

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Vladěna Haragová

Malby v ambitu kostela svatého Václava
v kontextu nástěnného malířství na přelomu 15. a
16. století v Olomouci

diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Michaela Ottová, PhD.

Praha 2011

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Malby v ambitu kostela svatého Václava v kontextu nástěnného malířství na přelomu 15. a 16. století v Olomouci napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 23. června 2011

Bibliografická citace

Malby v ambitu kostela svatého Václava v kontextu nástěnného malířství na přelomu 15. a 16. století v Olomouci [rukopis]: diplomová práce / Vladěna Haragová; vedoucí práce: Michaela Ottová. – Praha, 2011. – 167 s.

Anotace

První část práce se věnuje nástěnným malbám s christologickým námětem na severní a východní stěně gotického ambitu, jenž je součástí Národní kulturní památky Přemyslovský hrad. V severním křídle je vyobrazen Poslední soud, Zvěstování Panně Marii, Klanění tří králů a Adorace Páně. Na protější straně mezi okny se nachází vyobrazení dvou donátorů. Východní stěnu zdobí výjevy představující Ukřižování, Oplakávání, Zmrtvýchvstání a Bolestného Krista. Malby vznikaly postupně od sedmdesátých let 15. století do prvních dvou desetiletí 16. století. Odlišná datace se samozřejmě projevila na inspirativních zdrojích malířů. Při práci s malbami je nutné reflektovat nová zjištění, která odhalují počátky výzdoby ambitu. Objednateli jednotlivých maleb byli patrně místní kanovníci, jež byli v úzkém spojení s humanistickou společností Societas Maierhofiana. Dále je práce věnována výzdobě kapli svatého Jana Křtitele, kde je ve východním poli dochována nejen výmalba stěn, ale i klenby. Výjevy, na nichž je zřejmý podíl více malířů, lze zřejmě vřadit mezi léta 1493 až 1517.

Klíčová slova

Nástěnné malířství, pozdní gotika, Olomouc, křížová chodba

Abstract

The first part of the paper deals with the mural paintings on a Christological theme decorating the northern and eastern walls of the High Gothic ambulatory, which is a part of the National cultural monument Přemyslid Castle. Last Judgement, Annunciation, Adoration of the Magi and Adoration of the Shepherds are depicted on the northern side

of the cloister. On the opposite wall between the windows there is a representation of two donors. The eastern front of the ambulatory is decorated with scenes depicting the Crucifixion, Lamentation, Resurrection and Christ with the Arma Christi. Paintings are dated successively from the late 15th century to the first two decades of the 16th century. The different dating of paintings, of course, demonstrates various inspirational sources. The study also reflects many recent discoveries that reveal the origins of the decoration of the cloister. These paintings were probably commissioned by members of the Olomouc Chapter, who were in close contact with Humanistic Societas Maierhofiana. Further the paper focuses on the wall paintings in the John the Baptist' Chapel, where the scenes adorn not only the walls, but also the vault of the eastern field. The frescos were probably created between 1493 and 1517 by the hands of several painters.

Keywords

Wall paintings, Late Gothic style, Olomouc, cloister

Počet znaků (včetně mezer): 331 043

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Doc. PhDr. Michaele Ottové, PhD. za cenné rady metodické vedení práce a čas strávený při konzultacích. Můj vděk patří rovněž Mgr. Martě Perůtkové, Mgr. Sabině Prokschové a Miladě Oravové za poskytnutí nezbytných podkladů. A v neposlední řadě jsem za pomoc zavázána i Mgr. Lukáši Hlubkovi a PhDr. Karlu Kavičkovi.

Nejdůležitější podpory se mi však dostalo od mé rodiny a nejbližších, jíž jsem za to velmi zavázána.

Obsah

1. Úvod	7
2. Olomouc na přelomu staletí.....	9
3. Soubor maleb u kostela svatého Václava	15
3.1 Dějiny kostela svatého Václava s přilehlým ambitem	15
3.2 Malby v křížové chodbě	17
3.2.1 Přehled literatury a pramenů	19
3.2.2 Poslední soud	25
3.2.3 Zvěstování Panně Marii	27
3.2.4 Klanění tří králů a Veroničina rouška	31
3.2.5 Klanění pastýřů	39
3.2.6 Ukřižování.....	42
3.2.7 Oplakávání Krista	48
3.2.8 Zmrtvýchvstání Krista.....	52
3.2.9 Kristus Trpitel	56
3.2.10 Mužské postavy.....	60
3.2.11 Stylová analýza, datace a účel maleb.....	61
3.3 Kaple svatého Jana Křtitele	77
3.3.1 Přehled literatury.....	79
3.3.3 Formální a ikonografický popis	80
3.3.4 Stylová a ikonografická analýza a datace maleb.....	98
4. Závěr	105
5. Obrazová příloha	107
6. Seznam vyobrazení	150
7. Seznam použitých pramenů a literatury	155

1. Úvod

Olomouc, položená v srdci úrodného území Hané a zdvihající se nad řekou Moravou, má svůj osobitý charakter. Představovala jedno z nejstarších a nejvýznamnějších královských měst Moravy. Zdejší kultura dodávaly osobitý styl nejen mnohé, zde sídlící instituce, ale i její představitelé, světští i církevní. Vysokou úroveň zastupovali olomoučtí biskupové, kteří měli v Olomouci svou sídelní rezidenci. Snad právě pro jejich narůstající význam v zemi, kde byli od husitských bojů jedinými katolickými biskupy, bylo i město natolik bohaté, že si mohlo dovolit reprezentativní výzdobu kostelů i klíčových městských staveb, jež tak dodnes převyšují úroveň obdobných staveb v okolí.

Dokladem pro mé tvrzení bude křížová chodba u kostela svatého Václava na Dómském návrší a k ní přilehlá kaple svatého Jana Křtitele. Tamní soubor nástěnných maleb je dokladem, že umění v průběhu věků rozvíjelo svou autonomii a díky tomu tak posilovalo svůj vliv v rámci náboženských představ i společenských úvah. S ohledem na složitost situace v řečeném objektu, jehož samotný vývoj dosud vyvolává řadu otázek, jsem byla nucena využít širokou škálu metod. Přes v úvodu užitý kulturněhistorický přístup se dostávám k formální a ikonografické analýze, z níž při dohledání analogií přirozeně vyplývá stylové východisko maleb a jejich datace. Nesmírně důležitou a podstatnou součástí práce je i zamyšlení nad účelem maleb. Vzhledem k několika doloženým malířským vrstvám na malbách východní stěny ambitu a s nimi spojenými ikonografickými změnami, k nimž se navíc pojí prameny z kapitulního archivu, je nutné v malbách hledat jiný význam než pouze dekorativní.

Při zpracování výše uvedených nástěnných maleb jsem se i okrajově dotkla dalších významných památek monumentální malby na území historické Olomouce. A to výjevu v čele klenby vedlejší jižní lodi v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie, jehož počátky jsou spojeny s význačným františkánským kazatelem Janem Kapistránem, a výmalby radniční kaple svatého Jeronýma, kde je západní stěna vyzdobena scénou Posledního soudu. Práce s oběma výjevy je usnadněna skutečností, že malby jsou epigraficky datovány.

I přes veškerou, v tuto práci vloženou snahu jsem se v průběhu příprav potýkala s problémy, které především souvisí s nelítostným působením času, jenž se zvláště podepsal na stavu maleb, ale i nepříznivými historickými událostmi, mezi nimiž mělo patrně největší dopad na zachování památek obléhání města za třicetileté války švédskými vojsky a jejich následným obsazením. Současný stav všech zkoumaných maleb je

nepochybně způsoben i jejich pozdějším zabílením, které souvisí se změnou názoru a vkusu na vyobrazené scény. V neposlední řadě je nutné zmínit přírodní katastrofy, hlavně v podobě velkých požárů.

Přesto doufám, že volba tématu a tomu odpovídajících metod byly vhodné a práce bude mít své místo v bádání vedoucí k objasnění maleb v ambitu a kapli svatého Jana Křtitele u kostela svatého Václava.

2. Olomouc na přelomu staletí

Město Olomouc lze v této době nepochybně zařadit mezi významná kulturní centra v zemích Koruny české a vzhledem k historickému dění v inkriminovaném období snad i v celé střední Evropě. V této kapitole bych ráda představila svébytný duchovní život důležitého moravského centra, vyvěrající nejenom z přítomnosti biskupa a kapituly, ale i výrazných, do chodu města zasahujících historických osob. Charakteristickým znakem v 15. století byla rovněž zřetelná snaha měšťanů o samostatné postavení.

S ohledem na časové rozmezí, do něhož jsou kladeny zkoumané nástěnné malby, se zaměřím na dění ve městě od osmdesátých let 15. století do dvacátých let století následujícího.¹

Morava, odtržená již roku 1469 spolu se Slezskem a Lužicí od Čech, byla v posledních letech života uherského a částečně uznávaného českého krále Matyáše Korvína poměrně konsolidovanou zemí. K této situaci nepochybně přispěly i takzvané smlouvy o příměří, uzavřené ke konci roku 1478 v Olomouci mezi Matyášem Korvínem a Vladislavem Jagellonským.² Zásahu na obnově země měl i dvorský sudí a moravský hejtman Ctibor Tovačovský z Cimburka, jenž proslul nejen svým pevným postojem, ale rovněž i Knihou Tovačovskou,³ jež je obdobou zemského zřízení v Moravském markrabství.

Navíc je nutné připomenout, že Matyášův královský dvůr nebyl trvale usazen v Budíně, ale cestoval i po nově získaných zemích. Mezi těmi to byla především Morava a z měst vítězila Olomouc, neboť hostila panovníka mnohem častěji než druhé hlavní moravské město Brno. Přítomnost vladaře ve městě byla značně nákladná, jelikož jsou záznamy o pořádání velkých dvorských slavností, přichystaných nejen při výše zmíněném setkání panovníků v Olomouci, ale i při příležitosti zvolení Matyáše za českého krále roku 1469.⁴

¹ Nejnovější publikace k dějinám města, v níž je i rozsáhlá kapitola věnována vytčenému období, vyšla roku 2009; SCHULZ (ed.) 2009, 197–260. K dokreslení situace v rámci celého Moravského markrabství VÁLKA 1991, 189–203.

² Olomoucké smlouvy potvrdily dosavadní stav roztržení Koruny české, současně stanovily podmínky potenciálního nástupu Vladislava Jagellonského na uherský trůn při úmrtí Matyáše Korvína a především obnovily nezbytný vnitřní mír.

³ BRANDL 1868. Kniha, máje dvě části, začala být sepisována před rokem 1482 a jako hlavní důvod jejího vzniku uvádí sám moravský hejtman snahu po stabilizaci života na Moravě po dlouhém období konfliktů a po obnovení náboženského míru. Kniha Tovačovská byla na Moravě používána až do konce 16. století. Dnes je uložena ve Státní vědecké knihovně v Olomouci pod signaturou M I 170.

⁴ Matyáš sídlil ve městě již od roku 1468, kdy se zúčastnil svěcení kostela Neposkvrněného početí Panny Marie, jenž byl součástí konventu založeného Janem Kapistránem roku 1454.

Kromě toho však Olomouc hostila i Vladislava Jagellonského roku 1510 a jeho syn Ludvík zde dokonce slavil se svou chotí Marií Velikonoce roku 1523.⁵

Před přistoupením k jednotlivým význačným osobám v Olomouci se na okamžik vrátím do padesátých let 15. století, kdy v hanáckém centru působil Jan Kapistrán,⁶ neboť se k tomuto františkánskému kazateli budu později ještě několikrát vracet. Od roku 1451, kdy Jan Kapistrán se svými dvanácti druhy zahájil svou pětiletou kazatelskou cestu po střední a východní Evropě,⁷ se v Olomouci zastavil dvakrát, a to roku 1451 a 1454. Důvodem pro jeho návštěvu byl vzrůstající počet utrakvistů v moravském městě, mezi nimiž byl i člen významného moravského rodu Beneš Černoorský z Boskovic, otec pozdějšího olomouckého biskupa Tasa z Boskovic. Ten pod vlivem Kapistránova kázání změnil svůj názor a po veřejném ohlášení svého omylu byl v Brně po přijetí rozhrěšení přijat mezi věrné katolíky.

Od Jana Kapistrána, kterému se na základě svého působení podařilo upevnit tradici františkánské observance na našem území, se tak přímo dostáváme k Janu Filipcovi, jehož bych mohla označit za jednoho z jeho stoupenců i pokračovatelů. Jan Filipec,⁸ původem z Prostějova, začínal ve službách moravského hejtmana Ctibora Tovačovského z Cimburka, kde si ho povšiml Matyáš Korvín.⁹ Právě s jeho pomocí a náklonností se mu dostalo postu olomouckého biskupa, za něhož však nebyl nikdy uznán papežskou kurií. Snad k tomu přispěl i fakt, že Jan Filipec byl zprvu bez církevního svěcení, kterého se mu dostalo až při získání titulu varadínského biskupa, a jeho pověst v Římě byla značně nechvalná, takže nepřicházelo v úvahu, aby muž s pověstí kacíře stál v čele důležité diecéze. Rokem 1482 tedy počíná patnáctileté období, v němž není jasné, kdo je řádným olomouckým biskupem.¹⁰ Na straně prostějovského rodáka, kancléře uherského krále a diplomata byl jak uherský král, tak olomoucká kapitula. Roku 1490, kdy Jan Filipec ztratil svého ochránce, učinil týž papež olomouckým biskupem kuriálního biskupa a kardinála Ardicino della Porta, který držel úřad pouze nominálně a v jeho čele tak nadále stál administrátor Jan Filipec. Stejný průběh mělo i jmenování Giovanni Borgia, kardinála, biskupa monreálského, patriarchy konstantinopolského a především synovce papeže

⁵ DUDIK 1858, 5–6.

⁶ WALOUCH 1858; KOHOUT 1995; HLAVÁČEK 2006.

⁷ Samotnému kazatelskému působení předcházela bula *Inter ecclesiasticos* z roku 1449, na jejímž základě povoloval papež Mikuláš V. založit kdekoli dvacet nových observantských klášterů. Samotný Kapistránův pobyt ve Svaté říši římské, pod níž spadaly i země Koruny české, byl legalizován bulou *Cum intellexerimus* z roku 1451, kde jsou přímo vymezeny utrakvisté jako cíl jeho kázání. Více HLAVÁČEK 2005, 29, 124.

⁸ Jeho diplomatická poselství, konaná pro Matyášův dvůr, jsou v mnohém podobná těm, jimiž byl pověřen jeho předchůdce na olomouckém biskupském stolci Tas z Boskovic poté, co se přidal na stranu uherského krále. Více k osobě Protasia Černoorského z Boskovic Antonín KALOUS 2007b, 88–93.

⁹ KALOUS 2006, 8–32.

¹⁰ MACEK 1987.

Alexandra VI. Dlouholeté spory vrcholící v devadesátých letech marnou snahou Bohuslava Hasištejnského, podporovaného kapitulou, o získání biskupského stolce končí rokem 1497, kdy se po odstoupení Jana Borgia stává olomouckým biskupem Stanislav Thurza.

