Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists. New York
- CARTLIGE David R. / ELLIOT J. Keith: Art and the Christian Apokrypha. London 2001
- CASTELNUOVO Enrico / DE GRAMATICA Francesca (ed.): Il gotico nelle Alpi 1350–1450. Trento 2002
- CIBULKA Josef: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XV. století. In: Sborník k 70. narozeninám Karla B. Mádla. Praha 1929, 80–127
- CLEMEN Paul: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1930
- ČECH Jiří: Zpráva o provedených restaurátorských pracích v kostele sv. J. Křtitele v Záblatí u Prachatic, (strojopis, nepubl. RZ). Praha 1997
- ČECHURA Jaroslav: Statky kláštera Pomuk před rokem 1420. In: Minulostí západočeského kraje XXXII, 1997, 7–18

- ČERNÝ Lukáš: Restaurátorská činnost bratří Boháčů (bakalářská práce na Fakultě restaurování Univerzity v Pardubicích). Pardubice 2009
- ČIHÁKOVÁ Linda: Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově. In: Průzkumy památek II, 2000, 203–208
- DENKSTEIN Vladimír / MATOUŠ František: Jihočeská gotika. Praha 1953
- DENKSTEIN Vladimír: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Praha 1987
- DENKSTEIN Vladimír: Původ a význam kamenného reliéfu (zv. tympanonu) v hřbitovní zdi kostela Panny Marie Sněžné v Praze. In: Umění XLI, 1993, 76–100
- DEREMBLE Jean–Paul / MANHES Colette: Vitraux de Chartres. Paris 2003
- DIENSTBIER Jan (rec.): Obrazy krásy a spásy. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXIV / 2014, 195–203
- DIENSTBIER Jan / FAKTOR Ondřej: Obrázky z pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století. In: Umění LXIII, 6, 2015, 434–457
- DIENSTBIER Jan / FAKTOR Ondřej / ROYT Jan: Středověké nástěnné malby v suterénu broumovské fary. In: Průzkumy památek XXII, 2, 2015, 3–18
- DOLENTSKÝ Antonín / PALLAS Gustav / ŠIMEK František / ZELINKA Vojtěch (hrsg.): Nová Legenda Zlatá. Díl 1, Legendy staročeské, Passionál. Praha 1927
- DOLEŽALOVÁ Eva / NOVOTNÝ Robert / SOUKUP Pavel (ed.): Evropa a Čechy na konci středověku. Praha 2004, 209–220
- DOMASŁOWKI Jerzy / KARŁOWSKA–KAMZOWA Alicja / KRONECKI Marian / MAŁKIEWICZÓWNA Helena: Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce. Poznań 1984
- DRNCOVÁ Ludmila: Rábí. Plzeň 1989
- DROBIL Josef: Staré příběhy hoštické a kozlovské. Strakonice 1987
- DUFEK Martin: Pozdně gotické nástěnné malby v kapli sv. Barbory filiálního kostela Všech svatých v Horšově (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1973
- DURDÍK Tomáš / ADÁMEK Tomáš / FRÖLICH Jiří / CHOTĚBOR Petr: Vybrané středověké památky Prácheňska. Praha 1998
- DURDÍK Tomáš / KUBŮ Naděžda: Švihov. Libice nad Cidlinou 2006
- DURDÍK Tomáš: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha 2002 (2. vyd.)
- DUS Jan A. (hrsg.): Proroctví a apokalypsy. Novozákonní apokryfy III. Praha 2007
- DVOŘÁK Jan: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách (nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1951
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta / KRÁSA Josef / MERHAUTOVÁ Anežka / STEJSKAL Karel: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378. London 1964
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta / KRÁSA Josef / STEJSKAL Karel: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha 1978
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta / MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ Anežka: Nástěnné malby johanitské komendy ve Strakoncích. In: Umění IV, 1956, 273–304
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Zpráva o výsledcích činnosti oddělení restaurace malířských památek za rok 1955. In: ZPP XVI, 1956, 97–103

- EDEL Tomáš / ROYT Jan / BROŽ Radek: Příběh gotické šablony. Český Dub 1997
- EGG Erich: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985
- EINHORN Jürgen Werinhard: Spiritualis Unicornis. München 1976
- ENGSTOVÁ (KUBÍNOVÁ) Kateřina: Vidění ženy ve slunci císařem Augustem. In: Umění XLVII, 1999, 258–265
- ERBEN Karel Jaromír: Výbor z literatury české II, od počátku XV až do konce XVI století. Praha 1868
- ERHARDT Michelle A. / MORRIS Amy A. (ed): Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. Leiden/Chicago 2012
- FAILLON Etienne–Michel: Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie–Madeleine en Provence et sur les autres Apôtres de cette contrée, Saint Lazare, Saint Maximin, Sainte Marthe, Saintes Maries Jacobé et Salomé etc., 2 vols. Paris 1865
- FAJT Jiří (ed.): Gotika v západních Čechách (1230 –1530), sv. II a III (výst. kat.). Praha 1996
- FAJT Jiří (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. (kat. výst.). Praha 1997
- FAJT Jiří / BOEHM Barbara Drake (ed): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.). Praha 2006
- FAJT Jiří / HLAVÁČKOVÁ Hana / ROYT Jan: Das Relief von der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt. Reliéf z kostela Panny Marie Sněžné na Novém Městě pražském. In: Bulletin Národní galerie v Praze III–IV, 1993–1994, 16–27
- FAJT Jiří / HORPENIAK Vladimír / ROYT Jan: Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína. In: ZPP LIV, 1994. 249–259
- FAJT Jiří / HORPENIAK Vladimír / ROYT Jan: Wandmalereien in der Kirche St. Maurenzen bei Annatal. In: Jahrbuch für Sudetendeutsche Museen und Archive 1995–2001. München 2001, 196–219
- FAJT Jiří / LAŠTOVKOVÁ Hana / ŠTEMBEROVÁ Tatjana (hrsg.): Gotika v Západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998, 96–103
- FAKTOR Ondřej, Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2008
- FAKTOR Ondřej: Pozdně gotické nástěnné malby v Křištíně, Štěpánovicích, Lubech a Myslívi na Klatovsku. In: Umění LVII, 2009, 438–452
- FAKTOR Ondřej: Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích. In: Průzkumy památek XVII, 2010, č. 1, 121–137
- FAKTOR Ondřej: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba Většího v Malenicích. In: Malenický zpravodaj, březen – duben 2012, Malenice 2012, 3
- FAKTOR Ondřej: Středověké nástěnné malby v kostele Panny Marie a svatých Petra a Pavla v Albrechticích u Sušice. In: Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VIII. Sušice 2014, 11–30
- FAKTOR Ondřej: Bývalý špitální kostel sv. Jana Evangelisty ve Švihově a jeho malířská výzdoba. In: Bohemiae Occidentalis Historica 1. Plzeň 2015, 55–57