Kromě zásluh spojených s povznesením olomouckého biskupského dvora, zadluženého po smrti Tasa z Boskovic, je nutné vyzdvihnout alespoň v krátkosti Filipcovy diplomatické úspěchy, mezi nimiž vyniká zásluha na uzavření takzvaných olomouckých smluv roku 1478. Po úmrtí Matyáše Korvína se pouze na krátkou dobu přidává na stranu Vladislava Jagellonského. Ale ještě v průběhu roku 1490 opouští své posty v uherské správě a po ročním pobytu v Olomouci vstupuje do františkánského kláštera přísné observance ve Vratislavi, jenž byl stejně jako olomoucký založen Janem Kapistránem. Svůj velký majetek, z něhož již dříve vynaložil značnou sumu na četná umělecká díla a zvelebení svých sídel,¹¹ rozdělil mezi svou rodinu a potřebné. Obléknutím mnišského hábitu se však Jan Filipec neztrácí kontaktu s okolním světem a až do své smrti ovlivňuje dění v novém soustátí. S tím souvisí jeho cesty na různá jednání, z nichž jedno ho roku 1500 zavedlo do Olomouce, kde rok pobýval ve františkánském klášteře. Poslední návštěvu Olomouce absolvoval krátce před svou smrtí roku 1509.

Rokem 1497 začíná přes čtyřicet let trvající episkopát Stanislava Thurzy, jenž je zásluhou badatelů velmi dobře probádanou historickou osobností. S ohledem na vytčené a mnou sledované období se primárně zaměřím na první polovinu jeho biskupského úřadu. Stanislav Thurza,¹² jehož otec měl pevné postavení v evropském obchodě se surovinami a kovy, se narodil patrně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 15. století v polském Krakově, kam jeho rodiče přesídlili z Horních Uher. Četné otcovy kontakty spojovaly tuto rodinu i s proslulými augsburskými Fuggery.

Před aprobováním za olomouckého biskupa zastával tři kanonikáty na území Polska, při čemž ten poslední, krakovský, získal za vydatné pomoci svého bratra Jana, jenž byl od roku 1506 vratislavským biskupem. Krátce po příjezdu do Olomouce začal řešit absenci stálé biskupské rezidence v Olomouci,¹³ již docílil až ke konci svého života. I přes tuto snahu je zřejmá pozornost, kterou věnoval Kroměříži, vykoupené spolu s jinými ze zástavy nazpět do biskupského majetku, a povznesení tohoto města na evropskou úroveň. Mezi jeho zásluhy v pozici olomouckého biskupa je nutné jmenovat zavedení pravidelného

¹¹ Důkazem bibliofilie Jana Filipce může být, kromě peněžité podpory na činnost první moravské tiskárny, především jeho pontifikál z osmdesátých let 15. století, který věnoval varadínské katedrále. TÖRÖK 1982. Více k jeho donační aktivitě ZAPLETAL 1928; HLAVÁČEK 2005, 92.

¹² BALETKA 2010; MACŮREK 1967, 349–353.

¹³ Až do doby Stanislava Thurzy, který si uvědomil potřebu biskupského sídla u rezidenčního chrámu, pobývali jeho následovníci na různých hradech, náležejících na rozdíl od města Olomouce do biskupského majetku. Postupně si jako svou reprezentativní rezidenci vybudovali Kroměříž a po její ztrátě během husitských bojů Vyškov. Více k této problematice BALETKA 2007.

biskupského manského soudu zasedajícího pravidelně od roku 1529 v Kroměříži. Významné místo si získal v oblasti mecenátu a humanistických studií. Dokládá to nejen literární přátelství se samotným Erasmem Rotterdamským, ale například i se slavným alsaským učencem Beatem Rhenanem,¹⁴ Ulrichem von Hutten, Kašparem Ursinem Veliem či Janem Šlechtou ze Všehrd. A právě od dob jeho nástupu se rozvíjí olomoucký humanismus, jemuž bych s ohledem na soubor v křížové chodbě u kostela svatého Václava ráda věnovala pozornost. Přesto je důležité si uvědomit, že postavu olomouckého biskupa nelze přímo spojit s olomouckou humanistickou společností.¹⁵

Před tím než přistoupím ke krátkému pojednání o olomouckém humanistickém sdružení Societas Maierhofiana, zmínila bych se o osobnosti Heinricha Institorise.¹⁶ Tento muž patří do řady dominikánů, kteří od roku 1486 byli dosazováni do pozice inkvizitora pro české země a jež tak dokládají vzrůstající význam tohoto řádu v boji s heretiky. Význam Olomouce nepochybně vzrostl po roce 1500, kdy byla při dominikánském klášteře zřízena rezidence inkvizitorského úřadu pro Čechy a Moravu.¹⁷ Do tohoto muže, jenž vedl svá kázání ve farním kostele svatého Mořice, se vkládala velká důvěra, neboť se od něj očekával mnohem větší úspěch, než jakého dosáhl před půl stoletím Jan Kapistrán. Za svého působení v hanáckém centru vytvořil několik spisů namířených proti vzrůstající se Jednotě bratrské. Díla se však neshledala s odezvou a časem byla téměř zapomenuta. To se nedá říct o spise *Malleus maleficarum*, prvně vydaném roku 1486 ve Štrasburku. Spoluautorem mu byl jeho přítel Jakob Sprenger, který byl od roku 1481 inkvizitorem v Kolíně nad Rýnem, Mohuči a Trevíru a proslul především jako zakladatel kolínského růžencového bratrstva schváleného roku 1475 i samotným papežem.

Na konci 15. století vznikla v Olomouci, stejně jako v jiných velkých a významných městech střední Evropy, humanistická společnost. *Sodalitas Marcomannica*, nebo též dle svého zakladatele Maierhofiana,¹⁸ byla založena pod vlivem Konráda Celtise,¹⁹ s nímž byli její členové v úzkém kontaktu. K jejímu vytvoření a rozvoji přispěly jistě četné

¹⁴ KOPŘIVA 1958.

¹⁵ HLOBIL 1992.

¹⁶ HANSEN 1901, 360–408.

¹⁷ ŠMAHEL 1980, 215.

¹⁸ HLOBIL / PETRŮ 1992, 95–96.

¹⁹ Německý humanista je velmi zajímavou osobou. Kromě výrazného vlivu na olomouckou společnost je znám jeho podíl na založení viselské učené společnosti v Krakově roku 1488. Při cestě z Polska do Norimberku se roku 1490 dokonce sám osobně v Olomouci zastavil. Jeho působení je především spjato s Vídní, kam bylo roku 1497 povolán císařem Maxmiliánem I., aby vyučoval na zdejší univerzitě. Téhož roku založil ve Vídni Podunajskou literární společnost, k níž přináležel například Augustin Olomoucký, Jan Šlechta ze Všehrd či Kryštof z Veitmile. Mezi jeho přátele patřil Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, neúspěšný kandidát na olomoucký biskupský stolec, Augustin Olomoucký, Jan Písecký, Jan Albus či Albrecht Dürer, na jehož díly držel Konrád Celtis ochrannou ruku. HEJNIC / HRDINA / MARTÍNEK / TRUHLÁŘ 1966, 352–355.

kontakty s uherským dvorem, o nichž jsem se tu již zmínila. Při podrobnějším studiu životopisů humanistických vzdělanců dospějeme k několika důležitým závěrům. Za prvé se jedná o univerzitu či univerzity, jež jim poskytly nezbytné vzdělání. S ohledem na již vedlejší postavení pražského vysokého učení jsou nadaní moravští mladíci posíláni buď na univerzitu v Krakově,²⁰ nebo ve Vídni. Dalšího vzdělání se majetnějším dostalo na proslulých italských školách, jako je Padova či Bologna. A přestože někteří po absolvování těchto studií odchází do královských či církevních služeb mimo Moravu, je nutné s nimi ve vývoji olomouckého humanismu počítat, jelikož vzdálenost od rodného města překonávali pomocí doložené korespondence.²¹ Za druhé se chci zmínit o okruhu členů olomoucké humanistické společnosti. Její součástí nebyli pouze humanitně orientovaní klerici, ale i vzdělaní olomoučtí měšťané. Z dochovaných, literárně dodnes cenných dopisů a panegyrik na město Olomouc a v ní žijící učence se dají i dnes získat mnohé informace. Při jejich čtení však musíme mít na paměti časté použití hyperbol a přehnaných pochval, jimiž se chtěli pisatelé zavděčit buď konkrétně oslavovanému, či okruhu, z něhož vzešel. Z obdobného zdroje pochází i seznam účastníků olomoucké humanistické společnosti,²² s nímž jsem pracovala, Nemíním se tu zabývat všemi členy, uvedu pouze ty, jež se váží ke sledovanému období, tedy přelomu 15. a 16. století, a jejichž vliv a kontakty mohli ovlivnit i vývoj výtvarného umění v Olomouci.

Ze známých jmen, která obvykle prošla překladem do latiny, mohu jmenovat bratry Václava a Hadriána z Velhartic, Martina Göschla, Ondřeje Pisculu, Valentina Clementiana, Šebestiána Grasmána, Jana z Jemnice, Pavla Kracera, Zikmunda Gloczera, Řehoře Nitscheho či Jiřího Žabku a Jana Dubravia. Z nich však největšího věhlasu dosáhl Augustin Olomoucký, jehož následuje Martin Hořčíčka a Tomáš Rothansl.

Augustin Olomoucký,²³ jenž zahájil svá studia v Krakově a ukončil v italské Padově, je četností svých vydanými spisy spíše výjimkou mezi výše uvedenými učenici. Většinu svého času však strávil mimo Olomouc, kde se usadil až ke konci svého života. Nicméně i za tu krátkou dobu stihl v hanáckém centru vybudovat rozsáhlou knihovnu,²⁴ již po smrti odkázal olomoucké kapitule, kde od roku 1498 zastával funkci probošta a k tomu mezi léty 1503–1508 i kapitulního děkana. Tento všemi ctěný muž, jak dokládají panegyriky od Valentina Ecka i Konráda Celtise, byl ve spojení s významnými domácími

²⁰ NEŠPOR 1936, 100–101. Jen mezi léty 1447–1521 zde studovalo sto padesát Olomoučanů.

²¹ PETRŮ 1980.

²² Jména všech možných členů Sodalitas Maierhofiana sestavil Oldřich KRÁLÍK 1948.

²³ Více k jeho osobě, literárním dílům a humanistickým přátelům HEJNIC / HRDINA / MARTÍNEK / TRUHLÁŘ 1966, 111–116; TRUHLÁŘ 1894, 179–184.

²⁴ Knihovna byla součástí Augustinova domu, který se bohužel do dnešní doby nedochoval, ale dle dobových zpráv byl vyzdoben malbami s Herkulovými činy. Chvalozpěv na dům a jeho majitele je znám od Valentina Ecka, současně v předmluvě je vysoce oceněn i olomoucký kanovník Zikmund Gloczer. PETRŮ 1977, 15–18.

i zahraničními humanisty, jako byl například Johannes Cuspinianus, Hieronymus Balbus, Ioachymus Vadianus či Ulrich von Hutten a Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic spolu s Janem Šlechtou ze Všehrd.

V čele Sodalitas Marcomannica byl však Martin Hořčička.²⁵ Tento olomoucký kanovník, známý taktéž pod jménem Sinapius, studoval ve druhé polovině osmdesátých let 15. století v Krakově, což se shoduje s dobou, kdy tam působil i nám již známý Konrád Celtis, s nímž olomoucký rodák navázal přátelství trvajícím až do jeho předčasné smrti. Martin Hořčička zastával vedle svého olomouckého kanonikátu, patrně již od roku 1495, i post kapitulního a veřejného notáře a byl uznáván i jako kazatel.

Posledním mužem, který vedle Řehoře Nitsche udržoval kontakt s Konrádem Celtisem, byl Tomáš Rothansl.²⁶ Tento olomoucký kanovník, jenž byl Augustinovým nástupcem ve funkci kapitulního děkana, strávil svá studentská léta rovněž v Krakově, kde se mu dostalo titulu magistra svobodných umění. Jeho příslušnost k humanistické skupině dokládá kromě četné korespondence i skutečnost, že to byl právě on, který vždy hostil Konráda Celtise při jeho návštěvách hanácké metropole.

Na přelomu 15. a 16. století se tedy Olomouc stala kulturní metropolí se silným vlivem nové dvorské kultury, jíž panovníci mohli ohromovat své poddané, ale také inspirovat jejich nereálné tužby a faktické objednávky uměleckých děl. Vzhledem k budínskému dvoru byl nejvíce zásadní vliv humanismu a ovlivnění italskou kulturou. Dokladem pro kulturní rozkvět Moravy, jejímž předpokladem je pochopitelně ekonomická a politická stabilita, je roku 1486 zavedený knihtisk v Brně, jenž se i na našem území stal důležitým faktorem pro rozvoj humanismu. S tím je nepochybně spjata i Sodalitas Maierhofiana, o jejíchž literárních cílech není pochyb. Nicméně svým vlivem, jenž byl posilován četnými knižními zápůjčkami od humanistů z různých evropských míst, mohla mít dopad i na vývoj výtvarného umění v Olomouci v námi sledovaném období. Úzké sepětí s Itálií rovněž dokládá silné zasažení Moravy, konkrétně Olomouce, františkány a jejich spiritualitou.

*Bude to chvalo zpěv na Olomouc, k níž přirovnat nelze
žádného z moravských měst pňoucích se ze širých niv.*

*Šimon Ennius Klatovský
Chvála Olomouce²⁷*

²⁵ KRÁLÍK 1948, 279–280.

²⁶ ZEMEK 1948, 9.

²⁷ V Prostějově vytiskl Jan Gunther roku 1550, roku 1943 přeložil Rostislav BARTOCHA 1946, 195.

3. Soubor maleb u kostela svatého Václava

Nyní se budeme věnovat deseti výjevů, o nichž bude nejprve jednotlivě pojednáno v samostatných podkapitolách. K těm následně připojím část věnovanou malbám v kapli svatého Jana Křtitele, která přiléhá na severu k dómskému ambitu. Na závěr se poté pokusím nahlédnout na vyobrazení jako celek a vyslovit o nich několik závěrů z formálního a ikonografického hlediska.

Nejdříve bych se však alespoň krátce zmínila o dějinách kostela a křížové chodby, jež k němu byla přistavěna a na jejíž severní a východní stěně jsou zachovány fragmenty nástěnných maleb.

3.1 Dějiny kostela svatého Václava s přilehlým ambitem

Kostel svatého Václava je díky svému umístění výraznou dominantou města. Současně se však jedná o významnou stavební památku, což rozhodně platí i pro přilehlou křížovou chodbu.

Současná literatura se shoduje, že kostel svatého Václava založil kníže Svatopluk a po něm na stavbě pokračoval jeho syn Václav. Za jeho života však stavba nebyla hotova. Vysvěcení kostela, který měl podobu trojlodní románské baziliky, proběhlo poslední den v červnu roku 1131 za olomouckého biskupa Jindřicha Zdíka. Ke kostelu bylo po jeho dokončení přeneseno sídlo biskupa od kostela svatého Petra.²⁸ Roku 1141 zde byla založena kapitula skládající se z dvanácti kanovníků, v jejichž čele stál děkan.²⁹ Kapitula, jak ji původně ustanovil biskup Jindřich Zdík, měla být reformovanou kapitulou,³⁰ jež měla fungovat na principu společného života kanovníků po vzoru augustiniánské řehole. Tato idea však nebyla příliš dlouho v platnosti,³¹ jelikož již na přelomu 12. a 13. století je doloženo, že kanovníci vlastnili sídelní domy, které mohli odkázat při své smrti dalším, jež je neměli a museli tedy bydlet v soukromých domech nebo hospicích.

²⁸ Tento předchůdce kostela svatého Václava se podle většiny názorů badatelů nachází na jižní výšíně Předhradí, v místech areálu Filosofické fakulty Univerzity Palackého, přestože se dosud nepodařilo archeologům nalézt jeho základy.

²⁹ Dějiny kapituly poměrně podrobně vylíčil ve své publikaci Josef KACHNÍK 1931, ROUBIC 1980. Důležitým datem byl rok 1207, kdy byla za biskupa Roberta vydána listina, v níž se uvádí, že kapitula má právo volit svého biskupa. O tři roky později byl stejným biskupem počet kanovníků zvýšen na třináct. Kachník zde věnuje pozornost i povinnostem jednotlivých členů kapituly jako byl děkan, probošt, arcijáhen či scholastik, jehož post vznikl až ke konci 15. století.

³⁰ POJSL 1990, 4–5.

³¹ CDM XV, 1.

Již roku 1204 byl kostel postižen požárem. Zmínky v pramenech o stavební činnosti jsou po tomto neštěstí velmi sporé,³² a pro jejich doplnění byly velmi přínosné poznatky z archeologických výzkumů. Další velký požár roku 1265 měl za následek přestavění kostela do podoby gotického halového trojlodí, jehož iniciátorem byl biskup Bruno ze Schauenburgu. Z původní románské baziliky tak zůstalo zachováno pouze dvouvěžové průčelí.

Počátek výstavby vrcholně gotické křížové chodby souvisí se zánikem biskupského paláce, jelikož ambit byl postaven mezi severní obvodovou zeď kostela a vnější zdi paláce. Těmito místními podmínkami byl již částečně určen i půdorys ambitu, jenž je spíše obdélného tvaru o dvaceti dvou polích křížové žebrové klenby. Jeho vznik lze umístit do doby biskupa Jana Volka, jehož episkopát trval mezi léty 1334 až 1351.³³ S ohledem na požár roku 1380 je možné usuzovat na definitivní dokončení stavby ambitu za času jeho nástupce Jana ze Středy, jak již bylo dříve navrženo Václavem Richterem. S ambitem jsou od středověku spojeny dvě přilehlé samostatné kaple. Ze severního ramene se vstupuje do kaple svatého Jana Křtitele, o níž bude pojednáno později, a na západě se jedná o kapli svaté Anny. Na východní straně přiléhá ještě k ambitu vikářská sakristie, situovaná mezi dómem a severní sakristií. [1] Tyto tři naposledy jmenované objekty jsou také zajímavé nejen z umělecko-historického, ale i z obecně historického hlediska, bohužel se jim zde nemohu věnovat více z důvodu přesně vyčteného tématu mé práce.

Dalších výrazných úprav se kostel dočkal za biskupa Stanislava Thurzy, kdy byl postaven nový presbytář, a za Stanislava Pavlovského, jehož stavební činnost dobře ilustruje dobový pohled na kostel z roku 1593.³⁴ [2] Do současné doby se nám však kostel svatého Václava dochoval v podobě neogotické, jež je výsledkem obnovy z konce 19. století, učiněnou na přání arcibiskupa hraběte Fürstenberka.

Tímto krátkým exkurzem bych zakončila tuto pouze informativní podkapitolu, již hlavním záměrem bylo především naznačení umístění pro nás nejdůležitějších staveb na dómském návrší a podání základních faktů spojených s těmito objekty.

³² CDM II, 36.

³³ Dřívější početná literatura kladla vznik současné křížové chodby do druhé poloviny 13. století s ohledem na velký požár zdejšího areálu roku 1265. Tohoto mínění byl například ŠEMBERA 1861, 55; SEGENSCHMIDT 1871, 143; HAVELKA 1875, 265; SMETANA 1966, 13 či KUPKA 1972a, 10. Naopak kapitulní děkan Josef Kachník umístil vznik ambitu až do doby Stanislava Thurzy; KACHNÍK 1931, 10. Až v poslední době se nám však na základě provedených archeologických nálezů a souvislého bádání dostává poměrně přesná rekonstrukce dómského návrší. Nejnověji současný stav bádání reflektuje autorská dvojice DOLEJŠÍ / MLČÁK 2010. Ta také potvrdila vznik křížové chodby ve druhé čtvrtině 14. století na základě analogií s purkrabstvím, jehož stavba spadá do stejné doby. Téměř stejnou dataci již více jak před půl stoletím určil Václav Richter, který se domníval, že vznik křížové chodby souvisí se stavební činností olomouckého biskupa a císařského kancléře Jana ze Středy; RICHTER 1959, 93.

³⁴ Grafika byla použita pro dílo Bartoloměje PAPROCKÉHO 1593, fol. 195.

3. 2 Malby v křížové chodbě

Soubor dochovaných nástěnných maleb se nachází v severním a východním křídle gotické křížové chodby.³⁵ Jedná se celkem o deset obrazů. Na severní straně ambitu je situován Poslední soud, Zvěstování Panně Marii, Epifanie a Klanění pastýřů. Na protější stěně mezi okny jsou vyobrazeny dvě mužské polofigury. Výjevy Ukřižování, Oplakávání, Zmrtvýchvstání a Bolestný Kristus zdobí postupně jednotlivá pole východního traktu.

Důležitým zdrojem informací, včetně pramenů a četné literatury, jsou nepochybně i restaurátorské zprávy, s nimiž jsem také pracovala. Přestože objevení maleb bylo v poslední čtvrtině 19. století bylo velkým přínosem, neodborným zásahem, jímž bylo již samotné zabílení maleb a posléze opětovné odkrytí, došlo k výraznému poškození jednotlivých výjevů, s nímž se dosud potýkají specializovaní odborníci.

Dalším nepříznivým zákrokem bylo restaurování roku 1916, kdy měl na malbách pracovat malíř Schmidt s mnichovským kolegou Georgem Fritschem. K této dvojici se následně připojil malíř kostelů Gustav Přeček, jenž o své práci zanechal záznam, nalezený v dutině ve vrcholku obrazu Zvěstování.³⁶ Jejich zásahy jsou doloženy nadměrnou přítomností sádrového tmelu, se kterým se restaurátoři potýkali lokálně až do posledních prací prováděných roku 2007, kdy došlo k nahrazení vápenným tmelem.

V průběhu druhé světové války bylo několikrát vyzýváno k provedení nezbytných ochranných kroků pro zajištění maleb. Otto Stritz, který byl požádán o upevnění a zajištění výjevů,³⁷ však nejspíše malby pouze ohledal. Nicméně pro nás jsou cenné v této době pořízené fotografie. A ačkoliv jsou z doby po rušivých zásazích, se kterými je nutno se vyrovnat, vynikají snímky celistvostí a to jak v kompozicích, tak v detailech.

Nástěnným malbám se potřebné péče dostalo až po dvaceti letech. Raimund Ondráček, který byl přizván k jejich zajištění a učinění nejnaléhavějších úkonů s tím spojených, musel roku 1962 konstatovat jejich havarijní a neutěšený stav. Nejhorší situace se jevila na první scéně východního pole s námětem Ukřižování Krista, kde bylo potvrzeno i mechanické poškození přičítané nešetrnému snímání vápenných nátěrů po objevu maleb na počátku šedesátých let 19. století.³⁸ Novodobým neodborným zásahem, zasekáváním elektřiny, značně utrpěl i třetí obraz této stěny s výjevem Zmrtvýchvstání Krista. Na počátku tohoto restaurátorského zásahu byla také učiněna sonda na klenbě ambitu, dle níž lze soudit, že pod nynější omítkou se značným přidáním cementu se nachází původní gotická vrstva

³⁵ Dle sond, provedených roku 1977, nebyla ve dvou zbývajících křídlech, tedy v jižním a západním, prokázána přítomnost maleb ROZEHNAL 1977

³⁶ Objev učinil roku 1990 Raimund Ondráček. ŽIVNÝ 2007g, nepag.

³⁷ LÍBAL / REML / ZAHRADNÍK 1982, 25.

³⁸ HAVELKA 1875, 265. Osoby, které poškodily nástěnné malby, zde nazývá přáteli starožitností.

s polychromovanou ornamentální výzdobou, kterou již roku 1871 popisoval Franz Segenschmidt.³⁹ [3] Zajímavá úvaha, do současné doby nerozvinutá, byla ohledně spodního pásu pod obrazem Zvěstování Panně Marii, jenž by korespondoval s podobným, dodnes zdobícím sousední výjev Epifanie.⁴⁰

Roku 1988 započalo restaurování, kterým měly projít všechny malby kromě dvou posledních obrazů, jež dosud majetkoprávně spadají pod přilehlý kostel svatého Václava.⁴¹ Tento zásah odborníků byl nejen vynucen špatným stavem výjevů, ale také potřebou prezentovat obrazy široké veřejnosti, jelikož jí byla křížové chodba ke konci osmdesátých let zpřístupněna. Avšak v důsledku změn společenských poměrů byly do roku 1989 dokončeny práce jen na dvou prvních výjevech. Restaurování třetího, rozpracovaného obrazu bylo dokončeno Janem Živným až roku 1992.⁴²

Poslední restaurátorský zásah, jehož hlavní oblasti zájmu byly vytyčeny nedestruktivním průzkumem provedeným roku 1998 Radomírem Surmou,⁴³ proběhl v poměrně nedávné době, jelikož byl dokončen roku 2007. Samotným pracím předcházelo několik studií, jež se snažily přispět k základním otázkám ohledně vzniku maleb a shromáždit, co nejvíce podkladů pro následné zásahy. Milada Stroblová,⁴⁴ jež provedla restaurátorský průzkum pro první dvě nástěnné malby v severním křídle ambitu a pro Krista Trpitele ve východním traktu, se v mnohém opírala o zjištění získaná Martinem Martanem téhož roku při infračervené reflektografii. To stejné platí i o rekognoskacích provedených s přestávkami od roku 2001 do roku 2004 týmem odborníků pod vedením Josefa Čobana.⁴⁵ Restaurátorské průzkumy vypracované jak Miladou Stroblovou, tak Josefem Čobanem navazovaly na průzkum z roku 1990,⁴⁶ který se díky novým zjištěním snažily co nejvíce doplnit.

³⁹ ŽIVNÝ / ŽIVNÝ 1985. Citovaná práce shrnuje nejdůležitější nálezy vyplývající z provedeného sondážního průzkumu, z něž vyplývá, že malba na klenbě byla provedena technikou secco a s největší pravděpodobností se jedná skutečně o rostlinné ornamenty.

⁴⁰ V současné době však tuto domněnku po vizuálním prohlédnutí nemohu potvrdit, jelikož malba tam byla otlučena až na základní podkladovou vrstvu.

⁴¹ Všechny malby, včetně dvou patřících kostelu svatého Václava, byly roku 1982 očištěny, pomocí injektáže zpevněny barevné vrstvy a následně byla provedena celoplošná fixáž. ONDRÁČEK 1982.

⁴² ŽIVNÝ 1992. Restaurování nebylo hotovo ani tentokrát z důvodu nedostatku finančních prostředků, a proto byla na spodní Veroničinu roušku nanесena ochranná gáza, která tam zůstala až do roku 2001 a alespoň částečně zamezovala dalšímu mechanickému ničení.

⁴³ SURMA 1998.

⁴⁴ STROBLOVÁ 2001a, b, c.

⁴⁵ ČOBAN 2004a, b, c, d, e. HAMSÍK / KREJČA 2004.

⁴⁶ KNOR / KNOROVÁ / HOUŠŤOVÁ / BALCAROVÁ / MAŠKOVÁ 1990.

3. 2. 1 Přehled literatury a pramenů

Soubor maleb v křížové chodbě u kostela svatého Václava v Olomouci přitahuje již po dlouhou dobu pozornost mnoha badatelů. Svým rozsahem a uměleckou hodnotou patří mezi výborné ukázky pozdně středověké malířské tvorby. Přestože v posledních desítkách let bylo provedeno několik restaurátorských zásahů, jež se snažily zachovat malby co v možná nejlepším stavu, je jejich současná podoba v některých místech opravdu velmi nečitelná. Na druhou stranu nám zmíněné restaurátorské průzkumy pomohly osvětlit či potvrdit určité hypotézy, jež se zde nabízely a kterým bude větší pozornost věnována při popisu jednotlivých výjevů.

Příliš velkou oporu nám bohužel neposkytne ani kapitulní archiv,⁴⁷ v němž je velmi málo dochovaných zpráv z období, jež se mého tématu konkrétně dotýkají. Jediná archiválie, která mi při práci pomohla, je kodex od Coelestina Kylhufka z roku 1708.⁴⁸ Z tohoto pramene vyplývá, že křížová chodba sloužila od 14. století až do dvacátých let 17. století jako pohřebiště pro kanovníky a osoby s nimi spřízněnými. Několikrát je zde zmínka o zřízení náhrobních kamenů a nápisů, někdy je pouze uvedeno datum úmrtí a jméno zemřelého. Pro nás je však důležitá zmínka o šesti polích, jež byly vyzdobeny nástěnnou malbou.

První zmínku o vyobrazeních jsem našla u Aloise Vojtěcha Šembery v jeho díle Paměti a znamenitosti města Olomouce z roku 1861.⁴⁹ V době psaní knihy byly malby zabíleny, ale díky jeho poznámce víme, že se tomu stalo okolo roku 1836.⁵⁰

Za účelem zhodnocení a zveřejnění nálezů, učiněných při přípravách na regotizaci kostela svatého Václava, byl do Olomouce poslán architekt Franz Segenschmidt.⁵¹ Ve svém článku, jenž se zabývá kostelem svatého Václava a přilehlou křížovou chodbou, se zmiňuje i o nově odkrytých nástěnných malbách, které charakterizuje jako scény ze Spasitelova života. Dle jeho mínění nejsou výjevy dílem jednoho umělce a ani nevznikly ve stejné době. Ze starších obrazů vyzvedá scénu s námětem Zvěstování Panně Marii, jíž také věnuje poměrně obsáhlý popis. Ten nalezneme i u vyobrazení Klanění tří králů, kladený jím do konce 15. století, v čemž ho utvrzuje i dobové oblečení postav na obraze. Zajímavá je rovněž jeho zmínka o nástěnných malbách na klenbě křížové chodby.

⁴⁷ Dnes uložený v Zemském archivu v Opavě, pobočka Olomouc.

⁴⁸ KYLHUFFEK 1708.

⁴⁹ ŠEMBERA 1861, 55.

⁵⁰ Malby byly patrně zakryty již delší dobu, jelikož Jan Havelka, se zmiňuje ve svém krátkém příspěvku k nástěnným malbám o tom, že soubor byl zabílen vápnem na počátku 19. století. HAVELKA 1875, 265.

⁵¹ SEGENSCHMIDT 1871, 146–148. Zabílení maleb před rokem 1830 potvrzuje i Segenschmidt, jelikož uvádí, že se malby nalézaly pod stáletou omítkou.