- FILED Richard (ed.): The illustrated Bartsch. German single leaf woodcuts before 1500, 162. Anonymous artists (401–735). New York 1989
- FRANTOVÁ Zuzana: Ivory icons, Leo the Great and monophysite heresy. In Foletti Ivan / Gianandrea Manuela (ed.): Il V secolo a Roma. Arte, liturgia e committenza. Roma 2016 (v tisku)
- FRIEDL Antonín: Iluminované rukopisy vyšebrodské. České Budějovice 1965
- FRIEDL Antonín: Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form. Praha 1956
- FRINGS Jutta (ed.) / HAMBURGER Jeffrey F. / SUCKALE Robert / MUSCHIOL Gisela / SCHREINER VON HIRMER Klaus et al.: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern (výst. kat.). München/Heidelberg 2005
- FRÖHLICH Jiří: Zlato na Prácheňsku. Kapitoly z historie těžby a zpracování zlata. Písek 2006
- GABELENTZ Hans von der (hrsg.): Die Biblia Pauperum und Apokalypse den Grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar. Strassburg 1912
- GABRIEL Josef Ambrož: Starožitnosti okresu Sušického. In: PA IV, 1860, 26–28
- GARTH Helen Meredith: Saint Mary Magdalene in Medieval Literature. Baltimore 1950
- GAUDEK Tomáš: Iluminované rukopisy Albrechta ze Šternberka a jejich okruh (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007
- GEISBERG Max: Der Meister E.S. Leipzig 1924
- GREENLAND Jonathan: The iconography of the Hunterian Psalter. Cambridge 1997
- GROLLOVÁ Jana / RYWIKOVÁ Daniela: Militia est vita homini. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku. České Budějovice / Ostrava 2013
- GRUBNER Ivan: Průzkum a oprava nástěnných maleb ve hřbitovním kostele sv. Mikuláše v Kašperských Horách. In: Zprávy horního Pootaví. Sušice 1962
- GRUEBER Bernhard: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wien 1871
- GRUEBER Bernhard: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen II, Wien 1874
- GRUEBER Bernhard: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III, Wien 1877
- GRUEBER Bernhard: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV, Wien 1879
- HAAS Antonín: Privilegia nekrálovských měst českých z let 1232–1452, IV. Praha 1954
- HADRAVOVÁ Zuzana, Venkovské kostely v kontextu architektury raného středověku na Strakonicku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2013
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAMBURGER Jeffrey F.: The Visual and the Visionary: Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998
- HAMBURGER Jeffrey: „Frequentant memoriam faciei meae“: Image and imitation in the devotions to the Veronica attributed to Gertrude of Helfta. In: KESSLER Herbert L. / WOLF Gerhard (ed.): The Holy face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman Florence 1996). Bologna 1998, 317–382

- HAMBURGER Jeffrey: *The Visual and the Visionary: Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York 1998
- HANKA Václav (red.): *Legenda o deseti tisjccjch rytjrjch*. In: ČČM XIV, 1840, 289–301
- HANSEL Hans: *Die Maria–Magdalena–Legende. Eine Quellen Unterschung. I. Teil*. Greifswald 1937
- HAVRÁNEK Bohuslav (red.): *Staročeský slovník*. Praha 1968
- HEINZ-MOHR Gerd: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha 1999
- HESOUNOVÁ Lucie: *Maltézská fara v Horažďovicích (1251–1850) (diplomová práce na JU v Českých Budějovicích)*. České Budějovice 2009
- HILMERA Jiří: *Prachatice*. In: ZPP X, 1950
- HILMERA Jiří: *Prachatice*. Praha 1954
- HLAVÁČKOVÁ Hana: *Ioseph erat decurio*. In: *Umění XXXV*, 1987, 507–514
- HLEDÍKOVÁ Zdenka: *Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádce*. Praha 2008
- HLOBIL Ivo: *Bernardinské symboly Jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem*. In: *Umění XLIV*, 1996, 223–234 ?
- HLOBIL Ivo: *Opomíjená kresba ukřižovaného Krista z 30. let 14. století ve znojemské berní knize*. In: *Umění XXIX*, 3, 1991, 223–232
- HOBIZAL František: *K počátkům rožmberského chrámu v Bavorově*. In: *Vodňany a Vodňansko 2*, 1970
- HÖFLER Janez: *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15 Jahrhundert Tafelband*. Regensburg 2007
- HOFTICHOVÁ Petra: *Nástěnná malba Klanění tří králů z kostela sv. Jakuba v Prachaticích*. In: *Sborník restaurátorských prací 2–3*. Praha 1986, 14–37
- HOLTER Kurt: *Handschriften und Inkunabeln*. In: *Die Kunstsammlungen des Augustiner–Chorherrenstiftes St. Florian (Osterreichische Kunsttopographie, XLVIII)*. Wien 1988
- HOMOLKA Jaromír / PEŠINA Jaroslav: *K otázkám umění dunajské školy*. In: *Umění XIV*, 1966, 334–377
- HOMOLKA Jaromír: *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*. AUC. Philosophica et Historica. Monographica 55, 1974. Praha 1976
- HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / MENCL Václav / PEŠINA Jaroslav / PETRÁŇ Jaroslav: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1985 (2. vyd.)
- HORNÍČKOVÁ Kateřina / ŠRONĚK Michal (ed.): *Žena ve člunu*. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007, 147–169
- HOROVÁ Veronika: *Poslední soud v nástěnné malbě v Čechách ve 14. století (diplomová práce na FF UK v Praze)*. Praha 2002
- HOROVÁ Veronika: *Pozdně středověká reprezentace šlechty a měšťanů Prachatic*. Nově odkryté nástěnné malby v kostele sv. Jakuba. In: *Umění LVIII*, 2010, 211–226.
- HORPENIAK Vladimír: *Kašperské Hory v době předhusitské*. In: *Sborník vlastivědných prací o Šumavě*. Kašperské Hory 1980, 75–97