Hypotézy vyřčené Segenschmidtem se snaží upřesnit Friedrich Lippmann ve stati z roku 1875.⁵² Se svým předchůdcem se shoduje v tom, že malby mohly vzniknout v dobách od sebe časově vzdálených, ale počet umělců, kteří se na malbách podíleli, navrhuje zvýšit o jednoho autora. Stejně jako Segenschmidt si cení výjevu Zvěstování a jeho vznik klade do poslední čtvrtiny 15. století. Východisko tvůrce této scény vidí v ulmsko-alsaské škole. Na základě formální analýzy připojuje k tomu nástěnnému obrazu obě polopostavy, umístěné mezi okny, a scénu Zmrtvýchvstání. Druhý malíř stojí za výjevem Klanění tří králů. Způsob provedení malby a fyziognomie postav ukazují dle Lippmanna na německého umělce, snad z Norimberka, ale při zhlédnutí celkové kompozice a pojetí architektury uvažuje o jeho italském ovlivnění. Poslední malíř vytvořil scénu Ukřižování, která je kladena až do první poloviny 16. století. Lippmannovi lze také připsat zásluhu za to, že již ve své době dokázal rozlišit několik malířských vrstev z různých časových období, které zdůrazňuje na výjevu Krista Trpítele. Je také nutné podotknout, že jako první se snažil určit náměty všech dochovaných maleb. Na severní stěně jako první uvádí Poslední soud, následovaný Zvěstováním Panně Marii a Klaněním tří králů. Jako další jmenuje výjevy z Kristových pašijí, tedy Kristus nese kříž, Ukřižování, Oplakávání, Kristus vstává z mrtvých a jako poslední výjev Kristus s odznaky umučení. Postavy mezi okny určil poté jako proroky Amose a Izaiáše.

Adolf Nowak se sice o nástěnných malbách v křížové chodbě zmiňuje,⁵³ ale pouze s poukazem, že jsou již velmi sešlé, a více informací si mohou čtenáři zjistit z prací Segenschmidta a Lippmanna.

Nic nového nepřináší bohužel ani pasáž Huberta Doležila,⁵⁴ věnovaná nástěnným malbám v ambitu, v níž konstatuje jejich špatný stav. Svými názory vychází nicméně ze dvou již několikrát zmíněných badatelů. Jediné co ho od nich odlišuje je vytčení děl italské renesance, v nichž vidí možné analogie se zdejšími obrazy. Jedná se konkrétně u výjevu Zvěstování Panně Marii o díla Filippa Lippiho a Sandra Botticelliho a výjev Klanění tří králů mu připomíná florentské dílo Domenica Ghirlandaia se stejným námětem.

Žádného posunu ve vývoji názorů na nástěnné malby jsme se nedočkali ani u Augusta Prokopa,⁵⁵ který pouze poukazuje na již řečené a malby datuje do doby kolem roku 1504,

⁵² LIPPMANN 1875, 24–28.

⁵³ NOWAK 1890, 26.

⁵⁴ DOLEŽIL 1903, 105–107.

⁵⁵ PROKOP 1904, 632.

kdy vznikly na objednávku biskupa Stanislava Thurzy. Potvrzuje však informaci Franze Segenschmidta o výmalbě kleneb ambitu, jež byla zničena při regotizaci areálu.⁵⁶

Více jak po půl století se bádání ohledně nástěnných maleb posunulo vpřed a to zásluhou Maxmiliana Steifa.⁵⁷ Přestože se v rámci podrobnějšího popisu omezil pouze na výjevy Adorace Páně a Klanění tří mágů, připsal na základě provedené formální analýzy všech osm výjevů Jörgu Breuovi, jenž měl údajně pracovat v Olomouci od roku 1504, při čemž před tímto datem předpokládá jeho činnost v ambitu u brněnských minoritů. Analogie pro podepření své hypotézy hledá především v oltáři z Herzogenburgu, ale i na scénách z oltáře ve Zwettlu nebo na obraze s námětem Klanění, který je uchovávan v Lille. Svůj názor zpečetil Steif konstatováním, že malíř Jörg Breu se na obraze sám namaloval. Ke Steifovu názoru se rovněž přikláněl Antonín Matějček v Dějepisě výtvarných umění v Československu.⁵⁸

Josef Kachník ve své publikaci z roku 1931 přináší zajímavou zprávu, založenou na studii rukopisu od Coelestina Kylhufka, o účelu nástěnných obrazů, aniž se jimi blížeji zabývá po stránce formální.⁵⁹ Dle něj se jedná o votivní obrazy s náměty z Kristova života, které si zemřelí nechávali vytvořit nad svými hroby. Protější stěna mezi okny měla být zdobena postavami hodnostářů, kteří zde byli pohřbeni, z nichž dvě byly odkryty již v jeho době. Díky tomu objasněnému účelu maleb určuje dvě malé klečící postavy na obraze Ukřižování jako vikáře Řehoře Saliusa a jeho matku, která zde byla po své smrti roku 1570 pochována a pro niž tato nástěnná malba vznikla.

Julius Leisching se ve své práci, jež není datována, omezuje pouze na výčet výjevů v křížové chodbě,⁶⁰ přičemž je neuvádí všechny a jmenuje pouze Poslední soud, Zvěstování, Epifanie, Ukřižování, Snímání z kříže a Zmrtvýchvstání.

František Bolek učinil pouze krátkou zmínku o dómských nástěnných malbách.⁶¹ Datuje je do konce 15. století a nejvíce z nich zdůrazňuje, i díky svému dobrému stavu dochování, výjevy Zvěstování Panně Marii a Mudrcové od východu se klanějí Ježíškovi.

Krátce před polovinou minulého století shrnula Vlasta Kratinová ve své dizertační práci všechny dosavadní poznatky ohledně maleb.⁶² Souhlasí s prací více malířů i s ohledem na skutečnost, že malby dle ní vznikly v obdobích vzdálených od sebe třicet let. Jako

⁵⁶ To dosvědčuje i Mořic KRÁČMER 1887, 104. Zmiňuje se roku 1862 a 1867 o úpravách probíhajících na střeše křížové chodby, která byla v obou případech poškozena vichřicí. S ohledem na výši částky se lze domnívat, že rozsah prací byl rozsáhlejší a mohl značně pozměnit původní stav ambitu.

⁵⁷ STEIF 1930, 62–69.

⁵⁸ MATĚJČEK 1935, 70.

⁵⁹ KACHNÍK 1931, 10.

⁶⁰ LEISCHING s. d., 72.

⁶¹ BOLEK 1936, 20.

⁶² KRATINOVÁ 1949, 102–119.

nejstarší vidí výjev Poslední soud, jenž klade do osmdesátých let 15. století a na němž shledala nejvíce nizozemských vlivů. O dvacet let později, tedy kolem roku 1500, umístila vznik malby Zvěstování Panně Marii, silně ovlivněné tehdejší ulmskou školou. Zbývajících pět děl vročila přibližně do druhého desetiletí 16. století. Z nich nejvíce vyniká Klanění tří králů, kde měl mít značný podíl hlavní mistr dílny, který byl velmi ovlivněn augšpurskou malbou z okruhu Ulricha Apta. Domnívá se, že malíř zdejších pěti výjevů, jehož neztotožnila s Jörgem Breu, prošel školením přímo u Ulricha Apta, čímž zcela zavrhl Steifovo hypotézu. Zcela zvlášť staví obraz Kristus Trpitel, jenž dle jejího mínění vznikl již v době krásného slohu kolem roku 1400, ale do dnešní doby se dochoval částečně s přemalbami z první čtvrtiny 16. století.

Robert Smetana se ve svém Průvodci památkami v Olomouci dotýká nástěnných maleb pouze okrajově.⁶³ Vkládá je do doby kolem roku 1500 a atribuci Jörgu Breuovi bere v úvahu, ale ani ji nepotvrzuje ani nevyvrací. Zajímavá je jeho poznámka o nevhodné stavební podložce, jež prý ztěžuje podmínky pro uchování maleb v dobrém stavu.

Dalším rozsáhlým příspěvkem zaměřeným pouze na malby v křížové chodbě představuje diplomová práce od Slavomíry Kašpárkové z roku 1968.⁶⁴ Ta svou pozornost soustředila na tři momenty. Za prvé to byly nápisy pod polopostavami na stěně mezi okny v severním rameni chodby, znak nad donátory na nástěnné malbě Ukřižování a posledním byl účel maleb, který se snažila nalézt v rukopise Coelestina Kylhufka. Bohužel první dva body nebyly pro práci nijak záchytné. Jistou oporu, i když pouze částečnou, poskytl latinsky psaný text, v němž našla datum shodné přibližně s dobou, do které jsou všeobecně kladeny nástěnné malby. Po ikonografické stránce se věnuje nástěnným malbám jako celku, při čemž předpokládá, že soubor maleb mohl dříve obsahovat scény, jež by doplnily pašijové a mariánské výjevy. Vyvrcholení spatřuje ve scéně Posledního soudu. Detaily na jednotlivých scénách, které by mohly být důležité pro konečné vyznění cyklu, její pozornosti unikly. Naopak mnohem větší důraz je na základě formálního rozboru kladen na datování maleb a jejich případné připsání oblasti, odkud mohl jejich malíř vyjít či být alespoň tvorbou v daném regionu ovlivněný. Na dvou obrazech, Kristus Trpitel a Ukřižování, se badatelka snaží rozlišit jednotlivé malířské vrstvy, z čehož vyvozuje závěr, že malby byly patrně již během 16. století přemalovány.

Do diskuse zasáhla roku 1971 i Jarmila Vacková se svou ikonografickou interpretací postav ve scéně Klanění tří králů.⁶⁵ Českého a uherského krále Vladislava Jagellonského spatřuje jako mudrce, jenž má na hlavě svatováclavskou korunu. Ve druhém starém

⁶³ SMETANA 1966, 13.

⁶⁴ KAŠPÁRKOVÁ 1968.

⁶⁵ VACKOVÁ 1971, 275.

mágoi vidí římského císaře Friedricha III., nad nímž je vyobrazen i jeho syn a nástupce na trůnu Maxmilián. Malby dle ní vznikly kolem roku 1504 na objednávku olomouckého biskupa Stanislava Thurza.

O rok později vyjádřil své stanovisko k současnému stavu bádání i Václav Kupka.⁶⁶ Po uměleckohistorickém úvodu se dostává k samotným malbám, v nichž rozeznává vliv německé malby, přesněji Augšpurku. Toto tvrzení navíc opírá o četné kontakty Olomouce s tímto hospodářsky a umělecky významným městem, jež plynou i z provázanosti rodu Fuggerů a Thurzů. Malby datuje kolem roku 1504 a za jejich objednavatele a inspirátora pokládá olomouckého biskupa Stanislava Thurzu. Nesourodost obrazů přičítá podílu více umělců, z nichž každý měl odlišný styl tvorby. Velkou pozornost věnuje osobě Albrechta Dürera, jehož vliv se dle Kupky nejvíce odráží v centrálním výjevu Klanění tří králů. Zajímavé jsou i jeho ikonografické postřehy, které se snaží provázat s tehdejší humanistickou situací v královském městě, jelikož ve znázornění krále Baltazara spatřuje významného myslitele tehdejší doby, Konráda Celtise.

Krátce, ale výstižně se k cyklu maleb vyjádřil roku 1978 Josef Krása.⁶⁷ Nejprve rázně odmítl připsání maleb Jörgu Breuovi. Na obrazech dle něj pracovalo několik umělců, mezi nimiž vyniká autor Epifanie a Adorace Páně. Tvůrce těchto obrazů označuje za eklektika, který přejímal vlivy z augšpurské malby, ale i různé podněty z dobové grafiky, kde měl své významné zastoupení i Albrecht Dürer. Odmítá i v této době převládající názor o Stanislavu Thurzovi jako duchovnímu tvůrci cyklu. Dle Kráasy byly jednotlivé obrazy objednávány donátory z okruhu kapituly a to patrně v dosti velkém rozpětí, od konce 15. století do počátku druhého desetiletí následujícího století, což potvrzuje i nejednotný program. Upozorňuje, stejně jako jiní badatelé před ním, na možnost několika malířských vrstev na některých vyobrazeních východní stěny.

Shrnutím dosavadních výsledků výzkumu a konstatováním podobných závěrů, jaké již byly vyřčeny u Josefa Kráasy, se vyznačuje i pasáž věnovaná nástěnným malbám v ambitu, jež je součástí publikace věnované Přemyslovskému paláci v Olomouci.⁶⁸

Nástěnné malby neopomněli ani autoři publikace dedikované městu Olomouci.⁶⁹ Pro nás však z jejich příspěvku neplynou žádná nová zjištění. Jejich názory se shodují s již řečenými stanovisky Vlasty Kratinové a Josefa Kráasy. Konkrétněji se vyjadřují pouze

⁶⁶ Nejprve byl časopisecky vydán jeho článek ve Zprávách Vlastivědného ústavu v Olomouci, KUPKA 1972a, jenž byl následně rozšířen a ještě téhož roku publikován v jiném olomouckém periodiku, KUPKA 1972b.

⁶⁷ KRÁSA 1978, 302–304. Stejně závěry zopakoval i o šest let později ve stati věnované nástěnné malbě, jež byla součástí akademických výtvarných dějin umění, KRÁSA 1984, 576.

⁶⁸ PERÚTKA 1988, 37.

⁶⁹ HLOBIL / MICHNA / TOGNER 1984, 68, 164.

ke dvěma malbám. Jenom jejich datace výjevu Posledního soudu je dosti raná oproti dřívějším úsudkům, jelikož ji vročili již do doby kolem roku 1470.

Nápodobně tomu je i u autorské dvojice Eduard Petrů a Ivo Hlobil, která se rozhodla pro zajímavé a opodstatněné spojení souběžného zkoumání literárního a výtvarného materiálu.⁷⁰ U nich se však navíc setkáváme i s reflektováním nových ikonografických postřehů, především od Jarmily Vackové a Václava Kupky ohledně domnělých sakrálních identifikačních portrétů na vyobrazení Epifanie.

Výstava v Arcidiecézním muzeu, nazvaná *Od gotiky k renesanci*, byla stejně přínosná jako k ní vydaný katalog, jehož součástí jsou i námi sledované nástěnné malby.⁷¹ Zuzana Všetečková, jež se ujala zpracování příslušného katalogového hesla, se k dané problematice vyjádřila poprvé. Ve své stati, před níž je poznámka o nástěnných malbách pozdního středověku na Olomoucku z pera Iva Hlobila, shromáždila důkladně všechny dosavadní poznatky, jichž bylo do této doby učiněno, a doplnila je ikonografickou interpretací jednotlivých výjevů a poměrně bohatou literaturou, která se k tomu váže. Mezi nejdůležitější závěry, k nimž došla, bych tu alespoň krátce zmínila několik názorů podstatných pro vývoj bádání. Malby, datované do doby po roce 1508, jsou dle jejího mínění prací dílny, kterou řídil schopný malíř, v jehož pojetí se snoubil vliv německého, nizozemského a italského malířství. Vrcholem celého cyklu je, jak již bylo dříve několikrát konstatováno, zobrazení Epifanie. Kompoziční schéma tohoto centrálního výjevu dává do souvislosti se slavným Dürerovým obrazem *Růžencová Madona*, ale současně připouští podobnost s dílem Martina Schongauera a Michala Wolgemuta.

Zatím posledním, ale velmi podstatným příspěvkem k bádání o nástěnných malbách v křížové chodbě, poskytla zpráva od restaurátora maleb Jana Živného.⁷² Ten se vyjadřuje postupně ke stavu jednotlivých maleb a podrobným popisem líčí průběh restaurátorských zásahů. Z jeho vyjádření vyplývá pro nás několik důležitých závěrů. Současný stav je z větší části způsoben nedostatečnou péčí. Ve dvou případech, a to na výjevech *Klanění pastýřů* a *Ukřižování*, jsou zodpovědnými osobami tvůrci zásahu v době první světové války, kteří na nich v minulosti provedli nevhodné zásahy, v jejichž důsledku došlo i k částečné změně celkového vyznění vyobrazení. Pro další bádání je alespoň částečně příznivá informace, že díky Jakubu Vítovskému byly v archivu Národního památkového ústavu v Praze nalezeny staré snímky maleb, které se jeví jako celistvější v detailech i kompozicích. S politováním však musím podotknout, že fotografie byly pořízeny těsně před polovinou čtyřicátých let a zachycují malby až po dosti nešťastném zásahu.