- HORPENIAK Vladimír: Kašperské Hory a okolí. Kašperské Hory 1990
- HORPENIAK Vladimír: Die Kirche St. Maurenzen auf dem Maurenzener Berg oberhalb Annathal im Böhmerwald. Kostel sv. Mořice v Mouřenci u Annína a jeho nástěnné malby. Separátní tisk z Deggendorfských historických listů XX, 1999. Sušice / Kašperské Hory / Deggendorf 1999
- HOŘEJŠÍ Jiřina / VACKOVÁ Jarmila: Anonym 20. století. In: Památková péče XXV, 1965, 221–223
- HOSTAŠ Karel / VANĚK Ferdinand: Soupis památek v politickém okrese Sušickém. Praha 1900
- 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 (diplomová práce na KTF UK v Praze). Praha 2013
- HUTCHISON Jane: The Illustrated Bartsch 9. Early German Artists. New York 1981
- HYNEK Aleš: Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad teplou. Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2007
- CHADRABA Rudolf (red.): DČVU I/1. Praha 1984
- CHADRABA Rudolf (red.): DČVU I/2. Praha 1984
- CHALUPSKÝ Václav: Dějiny chrámu sv. Petra a Pavla ve Volenicích. Sušice 1931
- CHLUMSKÁ Štěpánka / FAJT Jiří (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České. Praha 2006
- JAKUBEC Jan: Dějiny literatury české I. Praha 1929
- JANSEN Katherine Ludwig: The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages. Princeton 2000
- JINDRA Petr / OTTOVÁ Michaela (ed.): Obrazy krásy aspásy. Gotika v jihozápadních Čechách (kat. výst.). Plzeň/Řevnice 2013
- JOHNSTON Barbara Jean: Sacred kingship and royal patronage in the "Vie de la Magdalene": Pilgrimage, politics, passion plays, and the life of Louise of Savoy (disertační práce na The Florida State University). Tallahassee 2007
- JOHNSTON Barbara Jean: The Magdalene and "Madame": Piety, Politics, and Personal Agenda in Louise of Savoy's Vie de la Magdalene. In: ERHARDT Michelle A. / MORRIS Amy M. (ed.): Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. Leiden 2012, 269–293
- KADLEC Jaroslav: Dějiny katolické církve II. Olomouc 1993
- KAIGL Jan / CHALOUPEK Petr: Vesnické románské kostely s chórovou věží a apsidou. In: ZPP LVIII, 1998, 261–276
- KALNÝ Adolf: Popravčí kniha pánů z Rožmberka. Třeboň 1993
- KAŠIČKA František / NECHVÁTAL Bořivoj: Ke stavebnímu vývoji kostela ve Velkém Boru. In: Památky a příroda IV, 1976, 257–262
- KAŠIČKA František: Kostel sv. Markéty ve Strakonici. In: Průzkumy památek II, 1996, 65–72

KAŠIČKA František / NECHVÁTAL Bořivoj: Vodní hrad Blatná od svých počátků do současnosti. In: Sborník k 400. výročí Blatné – sborník vlastivědných prací vydaných k 400. výročí povýšení Blatné na město. Blatná 2003, 9–41

KAŠIČKA František / NECHVÁTAL Bořivoj: Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku. Strakonice 2014

KEJŘ Jiří.: Joannis Andreae ‚Hieronymianum opus‘ a jeho ohlas v českých zemích. In: Studia o rukopisech XII, 1973, 71–86

KESSLER Herbert L.: Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia 2000

KIRCHWEGER Franz: Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung. In: BRUCHER Günter (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik). München 2000, 433–465

KIRSCHBAUM Engelbert / BRAUNFELS Wolfgang (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1–7. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976

KIRSCHBAUM Engelbert / BRAUNFELS Wolfgang (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8 – Ikonographie der Heiligen. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976

KLEIN Bruno (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3 - Gotik. München 2007

KLÍPA Jan / OTTOVÁ Michaela: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotickou a renesancí (kat. výst.). Praha (v tisku).

KLUGE Dorothea: Gotische Wandmalerei in Westfalen. Münster Westfalen 1959

KNOFLÍČEK Tomáš: Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Tečovicích. In: Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica - Moravica 2, 2004, 205–215

KNOFLÍČEK Tomáš: Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě. Olomouc 2009

KNOFLÍČEK Tomáš: Zázračná mše sv. Martina z kostela sv. Anny v Přibyslavicích u Třebíče. In: Historica. Revue pro historii a příbuzné vědy 1, 2011, roč. II, 12–22

KOFLER-ENGL Waltraud: Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchungen zur ‚Linearität‘ in der Wandmalerei von 1260–1360. Bozen 1995

KOFLER-ENGL Waltraud: Die malerische Ausstattung der Burgkapelle von Tirol. Ikonographische Deutung und stilistische Einordnung. In: BENEŠOVSKÁ Klára (ed.): King John of Luxembourg (1296–1346) and the art of his Era. Praha 1998, 291–303

KOLÁR Jaroslav / NEDVĚDOVÁ Milada (ed.): Próza českého středověku. Praha 1983

KOLÁŘ Martin: Jak Černínové dbali o zachování památky rodu svého. In: PA IX, 1874, 957

KOLLER Manfred: Die Wandmalereien in der Stiftskirche Mariä Himmelfahrt am Nonnberg in Salzburg. Wien 1997

KOLUMKOVÁ Eva: Gotické nástěnné malby v Dobříši na Volyňsku (diplomní práce FF UK v Praze). Praha 1976

KORECKÁ–SEIFERTOVÁ Hana: Zátíší ve Smíškově kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Krásné město 1, 1970, 8–10

KORECKÝ Miroslav: Nově objevené nástěnné malby v Pičíně. In: ZPP V, 1941, 86–89

- KORECKÝ Miroslav: Nově objevené nástěnné malby kostelní v Dráchově a Čachrově. In: ZPP VI, 1942, 50–51
- KOŘÁN Ivo: Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále. In: Umění XXXIX, 1991, 286–312
- KOTLÁROVÁ Simona: Strakonický hrad. Stavebně historický vývoj, In: Vlastivědný sborník 1. Strakonice. Kapitoly z historie, Strakonice 2002, 139-147
- KOTLÁROVÁ SIMONA: Sedm set let působení maltézských rytířů v Strakonici. In: Strakonicko. Vlastivědný sborník, Strakonice 2002, 49–84
- KOTLÁROVÁ Simona: Bavorové erbu střely. České Budějovice 2004
- KOTRBA František: Albrechtice, kostel. Restaurování výmalby interiéru kostela (nepubl. RZ). 1959
- KOVÁČ Peter: Vilém z Ryžmberka a pozdně gotická archa z Velhartic. In: Umění XXXX, 1992, 424–431
- KRAFT Heike: Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Frankfurt 1976
- KRÁSA Josef: Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově. In: Umění VIII, 1960, 25–30
- KRÁSA Josef: Nástěnné malby žirovnické Zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby. In: Umění XII, 1964, 282–300
- KRÁSA Josef: K ikonografii sv. Jeronýma v českém umění. In: Petr JAN / Sáva ŠABOUK (hrsg.): Z tradic slovanské kultury v Čechách. Sázava a Emauzy v dějinách české kultury. Praha 1975, 95–100
- KRÁSA Josef: České iluminované rukopisy 13.–16. století. Praha 1990
- KRATINOVÁ Vlasta: Gotické nástěnné malby v Bořitově. In: Umění III, 1955, 298–307
- KRETZENBACHER Leopold: Die Seelenwaage. Klagenfurt 1958
- KROPÁČEK Jiří: Triumfální motivy v počátcích renesančního umění v Zápřístí. In: Umění XX, 1972, 268–276
- KROUPA Pavel / KROUPOVÁ Jaroslava: K ikonografii nástěnných maleb v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku. In: Umění XXXVI, 1988, 558–560
- KROUPA Pavel / KROUPOVÁ Jaroslava: Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku. In: Průzkumy památek 2, VI, 1997, 3–18
- KŘEČKOVÁ Jitka: Pečetí arcibiskupa Arnošta z Pardubic. In: Sborník prací k 70. narozeninám dr. Karla Beránka. Praha 1996, 52–60
- KUBÍN Petr: Středověký kult sv. Mořice v Čechách a na Moravě. In: SMB 6, 2014, č. 1, 7–16
- KUBÍNOVÁ Kateřina: Emauzský cyklus. Praha 2012
- KUCHYNKA Rudolf: Albrechtec. In: Method XVI, 1890, 136–138
- KUCHYNKA Rudolf: Kostel sv. Jana Křtitele v Češticích. In: Method XIX, 1893, 85–86
- KUCHYNKA Rudolf: Kostel v Albrechticích. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých XVII, 1909, č. 4, 178–179

- KÜNSTLE Karl: Ikonographie der christlichen Kunst 1. Freiburg im Breisgau 1928
- KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962
- KUTAL Albert: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století. In: Umění XXI, 1973, 480–494
- KUTHAN Jiří / NEUMANN Ivan: Ideový program tišnovského portálu a jeho kořeny. In: Umění XXVII, 1979, 107–118
- KUTHAN Jiří: Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, 2. vyd. České Budějovice 1977
- KUTHAN Jiří (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců (výst. kat.). Roztoky u Prahy 1982
- KUTHAN Jiří: Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Vimperk 1994
- KUTHAN Jiří: Stavební dílo a mecenát Lva (+ 1485) a Zdeňka Lva (+ 1535) z Rožmitálu. In: Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie, sv. 61, 2007, č. 1–2, 53–65
- KUTHAN Jiří: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I. Král a šlechta. Praha 2010
- LABUDA Adam / SECOMSKA Krystyna (ed.): Malarstwo gotyckie w Polsce I. Warszawa 2004
- LANC Elga: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band I - Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Wien 1983
- LANC Elga: Wandmalerei–Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Österreich. In: Umění XLI, 1993, 168–178
- LANC Elga: Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band II, Steiermark. Wien 2002
- LÁTAL Jiří / LÁTALOVÁ Vendula: Restaurování a rekonstrukce výmalby předprsně kruchty v kapli na hradě Švihově (nepubl. RZ 484). 1978
- LÁTAL Jiří: Restaurování nástěnné malby v hradní kapli na Švihově (nepubl. RZ 482). 1977
- LAVIČKA Roman: Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou. Hluboká nad Vltavou 2007
- LAVIČKA Roman / ŠIMŮNEK Robert: Venkovský kostel v pozdním středověku. Zátoň 1480–1520. In: Jihočeský sborník historický LXXVII–LXXVIII, 2008–2009, 85–135
- LAVIČKA Roman: Pozdně gotické kostely na rožmberském panství. České Budějovice 2013
- LEGNER Anton (hrsg.): Die Parler und die schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen, Bd. 1. Ein Handbuch zur Ausstellung. Köln 1978
- LEMAÎTRE Nicole / QUINSON Marie-Thérèse / SOT Véronique: Slovník křesťanské kultury. Praha 2002
- LHOTÁK Jan / GERSDORFOVÁ Zlata: Kostel sv. Mikuláše v Kašperských Horách a jeho středověké epigrafické památky. In: Epigraphica & Sepulcralia V. Praha 2014
- LÍBAL Dobroslav: Gotická architektura v Čechách a na Moravě. Praha 1948

- LÍBAL Dobroslav: Recenze knihy A. Merhautové Raně středověká architektura v Čechách. In: Umění XXII, 1974, 160–175
- LÍBAL Dobroslav: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001
- LÍBAL Dobroslav: Katalog gotické architektury v ČR do husitských válek. Praha 2002
- LIFKA Bohumír: Radomyšl. Dějiny jihočeského městečka a jeho okolí. Radomyšl 1993
- LIŠKA Antonín: Vztahy českého sochařství k západnímu umění na rozhraní 15. a 16. století. In: Umění XI, 1963, 235
- LOEWEN Peter / WAUGH Robin (ed): Mary Magdalene in Medieval Culture: Conflicted Roles. New York 2014
- LUDIKAR Augustin Česlav: O řádu maltánském se zvláštním zřetelem na Čechy, vyňato z časopisu Šumavan. Klatovy 1878
- MAREŠ František / SEDLÁČEK Jan: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém. Praha 1913
- MARTAN Alois: Restaurátorská zpráva o zajištění malby „Ukřižování“ na vnější straně presbyteria kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích. Praha 1992a
- MARTAN Alois: Zpráva k provedení průzkumu v presbytáři boční kaple v kostele sv. Jakuba v Prachaticích. Praha 1992b
- MARTAN Alois: Restaurování středověkých nástěnných maleb v kapitulní síni, ambitech, z konce 13. století až 4. čtvrtiny 15. století a průzkum v kostele sv. Prokopa ve Strakonících. In: Umění XLI, 1993b, 262–265
- MARTAN Alois: Zpráva o restaurování malby „Ukřižování“ na fasádě kostela sv. Jakuba Většího (II. etapa). Praha 1996
- MARTÍNEK Jiří: Sušicko – bylo či nebylo?. In: Historická geografie XXX, 1999. Sborník k 70. narozeninám Jaroslava Kašpara. Praha 1999, 85–100
- MAŠÍN Jiří: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954
- MAŠEK Jiří / PLÁNEK Jan / SKOŘEPA Tomáš / SOMMER Jan: Kostel sv. Anny na Libínském Sedle. Kirche der hl. Anna in Pfefferschlag. Prachatice 2004
- MATĚJČEK Antonín / ŠÁMAL Jindřich / Ryba Bohumil: Legendy o českých patronech v obrázkové knize ze XIV. století. Praha 1940
- Matějček Antonín: Velislavova bible. Praha 1926
- MATĚJČEK Antonín: Dějepis výtvarných umění v Čechách I. Praha 1931
- MATĚJČEK Antonín: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450. Praha 1950 (3. vyd.)
- MENCL Václav: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948
- MENCL Václav: Počátky gotické architektury v jihozápadních Čechách. In: ZPP XVIII, 1958
- MENCL Václav / BENEŠOVSKÁ Klára SOUKUPOVÁ / Helena: Předrománská a románská architektura v západních Čechách. Plzeň 1978
- MENCLOVÁ Dobroslava: Švihov – státní hrad a městečko. Praha 1953