⁷⁰ HLOBIL / PETRŮ 1992, 156–159.

⁷¹ VŠETEČKOVÁ 1999a, 419–424.

⁷² ŽIVNÝ 2010.

Z výše řečeného vyplývá, že bádání není ještě uzavřené. Jednotlivá vyobrazení byla poměrně přesně zpracovaná po stránce formální a ikonografické, s ohledem na současný stav dochovaných maleb. O účelu maleb jako celku, pokud se doopravdy jedná o jednotný cyklus, se dosud diskutovalo pouze v hypotézách, z nichž zatím žádná nebyla přijata všeobecně. Dosti rozdílné názory jsou také ohledně datování jednotlivých scén a jejich autorech. Stále není zřejmé, zdali tu pracovala dílna v jednom časovém období či se zde vystřídalo několik umělců v časově od sebe vzdálených etapách. V tomto momentu mohou pouze konstatovat, že přes souvislý výzkum, trvajícím téměř století a půl, je množství otázek spojených s nástěnnými malbami v ambitu značně velké.

3. 2. 2 Poslední soud

Malba,⁷³ která je do dnešní doby dochována, zabírá plochu nepatrně překračující dva metry čtvereční. Jedná se ovšem pouze o třetinu původního vyobrazení, jehož spodní partie byla v souvislosti s vybudováním nového vchodu ztracena. Na fotografii, vzniklé okolo roku 1900, vidíme kompaktní stěnu s obrazem v horní polovině. [4]

Ve středu pozorujeme trůnícího Krista v podobě soudce a po jeho levici klečícího světce. [5] V pravém spodním rohu se dochoval nepatrný zlomek, který je relativně dobře čitelný na fotografii z roku 1944. [6] Celý výjev byl patrně po svém vzniku zdoben dekorativním pásem se stylizovanou rostlinnou ornamentikou, z níž dnes spatřujeme po obvodu pouze fragmenty. Spasitel, sedící v nehybné poloze na duze, je umístěn do mandorly, jež je provedena ve stejných barvách jako duha. Vidíme ho v momentě, kdy žehná a svou levicí míří na klečícího světce. Je oděný v hnědočervený plášť, který je pod krkem sepnutý agrafou a především ve své spodní partii se bohatě zalamuje. V této části, stejně jako u druhé postavy, jsou viditelné četné retuše, odlišující se barevně od okolí. Dle starého snímku lze usuzovat, že malíř se pokusil o detailnější zpracování hrudníku, které vypovídá o jeho znalosti lidské anatomie. Nohy má pevně zapřené o zeměkouli, přičemž pravá nepatrně předstupuje před druhou. Díky tomu se pod bohatě řešeným pláštěm vynořují obrysy kolen. Obličej,⁷⁴ zachycený en face, stejně jako celé tělo, hledí upřeně na diváka. Brada je patrně pokrytá vousem. Na široký nos navazují plné rty.

⁷³ Obraz se při optickém ohledání jeví jako celistvý. Při podrobnějším pohledu si však lze povšimnout práškovitění a šupinatění povrchových vrstev, které jsou zvláště patrné v levé části výjevu, kam v minulosti zatékala voda. Proto se zde vytvořil světlešedý povrch, jenž byl s ohledem na význam malby ponechán. ŽIVNÝ 2007e, nepag.

⁷⁴ Celá hlava Spasitele je však novodobou rekonstrukcí, která byla vyžádána velmi špatným stavem a téměř žádným dochováním původní gotické malby. ONDRÁČEK / ŽIVNÝ / ŽIVNÝ 1988, nepag.

Vysoké čelo lemují dlouhé, tmavé, vlnité vlasy dopadající na jeho ramena. Hlava, ozdobená nimbem, je protřata mečem na pravé straně a lilií vlevo.

Světec na levé straně je zobrazen v prosebném gestu, jak vzhlíží ke Kristu. Jeho oděv tvoří spodní roucho, zřejmě žlutého odstínu, přes nějž má přehozený svrchní červený plášť se zelenou podšívkou. Ten se opět ve spodní části dosti zalamuje a kryje nám tak jeho spodní a z větší části i horní končetiny, ze kterých jsou zřejmé pouze ruce sepnuté k modlitbě. Obličej v tříčtvrtečním profilu se vyznačuje vysokým čelem, velkýma očima a výrazným rovným nosem. Tvář je kromě vousů lemována delšími, tmavými vlasy, jež spadají na záda.

Ze současného stavu malby vyplývá, že malíř pracoval více s teplými odstíny barev, jako je červená, hnědá, zelená a žlutá, jež jsou v menší míře doplněny modrou a okrovou, používanou na inkarnátech. S ohledem na ostře řezané záhyby na drapériích a odlišné barevné tóniny v nich se dá uvažovat o přímém osvětlení. Díky tomu se nám drapérie jeví mnohem plastičtěji. Jistý um dokázal malíř na záhybu Kristova roucha, které se na levé straně lomí o mandorlu a jedna jeho část spadá dozadu. Podobný detail, snažící se zdůraznit hmotnost roucha, je i na opačné polovině těla, kdy plášť dopadá na mandorlu a poté splývá dolů. Více se bohužel při současném stavu nedá k malbě říci.

Jelikož se u Kristovy hlavy jedná o novodobou rekonstrukci, nelze ji podrobit bližšímu srovnání se světcovou hlavou, do níž bylo také nepatrně zasaženo. Jako lepší materiál, i když s jistým zřetelem na současný stav a zásahy do malby, se jeví drapérie rouch u obou postav. Nápadně utvářený je na první pohled Kristův plášť, který kromě výše zmíněných kolen příliš nereflektuje tělesný objem. V oblasti hrudníku je téměř rovný, k jeho dělení do několika paralelních skladů dochází pod rukama, odkud se tříští do mnoha záhybů jdoucí různými směry, občas i s vytaženými ostrými hranami. Průběh drapérie u druhé postavy není tolik dramatický. V tomto případě, kromě několika detailů, těžká drapérie padá k zemi, kde se rozkládá kolem klečící postavy, jejíž tělo pod drapérií jenom tušíme.

Po ikonografické stránce nepřináší obraz mnoho nového. Jeho podstata je založena na předpokladu, že na konci dějin dojde ke konečnému soudu. Zde bude přítomen Kristus jako soudce, jenž bude soudit mrtvé i živé. S jeho dominantním postavením souvisí gesto, které je v souladu s císařskou ikonografií.⁷⁵ Duha, na níž Spasitel spočívá, má značit smlouvu. Lilie a meč, které prochází jeho hlavou, jsou znamením trestu a milosti.⁷⁶

⁷⁵ SCHRADE 1932, 39–40.

⁷⁶ Rovněž jsem se setkala s interpretací, v níž je meč považován za znak spravedlnosti a lilie za symbol milosti. Zuzana Všetečková se však domnívá, že jsou zde zobrazeny dva meče. VŠETEČKOVÁ 1999a, 406 Tento detail interpretuje jako dvojí moc. Jednu ve zdejším královském městě reprezentoval olomoucký biskup Jan Thurza, a druhá by patřila Vladislavu Jagellonskému. K tomuto názoru se nepřikláním ze dvou

Kompozice vychází z tradiční ikonografie Deesis.⁷⁷ Dle ní je vždy po pravici Krista přítomna Panna Marie jako přímluvkyně a protějšek ji činí svatý Jan Křtitel, jak je tomu i v našem případě, jelikož s ohledem na fragment modré drapérie, zjištěné na levé pohledové straně, se dá i na tomto obraze s jistotou předpokládat její přítomnost. Nezodpovězenou otázkou zůstane, zdali zde bylo také v minulosti zobrazeno všech dvanáct apoštolů. S větší pravděpodobností však můžu uvažovat v pravém spodním rohu o zobrazení osob odsouzených k věčnému zatracení. Detail vynikne hlavně na staré fotografii ze čtyřicátých let. V dramatické scéně tu vidíme nahé postavy, u nichž tušíme ve tvářích bolest a zděšení vyplývající z jejich zahrnutí do široce otevřeného pekelného jícnu. Na jedné postavě při okraji rozeznávám pokrývku hlavy, snad mitru. Ta by mohla značit, že zde byly původně vyobrazeny všechny společenské vrstvy, jak tomu bývalo již od 13. století.

3. 2. 3 Zvěstování Panně Marii

Tento výjev, pro jehož dobrý stav zachování ho chválil již na počátku sedmdesátých let 19. století Franz Segenschmidt, patří i v dnešní době mezi poměrně dobře čitelné obrazy.⁷⁸ [7] I přes skutečnost, že je obraz proveden technikou secco, jak tomu bylo i Posledního soudu, nedochází zde ke sprášení horních barevných vrstev v takové míře. Nicméně nejvíce se to projevilo na svrchním plášti anděla.

Hned na počátku popisu scény ve druhém poli severního traktu křížové chodby musím zdůraznit její orámování, které je dobře viditelné na fotografii z roku 1944 a jež je obdobné ornamentálnímu orámování předchozího výjevu. Dekorativní lem, jehož původní barva byla zelená, je tvořen stylizovaným akantem, ovíjejícím se kolem tyče umístěné ve středu po celém obvodu. [8]

Obraz, zabírající plochu něco málo přes pět metrů čtverečních, s poměrně dobře zachovaným pozadím rozčlenil autor do několika plánů, čímž se snažil navázat dojem prostoru, který přesto působí mělce. V prvním plánu se na pravé pohledové straně nachází Panna Marie, k níž po její pravici přistupuje anděl s poselstvím. Od třetího plánu, kde je umístěna částečně viditelná balustráda a okno, jí odděluje drapérie, držená nahoře andělem, jenž je znázorněn v polopostavě. Odhrnutím červené látky je divákovi ukázáno

důvodů. Při podrobnějším ohledání se mi jeví tloušťka předmětu na obou stranách hlavy rozdílná a za druhé levá část, kterou považuji za lilii, má dle mého soudu náznaky listů a je zakončena květem.

⁷⁷ Více k ikonografii Posledního soudu DOBRZENIECKI 1995, 27–38; ROYT 2006, 239–244.

⁷⁸ Ani tento obraz však není bez druhotných zásahů, prokázaných přítomností pigmentů Coelinovy modře a syntetického ultramarínu, jež jsou známy od druhé třetiny 19. století. Podobné barviva jsou obsažena i v sekundárních vrstvách na sousedním výjevu Poslední soud. BAYER / BAYEROVÁ 2003c, 26.

zamřížované okno, provedené v zelené barvě. V posledním prospektu spatřujeme díky průhledu v okně krajinu s architekturou, nad níž je modrá obloha s Bohem Otcem.

Esovitě utvářená postava klečící Panny Marie, jež je oděná v modrý šat, bohatě rozložený ve spodní části obrazu kolem jejich nohou,⁷⁹ a v bílé svrchní roucho, nám jemnými gesty dává tušit reakci na andělovo oznámení. Ve své levé ruce drží knihu, kdežto druhá je mírně zvednutá směrem k andělovi.⁸⁰ Spodní oděv, který je v horní partii těla téměř nečleněn, kromě několika souběžných záhybů pod krkem, se ostře zalamuje na podlaze a díky tomu vidíme i jeho spodní stranu, která je jemně fialová.⁸¹ Zajímavým detailem spodního šatu je žlutý lem v oblasti krku. Hlava, mírně pootočená vlevo, je nasazena na poměrně vysoký krk, u nějž však můžeme podle restaurátorských zpráv usuzovat na druhotný zásah. Značně oválný obličej se vyznačuje vysokým čelem, výraznými nadočnicovými oblouky, jež nahrazují obočí a plynule navazují na rovný, protáhlý nos. Po jeho stranách jsou zasazeny mandlovité oči s výrazným zdůrazněním pomocí černé linky na horním víčku.⁸² Pod přivřenýma očima jsou jasně zřejmé oční váčky. Rty, pevně přitisknuté k sobě, jsou poměrně úzké. Pod nimi se rýsují dvě malé brady. Obličej je po celé délce lemován dlouhými, mírně vlnitými vlasy, jež překrývají téměř neznatelná ramena a spadají volně po rukávech dolů. Celé hlavě vévodí svatozář.

Nejen po stránce kompoziční tvoří protějšek k Panně Marii anděl, oblečený ve výrazně červeném plášti se zeleným rubem,⁸³ jenž tak doplňuje i barevnou škálu výjevu. Pod krkem sepnuté svrchní roucho se široce utvářenými rukávy je bohatě traktované hlavně ve spodní části, kde se těžká látka volně rozkládá. Barva andělova spodního oděvu, pod nímž pouze tušíme tělo, koresponduje se žlutým lemlem šatu Panny Marie. Boží posel má obě ruce zvednuty do úrovně ramen a drží v nich složitě se proplétající mluvicí pásku,⁸⁴ z jejíhož nápisu je dnes zřetelné pouze první slovo „Ave“. Tato páska zde působí jako spojovací prvek mezi hlavními postavami posvátné scény. Tvář,⁸⁵ stejně jako celé tělo, je zobrazena ve tříčtvrtečním natočení a její utváření zcela odpovídá tomu, jež jsem podala při popisu Panny Marie.

⁷⁹ Dolní část drapérie Mariina šatu je značně pozměněna druhotně přidaným tmelem.

⁸⁰ Jedná se však o sekundární úpravu. Původní umístění Mariiny pravé ruky je zachyceno na fotografii z počátku čtyřicátých let.

⁸¹ Průzkumem barevných vrstev bylo dokázáno, že původní barva rubové strany byla bílá nebo oranžovočervená. V důsledku reakce s olovnatým pigmentem, jež svědčí o nevhodnosti použitých barev pro techniku secco, došlo ke změně barevnosti. BAYER / BAYEROVÁ 2003d, 29.

⁸² Je zde však nutné počítat s novodobými retušemi.

⁸³ Komparací odebraného vzorku z pláště anděla s pigmentem, použitým na plášti Krista v sousedním výjevu Poslední soud, byla prokázána shoda v používání shodného vínového odstínu červenohnědé barvy.

⁸⁴ V popisu, jež provedl Franz Segenschmidt na konci 19. století, se uvádí, že anděl natáhl svou pravici k Panně Marii, což se při dnešním ohledání nejeví jako pravdivá informace.

⁸⁵ Obličej je dnes nasazen na druhotně upraveném, prodlouženém krku.

První plán doplňuje čtecí pultík po Mariině levici. Ve snaze malíře o navození obrazové hloubky pootočil i tento předmět v prostoru. V dolní partii došlo nicméně ke zkreslení, které je tak v kontrastu s bezchybně perspektivně znázorněnou horní částí. Na pulpitu, jehož přední strana je potažena brokátém, je umístěna rozevřená kniha, na jejímž do dnešní doby nezachovaném detailním provedením si dal malíř záležet.

Za Pannou Marií se při pravém okraji objevuje lůžko, utvářené v horní části jako baldachýn, z něhož dolů po obou stranách splývají dva červené závěsy. Lože, na něž vidíme díky andělovu zásahu, je opatřeno látkou, která asi byla původně rovněž brokátová. Ohrnutý závěs je nepatrně členěný v horní partii, ale dolů splývá v téměř pravidelných, rovnoběžných liniích. Polopostava anděla je oděna v bílém šatu, za nímž jsou křídla, která nepostrádá ani druhý boží posel. I u tohoto anděla nalezneme typově stejný obličej, s jakým jsme se setkali již ve dvou předchozích případech. Po stránce ikonografické je ojedinělé zamřížované okno, jemuž se budu věnovat později.