- MENCLOVÁ Dobroslava: Švihov – hrad pozdního středověku. In: ZPP XIV, 1954, 161–164
- MENCLOVÁ Dobroslava: České hrady 1–2. Praha 1976 (2. vyd.)
- MENCLOVÁ Dobroslava: České hrady 2. Praha 1972
- MENČÍK Ferdinand: O desíti tisících rytířích. In: Rozmanitosti I. Jičín 1880, 32–49
- MERHAUTOVÁ Anežka / SPUNAR Pavel: Kodex vyšehradský: Korunovační evangelistař prvního českého krále. Praha 2006
- MERHAUTOVÁ–LIVOROVÁ Anežka: Nástěnné malby johanitské komendy ve Strakonících. In: Umění IV, 1956, 273–304
- MERHAUTOVÁ Anežka: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971
- MESSLING Guido: Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. In: Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts. Dresden 2006
- MIODOŇSKA Barbara: Opatovický breviář, neznámý český rukopis 14. století. In: Umění XVI, 1968, 213–254
- MITÁČEK Jiří: Česká provincie řádu sv. Jana Jeruzalémského za vlády Lucemburků (1310–1419) (nepubl. disertační práce na FF MU v Brně). Brno 2005
- MITÁČEK Jiří: Převorství Havla z Lemberka (1337–1366). Vzestup české provincie řádu johanitů. In: Acta Musei Moraviae - Sci. soc. 90, 2005, 202–208.
- MITÁČEK Jiří: Česká provincie řádu sv. Jana Jeruzalémského za vlády Lucemburků (1310–1419). Brno 2006
- MITÁČEK Jiří: Strakonice ve struktuře české provincie řádu johanitů za vlády Lucemburků (1310–1419). In: Jihočeský sborník historický 75, 2006, České Budějovice 2007, 40–59
- MUDRA Aleš / OTTOVÁ Michaela (hrsg.): Ars videndi professori Jaromír Homolka ad honorem. Praha 2006
- MUDRA Aleš: Nástěnné malby na hradě Houska. In: Kol. autorů, Středověké umění na Českolipsku. Česká Lípa 2012, 63–70
- MUDRA Aleš: Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře. České Budějovice 2012
- MUDRA Aleš / OTTOVÁ Michaela (ed): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014
- MUGGENTHALER Hans: Die Besiedlung des Böhmerwaldes, Ein Beitrag zur bayerischen Kolonisationsgeschichte (Veröffentlichungen für ostbayer. Heimatsforschung). Passau 1929
- MUK Jan: Stavební historie. In: Sborník k znovuvysvěcení kostela sv. Mořice na Mouřenci na Šumavě. Kašperské Hory 1993
- MYCOFF David (ed., tran): The Life of Saint Mary Magdalene and of Her Sister Saint Martha: A Medieval Biography, Cistercian Studies series. Kalamazoo 1989
- MYŠÁK Miroslav: Institucionální a soukromé knižní sbírky v bavorovské farnosti od středověku do poloviny 18. století (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2008

- NEJEDLÝ Vratislav: Jihočeská pozdně gotická světská nástěnná malba a její sociální pozadí (diplomová práce na FF UJEP v Brně). Brno 1974
- NEJEDLÝ Vratislav: K dobovému smyslu jihočeských zelených světlic. In: Umění XLI, 1993, 206–209
- NĚMEC Karel: Dějiny města Horažďovic. Horažďovice 1936
- NODL Martin (ed.): Encyklopedie českých tvrzí I [A–J]. Praha 1998
- NOVÁKOVÁ Soňa: Komenda johanitského řádu ve Strakonících - stavební historie a nástěnné malby (bakalářská práce na JU v Českých Budějovicích). České Budějovice 2013
- NOVOTNÝ Václav: České dějiny. Praha 1913
- OSTEN Gert von der: Der Schmerzensmann Typengeschichte eines dt. Andachtsbildes von 1300–1600 (Forschungen zur dt. Kunstgeschichte 7). Berlin 1935
- OURODOVÁ Ludmila: Průvodce kostelem sv. Jakuba. Prachatice. Prachatice 2005
- PÁNEK Jaroslav (red.), Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami (kat. výst.). České Budějovice 2011
- PANOFSKY Erwin: Význam ve výtvarném umění. Praha 1981
- PANOFSKY Erwin: Imago Pietati Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der Maria Mediatrix. In: Festschrift für M. Friedländer. Leipzig 1928
- PANOFSKY Erwin: Early Netherlandish Painting. New York 1971
- PATERA Adolf (ed.): Svatovítský rukopis. Praha 1886
- PAVEL Jakub: Objev pozdně gotických nástěnných maleb v Rapšachu. In: ZPP XI/ XII, 1951–1952, 314–316
- PAVELEC Petr: Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně. In: ZPP LV, 1995, 288–298
- PAVELEC Petr: Gotické nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českobudějovicku. In: ZPP LVII, 1997, 183–193
- PAVELEC Petr: Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně (nová zjištění). In: ZPP 3, 1996a, 77–84
- PAVELEC Petr: Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích. In: ZPP LVI, 1996b, 296–305
- PAVELEC Petr: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě. In: ZPP LXIV, 2004, 401–408
- PAVELEC Petr: K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku. In: ZPP LXVI, 2006, 377–384
- PAVELEC Petr: Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově. Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii. In: ZPP LXVII, 2007, 478–484
- PAVELEC Petr: Dominikánský klášter v Českých Budějovicích. České Budějovice 2008
- PAVELEC Petr: Středověká nástěnná malba v jižních Čechách. Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi roky 1993–2012 (nepubl. disertační práce na UP v Olomouci). Olomouc 2013