V dalším plánu je zajímavá balustráda,⁸⁶ tvořená sloupovým spojovaným kružbou z trojlistů. Zvláště na staré fotografii vynikne dosti detailní zpracování tohoto architektonického prvku. Z ostře řezaného okna máme rozhled na zvlněnou krajinu,⁸⁷ při jejíž tvorbě malíř uplatnil znalosti o lineární perspektivě. Nad krajinou se jako dominanta vznáší Bůh Otec, kterého spatřujeme v polopostavě. Na světle modrém spodním rouchu má přes ramena přehozený bílý plášť se zlatým lemováním po celém obvodu. Obě ruce jsou pozvednuty v gestu žehnání. Jeho tvář nevykazuje žádné odlišnosti od dříve popsaných. Po nedávno dokončeném restaurování si lze povšimnout, že barva oblohy koresponduje s modrým odstínem na Mariiných šatech.

Barevná škála této malby, nedávno rozšířená o poznatky z průzkumu jednotlivých barevných vrstev, obsahuje jemné pastelové odstíny červené, zelené, blankytně modré a místy použité žluté a fialové. Všechny tyto barvy jsou harmonicky rozmístěny po celém výjevu, což vypovídá o jejich obrazotvorném významu. Kvůli současnému stavu malby, jež je místy obnažena až na spodní podklad,⁸⁸ se nedá přesně vymezit účinek světla. Dnes je jeho vliv vidět především na drapérii za Pannou Marií, kde je dopad světla zachycen na vrcholcích látky a následně se v záhybech mění v polostíny, občas až tmavé barvy. Kombinace světla a stínu bylo též využito při tvorbě krajiny, díky čemuž se zde střídají odstíny tmavě a světle zelené barvy.

⁸⁶ Pro Maxmiliana Steifa bylo použití tohoto prvku dalším důkazem, že Jörg Breu je autorem maleb, jelikož použití tohoto architektonického detailu je prý příznačné pro žáky augšpurského umělce Hanse Burgkmaira. STEIF 1930, 65.

⁸⁷ Při bližším ohledání zde nalezneme četné retuše.

⁸⁸ Především se jedná o Mariin a andělův šat a mluvící pásku.

Intimně pojatý výjev Zvěstování Panně Marii se při prvním pohledu nevymyká obvyklému ikonografickému zobrazení.⁸⁹ Archanděl Gabriel, poslán od Boha, kterého vidíme v horní partii obrazu, navštívil Pannu Marii, aby jí sdělil radostnou zprávu. Součástí této scény bývá pozdravení, jehož část je dochována i na tomto obraze. Slovo Ave by se dalo na nápisové pásce doplnit následně: „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum“. Celý výjev je zasazen do interiéru. Rozevřená kniha v Mariiných rukou a vedle umístěný pulpit poukazují na ovlivnění výjevu Zlatou Legendou Jakuba de Voragine.⁹⁰ Dle ní se měla Bohorodička v době příchodu anděla modlit a číst Izaiášovo proroctví. Jedna z otevřených knih by tedy měla být zmíněné proroctví a druhá patrně Nový zákon. Zavřená a otevřená kniha značí rovněž panenství a početí. Ojedinelá je absence lilie, jakožto symbolu čistoty, která bývá obvykle nedílnou součástí Zvěstování. Je ovšem možné, že dříve zde byla přítomná a kvůli současnému stavu malby není pro nás dnes viditelná.

Z obrazů nizozemských malířů 15. století je přebrán motiv lůžka s baldachýnem, jenž značí, že Panna Marie byla chápána jako Nevěsta slova. Motiv Sponsa verbi není v našich zemích ojedinelý a má své počátky v Pasionálu abatyše Kunhuty, kde je parabola o nepřemožitelném rytíři, Kristu, a jeho nevěstě, Panně Marii. V olomouckém případě se nevěstou míní celá církev. Ikonograficky komplikovanějším se však jeví zamřížované okno nad postelí,⁹¹ které dává vyznít celé scéně jako zobrazení sňatku Krista a Panny Marie, jenž měla být slavnostně uskutečněn inkarnací a dokončen Kristovým druhým příchodem.⁹² Podrobný výklad tohoto prvku podala Carla Gottlieb.⁹³ V Písni písní, připisované Šalamounovi, je mimo jiné uvedeno, že v nevěstině pokoji se nacházelo několik oken, z nichž jedno bylo zamřížované. Právě tímto oknem se má do interiéru, kde čeká jeho milá, dívat ženich před tím, než vkročí dovnitř. Pro silně katolickou Olomouc je zvláště důležitý druhý význam zamřížovaného okna, značící Neposkvrněné početí Panny Marie. Stejného patrocinia je olomoucký kostel na Bělidlech,⁹⁴ postavený na místě kázání Jana Kapistrána. Zajímavé je, že se tu setkáváme s opakovaným důrazem na Neposkvrnění početí. Jelikož okno i lůžko s baldachýnem v pozadí značí totéž.⁹⁵ Okno může také být také samozřejmě ve významu Fenestra Coeli. Panna Marie by byla v tomto případě

⁸⁹ ROYT 2006, 316–320.

⁹⁰ DE VORAGINE 1984, 121.

⁹¹ Zamřížované okno, i když jen v dolní části nalezneme i na dřevorytu se Zvěstováním Panně Marii od Albrechta Dürera, patří do cyklu věnovaného životu Bohorodičky.

⁹² Kromě formálních podobností, na něž jsem poukazovala výše, se zde nabízí i ikonografická souvislost.

⁹³ GOTTLIEB 1970, 75–78.

⁹⁴ BOLEK 1936, 52; ČERNÝ 1999; ČOBAN / JEŘÁBKOVÁ 1990; HLOBIL 1971; NOWAK 1890, 24–25; SYSEL / TOGNER 1984; TOGNER 1984, VŠETEČKOVÁ 1999b.

⁹⁵ VAN OS 1969, 58.

chápana jako Ochránkyně lidstva. „Okno do nebes“ je v českém deskovém malířství zastoupeno známým obrazem Madony Mostecké.

Pokud se nemýlím, tak v pozadí lze za andělem spatřit dveře, lépe zřetelné na fotografii z poloviny čtyřicátých let. Otevřené dveře odkazují k branám ráje, které byly zavřeny po vypovězení prarodičů Adama a Evy a znovu otevřeny až Kristovou obětí. Vchod v bezprostřední blízkosti božího posla značí hlavně vykoupení.⁹⁶ Svůj ikonografický význam má i oblak, jímž vrcholí samotná scéna. V Písni písní se hovoří o mracích v souvislosti se zimou a obdobím dešťů, které již ustaly a jsou chápány jako podobenství konce Starého zákona při vtělení Krista. Oblak může být rovněž předobrazem Mariina panství, neboť pouze na ni se snesla nebeská rosa, Duch svatý.

Přítomnost výše uvedených ikonografických motivů s mnohvrstevnatým významem jednoznačně poukazuje na teologicky vzdělaného a duchovně smýšlejícího objednavatele.

3. 2. 4 Klanění tří králů a Veroničina rouška

Tomuto centrálnímu výjevu ze severní části chodby,⁹⁷ jemuž byla do současné doby věnována největší pozornost nejen díky jeho dobrému stavu dochování, ale i pro jeho bohatou ikonografii, věnuji i já v této práci značný prostor. [9]

Průzkum barevných vrstev potvrdil jako u horního výjevu, tak u spodní Veroničiny roušky předpoklad, že obě dvě malby jsou také vytvořeny technikou secco.⁹⁸ Dva druhy podkresby, zjištěné při infračervené reflektografii, byly potvrzeny při rekonstrukci barevných vrstev. Velmi jemná a slabá podkresba je tvořena samotným černým pigmentem, zatímco silnější obsahuje přídavek červeného pigmentu.⁹⁹ Podmalba nebyla nalezena žádná. Stejně tak byla vyloučena přítomnost novodobých pigmentů.

Mnohfigurální novozákonní scéna, umístěná do krajiny, a pod ní situovaná Veroničina rouška patří mezi nejpůsobivější obrazy z celého cyklu v dómské křížové chodbě. Díky dobrému stavu zachování spatřujeme bohatě se rozvíjející výjev, jenž malíř rozdělil do několika plánů. Přestože zde nelze přehlédnout umělcovu snahu o věrné zobrazení skutečnosti s uplatněním zákonů perspektivy, nalezneme v zobrazení Panny Marie takové archaismy, jako je hieratické zobrazení této postavy či klečících mágů v popředí. Obraz

⁹⁶ FREEMAN 1957, 135–136. Jako druhý možný způsob interpretace uvádí Mariino mateřství.

⁹⁷ Restaurování nástěnné malby i s Veroničinou rouškou bylo definitivně dokončeno roku 2007. ŽIVNÝ 2007c.

⁹⁸ BAYER / BAYEROVÁ 2004b, 19.

⁹⁹ Zcela totožný postup pro používání podkresby je i na obraze Zmrtvýchvstání Krista na východní stěně.

však přesto neztrácí na kráse, zdůrazněné pyramidálním vytvářením obrazu, který tak zcela ladně kopíruje hrotitě uzavřené klenební pole.

Prvnímu plánu dominuje trůnící Panna Marie s nahým Ježíškem na klíně, jemuž se klaní dva mudrcové v pokleku. Kompozici doplňuje třetí král na levé pohledové straně, kterému tvoří protějšek u pravého okraje pomocník jednoho z králů. Druhý a třetí plán, situovaný před výraznou architekturou, je ovládán mnohačetným průvodem, jenž se shromáždil především na pravé straně. Umístěním ozbrojených mužů na koních do levé části pátého plánu si malíř pomohl dosažením rovnováhy kompozice, která je následně v posledním plánu doplněna kopcovitou krajinou s architekturou.

Uprostřed sedí lehce vlevo natočená Panna Marie, oběma rukama přidržující sedícího Krista. Její pohled, jdoucí ve směru natočení hlavy, je směřován mimo obraz. Je oblečena v červený spodní šat, lemovaný modrým opaskem. Mnohem více na sebe pozornost strhává výrazný modrý plášť, přehozený přes ramena. Červená rubová strana je zřejmá v oblasti hrudníku, kde je svrchní roucho rozevřené. Ve spodní části je velmi traktován a přes nohy, kryté pláštěm, spadá jeho těžká látka na zem, kde se ve zpětném záhybu částečně zvedá vzhůru. Význam Bohorodičky je zdůrazněn dekorem pláštěm, tvořeným plastickou aplikací se stylizovanými reliéfy karafiátů.¹⁰⁰ Panně Marii byla propůjčena líbezná tvář mladé dívky s dlouhými světlými vlasy, spadajícími v mírně vlnitých pramenech. Při podrobném studiu tváře Bohorodičky zjistíme, že obličej je v malbě větší, než jak je určeno kresbou.¹⁰¹ Za hlavou nacházíme medově žlutý nimbus.

Boží dítě svou pravou ručkou žehná a levou svírá palec své matky, který je, stejně jako zbývající prsty, značně dlouhý. Jezulátko je podáno spíše ve frontálním pohledu, díky čemuž vidíme do jeho vážné tváře lemované krátkými kudrnatými vlasy. Kolem krku má zavěšeny korálky červené barvy. Dětskou neposednost dokládají nohy, kdy pravá je pokrčena v koleni a levá je přes ni dána mírně nalevo.

Po pravici Panny Marie je na kolenou zobrazen nejstarší mudrc, jak se sepjatýma rukama modlí k ústřední dvojici. Význam jeho osobnosti je zdůrazněn červenou barvou pláště s bohatým límcem, zdobeným hermelínovou kožešinou, objevující se i na lemu. Paralelní záhyby na dosti širokých rukávech se v dolní partii svrchního oděvu mění ve složitě traktovanou drapérii v oblasti, kde předpokládám dolní končetiny. Takto utvářená látka pláště je v rozporu s jeho okraji, které jsou kolem postavy rozloženy v půlkruhových obloučcích. Okolo krku má položen těžký zlatý řetěz. Hlava, zobrazená z profilu podobně jako celá postava, je pokryta šedými vousy a vlasy, které spolu s mírným

¹⁰⁰ Pro ornament bylo použito kovové stříbrné fólie s menším podílem zlata.

¹⁰¹ Jelikož podobný stav bych mohla konstatovat i na sousedním výjevu Zvěstování, domnívám se, že lze tento úkaz spojit s některým z novodobých restaurátorských zásahů.

vystřčením hlavy dopředu poukazují na stařešinský věk krále. To rozhodně dokresluje i pohublá tvář s přesně vyjádřeným utahaným a sešlým výrazem. [10] Odznak jeho královské moci třímá v rukou panoš, stojící za ním ve druhém plánu.

Druhý král po levici Bohorodičky, oděný v bohatě řaseném, zeleném šatu s hnědým límcem, je dle svého vzezření nejmladší ze tří příchozích panovníků. Symetričnost s prvním králem je jen nepatrně narušena jeho tříčtvrtečním profilem. Přestože plášť halí celé tělo, ze kterého spatřujeme pouze odhalené ruce, ukazuje alespoň v náznacích dolní končetiny, pod nimiž se měkce rozprostírá a zabírá tak značnou část květinové louky, kam je přední část výjevu umístěna. Pravá ruka, vynořující se ze širokých rukávů stejně jako levá, drží poměrně nepřírozeně darované ciborium za nohu, při čemž druhá objímá jeho dřík. Holá tvář mladého krále je po stranách lemována rovnými vlasy s rovně zastřiženou ofinou nad čelem. Výrazné oči, upřené spíše na protější postavu, než na ústřední dvojici, odděluje od sebe rovný, dlouhý nos, pod nímž se klenou úzké rty. Kromě koruny, držené opět postavou za jeho zády, je jeho hodnost potvrzena i zlatou ozdobou na krku.

Třetího příchozího vidíme při levém okraji obrazu. Průběh drapérie jeho bílého pláště, která naznačuje tělesnou hmotnost, se širokým límcem dává tušit, že tento král je zachycen v momentu, kdy si právě chystal pokleknout jako již dva před ním. Levá ruka svírá žezlo, zatímco ukazováčkem druhé míří na Melichara. Kolem krku, pod nímž je patrné spodní roucho, má také zavěšen dekorativně pojatý zlatý řetěz. Na hlavě, jejíž vzezření jej klade věkem mezi dříve uvedené krále, má ovinutý modrý, orientálně vyhlížející turban se zlatou ozdobou. V uších jsou dlouhé náušnice tvořené čtyřmi perlami.

Kompozici na opačné straně doplňuje postava služebníka druhého krále. Panoš, zobrazený z profilu, je v pokleku a levou nohu má nataženu vpřed. Shýbá se nad otevřenou truhlou, kam ukládá dary. Bílé spodní roucho, k němuž patří nabírané, prostříhané rukávy, je z větší části zakryto modrým, přepásaným pláštěm se žlutým okrajem. Od jeho boku spadá k zemi ozdobná nádoba. Mladou tvář doplňují delší, vlnité vlasy, na nichž je nasazena čapka s ohrnutým spodním okrajem.

Do druhého plánu je umístěno několik postav z královského doprovodu. Při samém levém okraji je umístěna repoussoirová figura dívající se z obrazu na diváka. Je zachycená frontálně s hlavou nakloněnou vlevo a oblečená v modré přiléhavé nohavice s horní polovinou těla zahalenou rumělkovým pláštěm s tmavším lem, pod kterým tušíme u krku vyčnívající spodní oděv. Zajímavě podána je spodní strana svrchního šatu, která je netradičně provedena v károvém vzoru, jež koresponduje s barvou celého pláště. Na staré fotografii z roku 1944 je patrná čepel meče, který má osoba s největší pravděpodobností zavěšený u pasu.

Napravo od něj je umístěna postava nesoucí korunu. Na rozdíl od většiny zobrazených nehledí do středu výjevu, ale jeho pohled směřuje ke krajnímu panoši nalevo. Figura v mírném natočení vlevo je oděna v bílé punčochy doplněné svrchním oděvem stejné barvy s nabíranými prostříhanými rukávy. Přes něj má nandaný plášť jasně žluté barvy objevující se ještě dvakrát ve skupince na pravé straně. Obličej, zdobený po stranách vlasy, dosahujících délky ramen, je nahoře zakončen hnědým baretem se zlatou sponou a bílým peřím.

Mužská, méně nápadná postava, situovaná mezi Pannu Marii a panoše s korunou, je nejen významná pro své umístění v centrální části výjevu, ale i miskou se zlatem, kterou drží v pravé pozvednuté ruce. Muž, zobrazený v tříčtvrtečním profilu, vzhlíží jakoby v němém úžasu k Bohorodičce. Spodní oděv, patrně původně červené barvy, jak naznačuje nabíraný levý rukáv, je přepásán. Přes něj je ovinutý plášť modrého odstínu. Levou rukou si právě snímá z hlavy čapku stejné barvy, jakou má spodní šat. Dle obličeje se jedná o staršího muže. Potvrzují to i delší, vlnité, šedé vlasy a vousy stejného tónu. Do široka otevřené oči od sebe odděluje delší, rovný nos, pod nímž se klenou pevně stisknuté rty.

Ve stejném plánu, tentokrát vpravo, zdůraznil malíř dalšího mladého dvořana. Nepatrný záhyb nad jeho domnělým kolenem dává tušit nakročení směrem k ústřední postavě. Figura, téměř celá zahalená do dlouhého žlutavého pláště, pod nímž je viditelná spodní halena s nabíranými, prostříhanými rukávy, je zobrazena ve tříčtvrtečním natočení. Kolem krku má uvázanou šňůrku s ozdobným šperkem a v rukou, zvednutých do úrovně pasu, drží meč s dekorativně pojatým jílcem. Oválný obličej s vysokým čelem, velkýma očima a širokýmnosem vyniká výraznou fyziognomií. Ve srovnání s ostatními účastníky je rovněž ojedinělá jeho pokrývka hlavy.

Mladého muže doplňují v dalším plánu postavy, jež stojí po jeho obou bocích. Zvláště úzký vztah lze vyzorovat s panošem po pravici. Pojí je nejen vzájemný oční kontakt, ale i podobné oblečení, vypovídající o jejich společenském postavení. Přes spodní halenu se šněrováním pod krkem, je natažen plášť stejné barvy, jako má muž s korunou v levé polovině obrazu. Tuto spojitost lze snad objasnit vysvětlením, že i tento panoš drží v obou zvednutých rukou královskou korunu, která se od předchozí odlišuje kamarami. Jeho obličej, vyobrazený téměř v profilu, je ve shodě s pohledem orientován vlevo. Kratší, vlnité vlasy, doplněné šikmo posazeným baretem, vyznačují kulatý obličej s mandlovitými očima a plnými rty.

Na opačné straně vidíme stojícího muže s žezlem držným v levé ruce. Pravá je rovněž pozvednuta a dle jejího znázornění v ní také něco drží, ale je těžké určit, o co se konkrétně jedná. Barevné provedení oděvu není tak jasné jako u dvou předchozích, přesto je díky

dopadajícímu světlu pojato značně plasticky. Spodním, přepásaným černým rouchem, lemovaným dvojitou zlatou linií, je zahalena jeho hrud'. Přes něj je natažen červený rozhalený plášť, čímž je barevně vyvážena kompozice s druhou polovinou výjevu. Jeho tvář, odlišná od dosud popsaných, ukazuje na malířův široký záběr obličejových typů. Na kulatém obličejí s vystupujícími lícními kostmi zaujme naši pozornost především široký nos, výrazné nadočnicové oblouky a velké oči, upírající se na sedící madonu. Za touto postavou je zajímavá látka s horní částí řasenou v paralelních záhybech a dole zdobenou dekorativním pruhem. Slavomíra Kašpárková ve své diplomové práci uvádí,¹⁰² že se jí tato drapérie jeví jako nepůvodní a obraz esteticky narušující. Jelikož však v tomto místě nedošlo k odebrání vzorků pro přesnější určení barevných vrstev, je obtížné rozhodnout, zdali se jedná o přemalbu či původní záměr autora.

K těmto mužům se v dalších plánech připojuje zbývající královský doprovod. Z důvodu uplatnění izokefalie zde vzniká dojem absence prostorové vzdálenosti mezi jednotlivými plány. Tento defekt se malíř snažil napravit znázorněním pouhých čepečků v řadách nejvíce vzadu. Postavy s výraznými tvářemi, ať už prostovlasé či s různými čepicemi jsou zobrazeny v tříčtvrtečním profilu, s obličejí obrácenými do středu obrazu. Jedinou výjimkou je hlava muže, jehož spatřujeme za dvořanem s mečem. Jeho pokrývka hlavy je ve scéně zcela originální a připomíná mi vévodský klobouk, s nímž byl často zobrazován svatý Václav. Barvy uplatněné na oděvech jsou různorodé. Střídají se tu modré či červené pláště s většinou bílými spodními šaty. Postava jednoho muže je oděna pravděpodobně do vojenské zbroje. Prostor nad hloučkem je oživen vztyčenými zbraněmi a praporce se znameními.

V levé polovině obrazu, kde je na rozdíl od třetího plánu poskytnut prostor pro rozvinutí kopcovité krajiny, je zasazena početná skupina jezdců na koních. Přestože jsou postavy podány v perspektivním zmenšení, jejich oděvy nepostrádají detailního zpracování, nevyjímaje klobouků a postrojů koní. I přes totožné znázornění koní v profilu, se zvednutým a pokrčeným pravým horním kopytem, tu nebylo rezignováno na neokoukané podání tváří samotných účastníků. Nápadná, až grimasně podaná tvář, patřící muži s velmi vysokým kloboukem a zeleným oděvem, zaujme pozornost již při zběžném pohledu.

Nyní se na okamžik zastavím u architektury, která je zvláštní kombinací různých architektonických prvků. K názoru o určité nekompatibilitě mě vede znázornění archivolt podepřených sloupy, jež jsou ve střední části vystřídány perspektivně pojatým průhledem do interiéru stavby a válcovou věží na pravé straně. Tato honosná a umně propracovaná

¹⁰² KAŠPÁRKOVÁ 1968, 34.

stavba je nahoře završena obyčejnou dřevěnou střechou s odhaleným průhledem do krovu. Zřejmá snaha malíře o znázornění neúplně zachovaného domu je v rozporu s dokonale propracovaným průhledem, který naznačuje velmi velkou stavbu. Jiným vysvětlením může být využití tohoto místa jako střetnutí všech úběžníků, čímž by došlo k přirozenému posílení hloubkového vjemu obrazu. Nad stavbou nemohu zapomenout zmínit hvězdu, z níž, jak je zřejmé hlavně dle starší fotografie, vychází světelné paprsky.

Zvlněná linie horizontu, jíž byl uzavřen celý výjev na levé straně, přechází na pravé polovině obrazu v panoráma města, nad jehož věžemi byl objeven autogram tvůrce. Z textu jsme však dnes schopni přečíst pouze počáteční velké písmeno „P“ a následující obvyklou zkratku „pinx“.

Z barev, jež jsou na obraze zastoupeny, nejvíce vyniká jasný modrý odstín z Mariina pláště, který byl poté ještě uplatněn spíše na detailech, jako je turban orientálního krále či několik svrchních rouch. Jasná žluť, uplatněná v okolí centrální skupiny, dopomáhá udržení barevné rovnováhy. To stejné platí o zbývajících pastelových tónech, příhodně doplňujících plochu obrazu. Drapérie jsou ve většině případů plasticky modelovány pomocí nasazených světél.

Jak jsem již naznačila na počátku, ikonografie tohoto výjevu je bohatá, a to nejen z důvodu velkého množství postav na obraze, ale i s ohledem na úvahy o ztotožnění zobrazených figur s konkrétními historickými osobnostmi. Početný doprovod králů na obraze ukazuje na silnou pozici katolické víry v Olomouci, jež se všemožně bránila proniknutí reformace za své hradby.

Výjev ve třetím poli severního křídla je inspirován textem Matoušova evangelia,¹⁰³ kde není stanoven počet příchozích mágů, ale dle autora olomouckého vyobrazení se jednalo o tři panovníky. Nejstarší muž výjevu, klečící vlevo před Pannou Marií, je král Melichar. Za jeho zády v modrém turbanu spatřujeme Baltazara.¹⁰⁴ Král Kašpar se klaní ústřední dvojici na pravé straně. Za ním se nad truhlou naklání mladý panoš, jenž tam ukládá obdržené dary, tedy kadidlo a myrhu. Méně nápadná postava mezi Bohorodičkou a dvořanem krále Melichara, držícím jeho korunu, je svatý Josef, který nevěřicně v ruku třímá misku se zlatem,¹⁰⁵ dar od nejstaršího mudrce. Doprovod panovníků, včetně jejich panošů, spatřujeme v dalších plánech. Skupina mužů se zbraněmi a praporci se znamením

¹⁰³ DOBRZENIECKI 1979, 153–208; HALL 1991, 218–219; KEHRER 1909; ROYT 2006, 110–113.

¹⁰⁴ Původ točenice je odvozován z Persie, kde je tento „hvar“ symbolem světla a světovlády. Zde se však jedná o odznak moudrého vládce, pohana, který se ve vyvolený okamžik může stát věstcem křesťanské budoucnosti. Více se tomuto tématu věnuje CHADRABA 1980, 71–72.

¹⁰⁵ Darovaným předmětům připsal Beda Ctihodný následující symboly. Zlato, držené svatým Josefem, značí Kristovu královskou důstojnost, kadidlo jeho božství a myrha naznačuje jeho budoucí utrpení a smrt. Protože když na kříži požádal o vodu, dali mu napít směs octa, žluče a myrhy, aby rychleji umřel. DE VORAGINE 1988, 129.

půlměsíce s hvězdou patří jednoznačně ke králi Kašparovi. Červený praporec se zlatými betlémskými hvězdami naopak vyznačuje přítomnost doprovodu krále Melichara. Vlajku s mouřenínem orientálně vyhlížejícího panovníka zde nevidíme,¹⁰⁶ přesto by šlo jezdce na koních v levé polovině obrazu označit za jeho četný doprovod. Jejich tmavší inkarnát by toho mohl být dokladem.

Hvězda, která měla třem mudrcům ukázat Krista jako pravého Boha a zavést je do domu, kde se nacházel, je umístěna nad centrální stavbou. Jasná záře hvězdy, nepřekonaná ani za slunečního dne, by mohla souviset s údajem ve Zlaté Legendě.¹⁰⁷ Věk Spasitele však odpovídá Pseudo-Matoušově podání, ve kterém stojí, že mágové přišli až dva roky po narození Krista. Drobné korálky, zavěšené kolem jeho krku, by snad bylo možné interpretovat jako růženec. K němu se vážící mariánská úcta má v Olomouci v této době velmi silné postavení, za nímž je nepochybně i přítomnost Jana Filipce či Heinricha Institorise ve městě od roku 1500.

Od vrcholného středověku se do podob klanějících se králů promítaly podobizny žijících panovníků,¹⁰⁸ jenž tak zdůrazňovali svou pobožnost a právo na vládu. Přítomnost detailně provedených korun, jež patří králi Melicharovi a Kašparovi, vedla badatele k úvahám o sakrálních identifikačních portrétech tehdejších monarchů. Zuzana Všečeková se přiklání k názoru,¹⁰⁹ že koruna nejstaršího krále, zobrazená v levé polovině obrazu je císařská, a ta za Mariinými zády vpravo koruna svatováclavská.¹¹⁰ Tím pokračuje v linii, kterou roku 1971 zahájila Jarmila Vacková svou hypotézou o ztotožnění nejmladšího z mudrců,¹¹¹ Kašpara, s Vladislavem Jagellonským. V levé části obrazu pak spatřuje ještě dva sakrální identifikační portréty v té době velmi mocných vladařů, Fridricha III. jakožto Melichara a jeho syna a nástupce na trůnu Maxmiliána I. v podobě orientálního mága. Toto tvrzení podpírá shodnou výraznou fyziognomií zobrazených hierarchů. A to především dle výrazného nosu Melichara, který se shoduje s nosem císaře Friedricha III., a zobrazení otce a syna v obdobné pozici.¹¹² Nesrovnalostí však zůstává věk mladších panovníků, jelikož Vladislav Jagellonský byl o tři roky starší než Maxmilián I. A s ohledem na detailní podání fyziognomie postav by si jistě malíř nenechal tuto informaci uniknout. Pokud bychom akceptovali možnost zobrazení významných panovníků ve střední Evropě

¹⁰⁶ ZEHNDER 1982, 191–192.

¹⁰⁷ DE VORAGINE 1998, 82. Praví se tu, že tuto hvězdu bylo možné nejjasněji vidět v pravé poledne.

¹⁰⁸ Velmi známým příkladem je nástěnná malba v kapli svatého Kříže na Karlštejně s námětem Klanění tří králů, na němž se Karel IV. nechal zpodobnit jako jeden ze tří příchozích.

¹⁰⁹ VŠETEČKOVÁ 1999a, 421.

¹¹⁰ I přes skutečnost, že malíř zde mohl pouze volně napodobit svatováclavskou korunu, se domnívám, že se tu o ní nejedná. Vede mě k tomu odlišná barva textilní stélky a absence křížku se vzácnou, nesmírně ceněnou relikvií. OTAVSKÝ 1992.

¹¹¹ VACKOVÁ 1971, 275.

¹¹² BUCHNER 1953, obr. 29, 125.

na obraze, znamenalo by to, že zbývající postavy jsou skutečné historické osoby, které se v té době pohybovali na panovnických dvorech. Mezi jejich vítané a vážené účastníky patřil na přelomu 15. a 16. století i Konrad Celtis, o němž jsem zmínila již na počátku v historickém úvodu. Václav Kupka,¹¹³ který se zcela neztotožňuje s názorem Jarmily Vackové, předpokládá zobrazení výše zmíněného významného humanisty do podoby krále Baltazara. Jako doklad pro své tvrzení předkládá grafiku Albrechta Dürera, datovanou rokem 1501, na níž je zobrazen právě Konrad Celtis.¹¹⁴ [11] Ten je na dřevorytu znázorněn zcela ve stejné pozici jako je tomu na malbě v olomouckém cyklu a kurfiřt Bedřich, jemuž dedikuje knihu, je v ambitu zastoupen trůnicí Bohorodičkou.

Po představení všech výše uvedených hypotéz soudím, že pravda se nachází uprostřed. Nepochybně zde vidíme významné osobnosti tehdejší společnosti, do níž patřil i Konrad Celtis, jenž byl v úzkém kontaktu s hanáckým centrem. Nicméně nenašla jsem žádný záznam, který by vypovídal o význačné spojitosti Olomouce s královským či dokonce císařským dvorem. A proto představím níže svou domněnku, jež však bude lépe srozumitelná v kontextu další podkapitoly věnující se účelu maleb.

S jistotou lze demontovat názor Maxmiliana Steifa na zpodobnění Jörga Breue,¹¹⁵ jenž je již popřen negací jeho autorství maleb. Tím ovšem nemohu vyloučit zobrazení pro nás anonymního malíře na obraze.