- PAVLÍČEK Martin: Assumpta v hořícím keři. In: Umění XLVI, 1998, 444–452
- PECHOVÁ Oliva / Martan Alois: Restaurování maleb. Katalog k výstavě Alois Martan, restaurování maleb. Blatná 1981
- PECHOVÁ Oliva: Nález středověkých maleb v Dobříši. In: Památková péče 30, 1970, 110–112
- PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a rané renesance. Praha 1950
- PEŠINA Jaroslav / MENCLOVÁ Dobroslava: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby. In: Umění I, 1953, 93–114
- PEŠINA Jaroslav: Hradní kaple na Švihově. Praha 1954
- PEŠINA Jaroslav (red.): Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300–1350. Praha 1958
- PEŠINA Jaroslav (red.): ČUG 1350–1420 (kat. neuskut. výst.). Praha 1970
- PEŠINA Jaroslav: Rakouské středověké nástěnné malířství. In: Umění XIX, 1971, 315–317
- PEŠINA Jaroslav: Mistr vyšebrodského cyklu. Praha 1982
- PETRÁN Karel: Gotická nástěnná malba na zámku Blatná. In: Sborník k 750. výročí Blatné. Blatná 1985, 51–57
- PETRÁN Karel: Gotická nástěnná malba v kostele sv. Jakuba Většího v Malenicích (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1982
- PLACHÁ-GOLLEROVÁ Jitka: České nástěnné malířství 1. pol. 14. st. In: Památky archeologické LX. Praha 1937, 24–41
- PLÁTKOVÁ Zuzana: Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420 (nepubl. disertační práce na FF UK v Praze). Praha 1974
- PLÁTKOVÁ Zuzana: Nástěnné malby v kostel sv. Mikuláše v Kašperských Horách. In: Sborník vlastivědných prací o Šumavě. Kašperské Hory 1980, 99–108
- PODLAHA Antonín / ŠITTLER Eduard: Poklad svatovítský. Praha 1903
- POCHE Emanuel (red.): UPČ 1 [A/J]. Praha 1977
- POCHE Emanuel (red.): UPČ 2 [K/O]. Praha 1978
- POCHE Emanuel (red.): UPČ 3 [P/Š]. Praha 1980
- POCHE Emanuel (red.): UPČ 4 [T/Ž]. Praha 1982
- PRIX Dalibor / VŠETEČKOVÁ Zuzana: Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9-Kyjích do počátku husitských válek. In: Umění XLI, 1993, 231–261
- PROFOUS Antonín: Místní jména v Čechách, jejich vznik, původní význam a změny I. Praha 1947
- PUJMANOVÁ Olga: Iconographie de la Crucifixion du Missel d'Henri Thessauri. In: BENEŠOVSKÁ Klára (ed.): King John of Luxembourg (1296–1346) and the art of his era (sborník konference konané r. 1996). Praha 1998, 256–259
- PUJMANOVÁ Olga: The Vyšší Brod Crucifixion (Ukřižování z Vyššího Brodu). In: Bulletin Národní galerie v Praze V–VI, 1995–1996, 105–112 (231–234)

- RAUSCH Felicitas: Mauritius. In: KIRSCHBAUM Engelbert / BRAUNFELS Wolfgang (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7 – Ikonographie der Heiligen. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974
- RAZÍM Vladislav: Ke stavebnímu vývoji románského kostela sv. Jana Křtitele v Česticích (okres Strakonice). In: Průzkumy památek II, 1994, 99–102
- RAZÍM Václav: Hrad Rabí románský? In: Průzkumy památek II, 2001, 157–161
- REITINGER Lukáš / SOUKUP Daniel: The Krumlov Liber Depictus. In: Židovské muzeum v Praze, roč. L, 2016, č. 2, 5–44
- REAMES Sherry L. (ed.): The Legend of Mary Magdalen, Penitent and Apostle: Introduction. In: Middle English Legends of Women Saints. Kalamazoo 2003
- RÉAU Louis: Iconographie de l'Art Chrétien. Tome I, Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament. Paris 1957
- REBSTÖCK Radovan: Klatovy – průvodce městem a okolím. Sušice 1992
- ROLAND Martin: Honorius Augustodunensis, Expositio in Cantica Canticorum. In: BRUCHER Günter (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2 (Gotik). München 2000, 503–504, kat. č. 235.
- ROSENAUER Artur (hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3 (Spätmittelalter und Renaissance). München 2003
- ROTZLER Willy: Die Begegnung der Drei lebende und drei Tote. Winterthur 1961
- ROYT Jan: Několik poznámek k oltáři se Sv. Trojicí Mistra Litoměřického oltáře. ARS, Philosophica et Historica 3–4, 1992. Praha 1994, 213–219 - jaký je to rok vydání?
- ROYT Jan: Příspěvek k ikonografii Alegorie sv. Kříže v Roudnici nad Labem. In: Umění XXXIII, 1985, 492–507
- ROYT Jan: Nástěnné malby v kostele sv. Mořice u Annína. In: ZPP LIII, 1993, 359
- ROYT Jan: Příspěvek k ikonografii archy z kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských Horách. In: Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy. Kašperské Hory 1995a, 33–55
- ROYT Jan: Fresky v kostele sv. Mauricia v Mouřenci. In: HÖRZENIAK Vladimír (hrsg.): Vlastivědné zprávy Muzea Šumavy 3. Sušice 1995b, 66–72
- ROYT Jan: Wandmalereien in der St. Mauritiuskirche in Maurenzen bei Annatal (Mouřenec u Annína). In: Benešová Klára (ed.): King John of Luxembourg (1296–1346) and the art of his era (sborník konference konané r. 1996). Praha 1998, 304–312
- ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002a
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006a
- ROYT Jan: Slovník biblické kultury. Praha 2006b
- ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- RUHMER Eberhard: Albrecht Altdorfer. München 1965
- RULÍŠEK Hynek: Gotické umění jižních Čech. Hluboká nad Vltavou 1989

- RUNČÍKOVÁ Hana: Zobrazení sv. Maří Magdaleny v umění českého středověku (diplomová práce na FF UP v Olomouci). Olomouc 2013
- RYKL Michael: Dvě středověké památky v Lubech u Klatov. In: Památky a příroda, 1990, 83–88
- RYWIKOVÁ Daniela: Umění a zbožnost v první polovině 14. století v Čechách a na Moravě. In: MAJER David (ed.): Jan Lucemburský. Král, který létal (kat. výst.). Ostrava 2010, 881–899
- SAXER Victor: La “Vie de Sainte Marie Madeleine“, attribuée pseudo–Raban Maur, oeuvre claravallienne du XIIe siècle. In: Association des amis de Saint Bernard (Mélange Saint Bernard). Dijon 1953, 408–421
- SAXER Victor: Les origines du culte de sainte Marie–Madeleine à Aix–en–Provence. In: Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1954–1955, 148–151
- SAXER Victor: Le culte de Marie–Madeleine en Occident. Des origines à la fin du Moyen Âge, éd. Cahiers d'archéologie et d'histoire, vol. 1–2. Auxerre/Paris 1959
- SEDLÁČEK August: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, sv. 2, Atlas erbů, Čechy (1. část). RŮŽEK V. (ed.). Praha 2001
- SEDLÁČEK August: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty III. Atlas erbů. Čechy (2. část), RŮŽEK V. (ed.). Praha 2002
- SEDLÁČEK August: Hrady, zámky a tvrze království Českého IX (Domažlicko a Klatovsko). Praha 1893
- SEDLÁČEK August: Hrady, zámky a tvrze Království českého VII – Písecko. Praha 1896
- SEDLÁČEK August: Hrady, tvrze a zámky království Českého XI (Prachensko). Praha 1897
- SEDLÁČEK August: Úplný místopisný slovník historický Království českého, II. část historická. Praha 1908
- SEDLÁČEK August: Českomoravská heraldika. Praha 1925a
- SEDLÁČEK August: Českomoravská heraldika II. Část zvláštní. Praha 1925b
- SEDLÁKOVÁ Linda: Svätý Kryštof v nástěnném malířství českého středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2003
- SHERMAN LOOMIS Roger: Grál. Od keltského mýtu ke křesťanskému symbolu. Praha 2000
- SCHILLER Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968
- SCHILLER Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5,2 - Apokalypse. Gütersloh 1991
- SCHMIDT Gerhard / UNTERKIRCHER Franz (ed): Krumauer Bilderkodex. Graz 1967
- SCHMIDT Gerhard: Die gotische Malerschule von Stift St. Florian. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 1958
- SCHMIDT Gerhard: 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

- SCHMIDT Gerhard: Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildercodex. In: Umění XLI, 1993, č. 3–4, 145–152
- SCHMIDT Gerhard: Eine Nachlese zur „Malerschule von St. Florian“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 2–3, LIV, 2000, 293–307
- SCHOLZ Hartmut: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg. Berlin 2002
- SCHULTES Lothar / PROKISCH Bernhard (hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich. Weitra 2002
- SKALICKÝ Petr / DIENSTBIER Jan: Mezi vzpomínkou, exemplem a obrazem. Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. In: Umění LX, 2, 2012, 109–126
- SKALICKÝ PETR: Lounští rychtáři a magdalenitky. Nástěnné malby v kostele v Dobroměřicích jako výraz sociálních vztahů. In: MUDRA Aleš / OTTOVÁ Michaela (ed): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014, 223–249
- SKOŘEPA Tomáš / MAŠEK Jiří: Odkryv a restaurování gotických maleb v presbyteriu kostela sv. Jakuba v Prachaticích (nepubl. RZ), 2009
- SKOŘEPA Tomáš: Restaurace fragmentu interiérové nástěnné malby Ukřižování v 1. patře domu Žďárských /čp 18/ v Prachaticích (nepubl. RZ) 1992
- SLÁMA František Josef: Obraz minulosti starožitného města Prachatic. Praha 1891
- SMITH Michael Quinton: Drei lebende und drei Tote. In: KIRSCHBAUM Engelbert (hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 – Allgemeine Ikonographie [A–E]. Rom/ Freiburg/Basel/Wien 1968, 550–552
- SMITKA Josef: Panská sídla, kostely a špitál ve Velkém Boru u Horažďovic. In: Průzkumy památek II, 2000, 47–56
- SMITKA Josef: Panská sídla, kostely a špitál ve Velkém Boru u Horažďovic. In: Průzkumy památek II, 2000, 47–56
- SMOLÁKOVÁ Mária: Neskorogotické nástěnné malby zo starej zvolenskej fary. In: ORIŠKO Štefan (hrsg.): Pocta Vladimírovi Wagnerovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredoeuropského umenia 2, FF Univerzity Komenského v Bratislavě. Bratislava 2004, 95–117
- SOMMER Jan / ADÁMEK Jan / VŠETEČKOVÁ Zuzana: Kostel Panny Marie v Písku. In: Časopis společnosti přátel starožitností 110, 2002, 122–123
- SOMMER Johann Gottfried: Königreich Böhmen VII – Klattauer Kreis. Prag 1839
- SOMMER Jan et al.: Varvažov (okres Písek), kaple sv. Kateřiny. Poznatky o gotické podobě. Praha 2003
- SOUKUPOVÁ Helena: Anežský klášter v Praze. Praha 1989
- SOUKUPOVÁ Helena: Klášter minoritů a klarisek v Českém Krumlově. In: Průzkumy památek II, 1999, 69–85
- STANGE Alfred: Deutsche Malerei der Gotik I, 1250–1350. Berlin 1934
- STANGE Alfred: Malerei der Donauschule. München 1964
- STANGE Alfred (hrsg.): Die Kunst der Donauschule (výst. kat.). Linz 1965
- STANGE Alfred: Malerei der Donauschule. München 1971

- STEJSKAL Karel (ed.): *Velislai Biblia picta*. Praha 1970
- STEJSKAL Karel: *Mistr Gutina náhrobníku a jeho dílo*. In: ČNM, H-145, 1976, 10–18
- STEJSKAL Karel: *Umění na dvoře Karla IV*. Praha 1978
- STEJSKAL Karel: *Počátky gotického malířství*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984a, 284–327
- STEJSKAL Karel: *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984b, 342–353
- STEJSKAL Karel: *Die Wandmalereien in Strakonice und ihre Bezeihung zur höfischen Kunst Böhmen*. In: *Umění XLI*, 1993, č. 3–4, 153–160
- STEJSKAL Karel: *Universalismus Karla IV. a jeho výraz ve výtvarném umění*. In: *Umění XLII*, 1994, 359–371
- STRIEDER Peter: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*. Nürnberg 1993
- ŠTRÍŽ Antonín Ludvík (přel.) / KUNCÍŘ Ladislav (red.): *Život blažené Maří Magdaleny i sestry její svaté Marty (dle sepsání Blah. Rabana Maura přeložil A. L. Stříž)*. Praha 1920
- STUDNIČKOVÁ Milada: *Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu*. In: *PRIX Dalibor (ed.): Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*. Praha 2002, 183–189
- SVOBODA Ladislav: *Čestice*. In: *Encyklopedie českých tvrzí I [A–J]*. Praha 1998,
- SVOBODA Miroslav: *Majetek johanitského řádu v Čechách ve 12.–16. století (nepubl. disertační práce na FF MU v Brně)*. Brno 2006
- SVOBODA Miroslav: *Páni ze Strakonice. Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů*. Praha 2010
- ŠIMÁK Josef Vítězslav: *Místopisné drobnosti III*. In: ČČH XLI, 1935, 352–370
- ŠIMÁK Josef Vítězslav: *Dvě knihy o osídlení Šumavy*. In: ČČH XLIII, 1937,
- ŠIMÁK Josef Vítězslav: *České dějiny I/5*. Praha 1938
- ŠKABRADA Jiří: *Konstrukce historických staveb*. Praha 2003
- TEJČEK Michal: *Svatobor z Přeštic (1226–1238) a Drslavici. Příspěvek k dějinám osídlení Plzeňska*. In: *Historická dílna VII*. Plzeň 2013, 24–39.
- TEJČEK Michal: *Držkrajovici (páni ze Švihova) a raně středověká nobilita v Pouhloví*. In: *Bohemiae Occidentalis Historica 1*. Plzeň 2015, 9–21
- TEPLÝ František: *Dějiny města Volyně a okolí*. Volyně 1933 (2. vyd.)
- TINGL František Antonín: *Liber primus confirmationum 1354–62*. Pragae 1867
- TINGL František Antonín: *Liber secundus confirmationum 1369–73*. Pragae 1868
- TOBIÁŠOVÁ Veronika: *Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421 (diplomová práce na FF UP v Olomouci)*. Olomouc 2011
- TOMEK Václav Vladivoj: *Registra decimarum papalium*. Praha 1873
- TRUHLÁŘ Josef: *Legenda o 10.000 rytířích*. In: *Listy filologické XV*, 1888, 248–259
- UHLÍŘ Zdeněk: *Velislavova bible*. Praha 2007
- ÚLOVEC Jiří: *Hrady, zámky a tvrze Klatovska*. Praha 2004

- URBÁNKOVÁ Zuzana: Úcta a ikonografie sv. Máří Magdaleny (diplomová práce na KTF UK v Praze). Praha 2011
- VACKOVÁ Jarmila. K průzkumu středověkého umění v jižních Čechách. In: Umění XIII, 1965
- VACKOVÁ Jarmila: K malbám ve Smíškovské kapli. In: Umění XIX, 1971, 255–279
- VANĚK Ferdinand: Nepsaný záznam z 9. 6. 1900
- VANĚK Ferdinand / HOSTAŠ Karel / BOROVSKÝ František Adolf: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Klatovském. Praha 1899
- VANĚK Ferdinand: Obraz města Klatov na počátku XVII. století. Poznámky k prospektu města od Jana Willenberga z r. 1602. In: Sborník Hostašův. Věstník Musea města Klatov III. Klatovy 1924, 57–72
- VARHANÍK Jiří: Neznámý prostor strakonického hradu. In: Průzkumy památek II, 1995, 77–84
- VESELÝ František: Prachatice a okolí. Praha 1924
- VETTER Ewald M.: Die mariologischen Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium Franz von Retz. Heidelberg 1954
- VETTER Ewald M.: Virgo in sole. In: Homenaje a Johannes Vincke. Madrid 1962, 379–418
- VIDMANOVÁ Anežka (přel., ed.) / BAHNÍK Václav (přel.): Jacop de Voragine: Legenda aurea. Praha 1998 (2. vyd.)
- VÍTOVSKÝ Jakub: Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 1975
- VÍTOVSKÝ Jakub: Nástěnné malby ve Čkyni. In: Památky a příroda II, 1977, 150–152
- VÍTOVSKÝ Jakub: Středověké nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. In: Sborník restaurátorských prací 1. Praha 1983, 45–78
- VLASÁK Jiří: Prácheňský děkanát v pozdním středověku (diplomová práce na FF UK v Praze). Praha 2015
- VLČEK Pavel / SOMMER Petr / FOLTÝN Dušan: Encyklopedie českých klášterů. Praha 2002
- VLČEK Pavel (red.) et al.: UPP 3. Malá Strana. Praha 1999
- VONDRÁK Václav: Kremsmünsterská legenda o 10 000 rytířích. Listy filologické XVI, 1889, 21–45
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen. In: Umění XLI, 1993, 179–188
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Rukopisy vyšebrodského kláštera a nástěnné malby v jižních Čechách. In: CHARVÁTOVÁ Kateřina (hrsg.): 900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference v roce 1998. Praha 2000, 253–262
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Arma Christi – Arma salutis Úvaha nad jejich zobrazením v umění českého středověku. In: BUKOVINSKÁ Beka / KONEČNÝ Lubomír (ed.): Ars longa. sborník k nedožitým 70. narozeninám Josefa Krásy. Praha 2003a, 53–64
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Arnustus of Pardubice and Wall Painting. In: Miscellanea Musicologica XXXVII. Sborník ÚHV FF UK. Praha 2003b, 17–27

- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Malířská výzdoba hradní kaple na Zvíkově jako ohlas dvorských kaplí vrcholného středověku: otázka objednavatele a datování. In: FAJT Jiří (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba. Praha 2003c, 450–457
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Weltgerichtsdarstellungen in der Spätgotischen Wandmalerei Südböhmen. In: WETTER Evelin (ed.): Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004a, 151–161
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě. In: ARS 2004b, 68–90
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově. In: KUBÍK Viktor (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník KTF UK, Dějiny umění – historie I. České Budějovice 2005a, 257–277
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Nástěnné malby v bývalém "rytířském" sále v domě čp. 144 na Starém Městě v Praze. In: HORNÍČKOVÁ Kateřina / ŠRONĚK Michal (ed.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007b, 171–192
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci do konce vlády Lucemburků. In: Umění LVII, 2009, 2–24
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011
- VYDRA Štěpán K.: Staré nástěnné malby v děkanském kostele v Horažďovicích. In: PA XXVI, 1914, 66–67
- WAGNER Václav: Fresky kláštera ve Strakonících. In: Život XV, 1936, 1937, 168–173
- WAGNER Václav: Objev nástěnných maleb v Lubech u Klatov (Předběžná zpráva). In: ZPP II, 1938a, 137–139
- WAGNER Václav: Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1919–1935. In: ZPP II, 1938b, 44
- WALDSTEIN-WARTENBERG Berthold: Řád johanitů ve středověku. Kulturní dějiny řádu. Praha 2008
- WALSH Martin J.: Breikocher Josef. The Medieval Origins of a Grotesque Comic Motif in the German Christmas Play. Michigan 1986
- WALSH Martin J.: 'Divine Cuckold / Holy Fool: The Comic Image of Joseph in the English "Troubles" Play'. In: England in the Fourteenth Century. In: Proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium. Woodbridge 1986
- WEINGÄRTNER Joseph: Gotische Wandmalerei in Südtirol. Wien 1948
- WESTHOFF Hans / HAHN Roland / KOLLMANN Anette et. al.: Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Stuttgart 1996
- WIBIRAL Norbert: Die hochgotischen Wandmalereien in der ehemaligen Turmkapelle – Frauenturm – des Pilgerhospizes Johanniter in Enn. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und denkmalpflege XXXIV, 1980, Heft 3/4, 135–146
- WINZINGER Franz: Albrecht Altdorfer, Zeichnungen. München 1952
- WINZINGER Franz: Albrecht Altdorfer: die Gemälde. Miniaturen. Wandbilder. Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis. München/Zürich 1975

WINZINGER Franz: Die Gemälde. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 Bd., H. 3/4, 1977, 310–324

WOOD Christopher: Albrecht Altdorfer and the origins of landscape. London 1993

ZEHNDER Frank Günter: Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990

ZLATOHLÁVEK Martin: Nevěsta v uzavřené zahradě (motivy a ikonografie biblické knihy Píseň písní). Katalog NG v Praze, festival Starý zákon v umění. Praha 1995

ZYCHA Adolf: Das böhmische Bergrecht des Mittelalters auf Grundlage des Bergrechtes von Iglau II. Berlin 1900

ŽEMLIČKA Josef: Přemyslovci. Jak žili, vládli a umírali. Praha 2005

ŽIVNÝ Jiří: Nejsvětější Trojice, Rabí, RZ 692 (n republ. RZ) 1984