Pod scénou Epifanie nemohu opomenout znázornění Veroničiny roušky.¹¹⁶ [12] Přes iluzivně pojednaný oblouk, zakončený oslím hřbetem, je zavěšena rouška, na níž je zobrazen Kristus s trnovou korunou a známkami po mučení. Obličej, na kterém vynikají jakoby bolestí přivřené, přesto pronikavé oči, výrazný nos a plná ústa, je po stranách lemován delšími, hustými, vlnitými vlasy, jejichž barva je shodná s bohatými vousy. Celá tvář, jež je přísně souměrná, je v pozadí doplněna gloriolou. Díky dnešnímu špatnému stavu malby vyniknou popsané detaily především na fotografii z počátku čtyřicátých let minulého století. Po obou stranách jsou prostorově podány výklenky s trojlistou kružbou. Zuzana Všečeková se domnívá,¹¹⁷ že namalované sudarium se váže ke svátku Tváře Kristovy, k němuž byl již dříve složen i hymnus.¹¹⁸ Legenda spojuje jeho vznik se svatou

¹¹³ KUPKA 1972b, 83.

¹¹⁴ CHADRABA 1980, 74–77; MACHILEK 1996, 149; STRAUSS (ed.) 1981b, 535, obr. 522; WUTKE 1982, 135.

¹¹⁵ STEIF 1930, 67.

¹¹⁶ Rozbor barevných vrstev ukázal na svázanost s horní partií především pro obsah měďnatých pigmentů, které byly ještě zjištěny na výjevu Zmrtvýchvstání Krista ve východním křídle křížové chodby. Malba, provedená ve dvou vrstvách, nevykazuje více spodních nánosů, které by nasvědčovaly pozdější přemalbě. Tím však zůstává otevřena otázka ohledně dvou postav, jež měly být dle Segenschmidta umístěny po stranách Veroničiny roušky a znázorňovat donátory malby. BAYER / BAYEROVÁ 2004a.

¹¹⁷ VŠETEČKOVÁ 1999a, 420.

¹¹⁸ VILIKOVSKÝ 1948, 52. Šíření kultu na našem území dokazují i četná vyobrazení mandylionu, jehož kopii si přivezl z korunovační cesty roku 1355 Karel IV.

Veronikou, která podala Kristovi při cestě na Golgotu šátek, aby si mohl otřít tvář od krve. Na podané tkanině se poté zázračně objevila podoba Ježíše. Takto umístěná rouška, jak ji vidíme v ambitu, se při prvním pohledu jeví jako predela gotického oltáře, na níž bychom našli stejný námět poměrně v hojném zastoupení.¹¹⁹

3. 2. 5 Klanění pastýřů

Poslední výjev severního křídla, umístěný ve čtvrtém poli, navazuje na předešlý obraz a to nejen svým námětem, ale i pyramidální kompozicí, do níž je celý obraz vkomponován. [13] Scéna, umístěná před rozbořenou stavbou, je v prvních čtyřech plánech zaplněna pastýři, kteří se přišli poklonit právě narozenému Spasiteli. Kromě samotného Ježíška, který je položen na rozložené plence na slámě, vidíme ve středu klečící Pannu Marii, oděnou nyní v modrý plášť, který byl však dle chemického rozboru odebraného vzorku původně fialový, jak naznačuje i jeho rubová strana. Podobného odstínu, snad růzovofialového, byl kdysi i spodní šat. Patrně z důvodu pozdějších zásahů do malby se postava Marie jeví neforemně a tak musíme pod pláštěm pouze tušit její postavu. Svrchní roucho je bohatě traktováno ve spodní části, kde se těžká látka zalamuje při dopadu na zem. Postava Bohorodičky je zobrazena z profilu v mírném úklonu nad synem. Její jemný a láskyplný pohyb je doprovázen natažením pravé ruky směrem k novorozeněti a elegantním přiložením druhé ruky na hrud'. Na pravici upoutají pozornost dlouhé a tenké prsty. Na obličejích s vyšším čelem, malým nosíkem a úzkými rty jsou umístěny přivřené oči, které podle snímku ze čtyřicátých let byly více otevřené než v současnosti a jasněji lemovány výraznými nadočnicovými oblouky. [14] Volně rozpuštěné vlnité vlasy, dosahující svou délkou až k pasu, jsou světlé barvy. Celý jemně modelovaný obličej je obkroužen jednoduchou kruhovou svatozáří.

Proti Marii klečí žena, jejíž výrazná gesta nadšení a obdivu jsou v kontrastu s klidným jednáním Panny Marie. Žlutá barva jejího rozhaleného svrchního pláště tvoří harmonickou dvojici s odstínem vlasů čerstvé matky a rovněž nám připomene podobné pláště na sousedním výjevu Epifanie. Průběh drapérie pláště, jenž stejně jako u Marie halí celou postavu a láme se ve spodní partii, je dán zvednutím rukou do úrovně pasu, jež jsou takto připraveny k sepnutí a dávají vyniknout opět značně dlouhým prstům. Světlý spodní šat je kromě ozdobně pojatého límečku u krku podán jednoduše. Tvář, znázorněná stejně jako

¹¹⁹ To by mohlo souviset s možným účelem nástěnných maleb, jelikož se v ambitu dle výpovědi pramenů nacházelo dříve několik oltářů, jejichž polohu je dnes obtížné stanovit, jelikož k tomu chybí přesné informace z písemných zdrojů i archeologických průzkumů. Tím se však nabízí možnost ztotožnění dvou postav, zmíněných Segenschmidtem, s donátory malby.

celá postava ve tříčtvrtečním profilu, je oživena mandlovitými očima, upřenými na ležícího Ježíška,¹²⁰ rovným větším nosem a plnými rty. Módní dobová čapka kryje vlasy.

Ústřední trojice je po stranách doplněna dvěma klečícími muži. Při levém okraji se nachází mužská postava, která se projevuje ne zcela přirozenou anatomii. Jedná se o výsledek starší úprava, jež byla při posledním restaurování respektována. Jako jediná na celém obraze má za oděv kratší přepásanou halenu, takže od kolen spatřujeme obnažené končetiny bez bot. Kdyby nebylo pozdějších nepovedených úprav, vynikla by zde snaha malíře o přirozené zobrazení klečícího muže, jež je především zřejmá v levé ruce opírající se o nohu či ve znázornění dolních končetin. Pravá ruka, jistě výsledek pozdějšího zásahu, je pozvednuta do úrovně ramen s nataženou rukou směřující k hlavě. Za opaskem, jímž je podkasáno roucho světle šedé barvy, je při pravém boku zavěšen rourovitý předmět, blíže neidentifikovatelný. Dle staré fotografie na obličejí výrazného vzezření vynikají díky světelné modelaci lící kosti a ostře řezaný nos.

Na protější straně je situována další příchozí dvojice. Shodně jako všechny postavy v prvním pásu i tyto klečí. Jejich gesta ukazují na mezi nimi probíhající rozhovor. Z profilu zobrazená postava blíže okraje je zasažena pozdějšími úpravami, jak je především zřejmé na jejím šatu červeného odstínu. Rozdíl, zřejmý při komparaci současného stavu a starého snímku, je rovněž i ve znázornění pravé ruky, již není možno na fotografii vidět. Druhá ruka, natažená k ústřední scéně, vede pohled diváka k hlavnímu dění. Šátek, zasahující hluboko do tváře, znesnadňuje rozlišení, zdali se jedná o mužskou či ženskou figuru. Druhý účastník rozmluvy, vousatý muž, je zobrazen v tříčtvrtečním natočení a s úžasem sleduje malého Spasitele. Pravá ruka, pozvednutá v údivu do úrovně ramen, je výborným příkladem perspektivně zvládnuté zkratky. Spodní, světle modrý šat s ozdobným lemováním pod krkem je doplněn červeným pláštěm a čapkou stejné barvy.¹²¹ Tvář, prozrazující vyšší věk muže, opět nemá obdobu na tomto obraze. Vyjma mandlovitých očí, menšího nosu a úzkých rtů na ni vyniká dlouhý, hustý vous spadající až na hrud'.

Nehluboký prostor, kde jsou rozmístěny výše popsané figury, je zakončen nízkou zídou, za níž se nachází další účastníci posvátného dění. Díky poslednímu restaurování již víme, že se nejedná pouze o muže, jak se dříve usuzovalo, a že jejich počet byl vyšší. Značné proměny se dočkala postava na střední ose. Před posledním úpravami se totiž jevila jako muž s pokrývkou na hlavě. Po odkrytí hrubé přemalby však bylo zjištěno, že se jedná o ženskou hlavu pod plachetkou, což odpovídá běžným dobovým zvyklostem. Její figura,

¹²⁰ Kristova hlavička byla v roce 1916 nově provedena na sádře.

¹²¹ Původní barevnost jeho oděvu byla dříve jasnější. Důsledkem ztmavnutí, jež bylo reakcí na přítomnost olovnatého pigmentu, došlo ke změně, kterou jsme již pozorovali na výjevu Zvěstování.

nepatrně natočena za pravým ramenem, je zahalena do modrého pláště, z něhož natahuje dopředu, směrem k ležícímu neviňátku, svou levici.¹²²

Ve stejné úrovni při levém okraji jsou klanění účastní tři pastýři. Jejich oči upřené na malého Ježíška vypovídají o jejich velikém soustředění. Jejich postoje působí lidsky. Jeden z nich si v mírném předklonu opírá bradu o hůl, druhý sleduje dění vpředu zpoza jeho zad a na tváři třetího se zračí úžas, o němž svědčí i pohyb jeho ruky. Zcela stejný dojem získáme i při popisu protější dvojice pastýřů, z nichž jeden, mladší, přináší s sebou na ramenu beránka. Barva oděvů je zde v pozadí rozmístěna v harmonické shodě a svými pastelovými odstíny spíše doplňují o trochu výraznější barevnou škálu prvních plánů. Tento stav je nicméně výsledkem špatného stavu dochování malby a značného sprášení svrchních barevných vrstev. To se samozřejmě výrazně dotklo i vnímání světla, které jistě hrálo důležitou roli při plastické modelaci postav. Při tomto výjevu lze nicméně uvažovat o centrálním světle, vycházejícím z ležícího Jezulátka, které vzdalováním od středu kompozice přirozeně sláblo.

Celý výjev byl však v minulosti posílen o mužskou postavu, nacházející se při levém okraji a zčásti tak zakrývající průhled do krajiny, jež byla zjištěna pod přemalbami. Ty byly s ohledem na možnost fragmentárního dochování objevené postavy ponechány. [15]

Pozadí je vyplněno stěnami příbytku, za nímž se otevírá průhled do kopcovité krajiny,¹²³ kde je, stejně jako na sousedním výjevu, umístěno s největší pravděpodobností opevněné město. Horní partie chatrče je však výrazně pozměněna novodobými úpravami, datovatelnými do doby první světové války. Toto tvrzení bylo nejen potvrzeno chemickým rozбором z odebraných vzorků,¹²⁴ ale lze si jej ověřit i při vizuálním ohledání, jelikož je zde zřejmý tmavější odstín, pokračující až do stropní části.

Na tomto výjevu se spolu s Klaněním pastýřů odehrává i Adorace Páně, jež je pozdější obdobou námětu Narození Krista. Výjev, častěji umístěný již za scénu Zvěstování či Navštívení Panny Marie, je v případě olomouckého cyklu situován až za Klanění králů. Přestože základní kompozice vychází z textu Lukášova evangelia, nenalezneme zde žádné anděly, kteří jsou tam popisováni. Snad i díky tomu se scéna jeví jako značně polidštěná.

Umístění výjevu je v souladu se středověkou tradicí znázornění Narození, podle níž se děj odehrává pod neúplně dochovanou stavbou s děravou střechou. Ruinózní podoba architektury by mohla být poukazem na židovský chrám, který byl dle dobových výkladů

¹²² Nad touto postavou byla při průzkumu nalezena ruka držící předmět. Figura, jíž patřila, nebyla bohužel sondami prokázána. ŽIVNÝ 2007b, nepag.

¹²³ Při rozboru barevných vrstev byly i v mikrovzorcích, použitých pro krajinomalbu, prokázány měďnaté pigmenty, s nimiž jsme se setkali u vedlejšího výjevu Klanění tří králů i Veroničiny roušky a prokázány byly i ve scéně Zmrtvýchvstání.

¹²⁴ BAYER / BAYEROVÁ 2004c, 15.

nahrazen Kristovým příchodem. K vlastní scéně Adorace patří dvě ženy ve středu kompozice, o nichž je zmínka v Pseudo-Jakubově evangelium.¹²⁵ Podle Legendy Aurea by se mělo jednat o dvě porodní báby, z nichž jedna, jménem Salome, pochybovala o panenství Marie a božství narozeného děťátka, v důsledku čehož jí prý uschla ruka.¹²⁶ Druhá, Zebel, naopak bez jakýchkoliv pochyb vše dosvědčila. Uctívání narozeného bohočlověka je inspirováno Viděním svaté Brigity Švédské.¹²⁷ V souladu s textem Zjevení měla Marie v předtuše nastávajícího porodu sejmout z hlavy roušku a zlaté vlasy jí tak mohly volně spadat po ramenou dolů. S Brigitiným podáním souhlasí i Marií přichystaná plenka,¹²⁸ na níž leží Jezulátko. Předpokládaná, žel nedochovaná oslňující záře měla obklopot narozného Spasitele. Pokud je správný předpoklad, že muž při pravém okraji se zvednutými rukama v úžasu je svatý Josef, postrádám u něj svíčku, se kterou bývá obvykle při klanění zobrazován.

Zbývající postavy pastýřů se váží k druhému námětu, který je v tomto případě ve velké míře inspirován apokryfními spisy, a to Pseudo-Matoušovým evangeliem a Pseudo-Tomášovým protoevangeliem. Z druhého zdroje pochází zmínka o darovaném beránku se svázanými nohama, jenž je poukazem na budoucí Kristovy pašije. S ohledem na zjištěné úpravy v horní části výjevu, je možné uvažovat i o přítomnosti andělů právě v této partii, jež bývají často přítomni adorace.

Na zajímavou možnost interpretace poukázala v polovině devadesátých let minulého století polská badatelka,¹²⁹ když spojila text německého kartuziána Ludolfa Saského s vyobrazením Adorace Páně. Dle tohoto vysvětlení by Panna Marie symbolizovala Církev a přítomni pastýři doktory, kteří by nahrazovali chybějící anděly oznamující radostnou událost.

3. 2. 6 Ukřižování

I přes veškerou snahu restaurátorů se na prvním obraze východní stěny projevuje jeho dřívější havarijní stav, za něž mohou nejen exkrementy ptáků, jež se sem dostávaly skrze

¹²⁵ ROYT 2006, 164–167.

¹²⁶ DE VORAGINE 1998, 58. Na olomouckém obraze však nenalezneme anděla, který Salome přikázal, aby se dotkla dítěte, čímž nabyla okamžitě zdraví nazpátek.

¹²⁷ RYCHTEROVÁ 2004, 97–111. Nejlépe o oblíbě Revelationes na našem území vypovídá překlad od Tomáše Štítného ze Štítného. Samotný původ kultu svaté Brigity na našem území bychom našli u univerzitního mistra Matouše z Krakova, který byl přímo členem druhé kanonizační komise, rozhodující v osmdesátých letech 14. století o svatořečení této švédské vizionářky. Díky jeho osobě se do Prahy dostaly opisy Revelationes, šířící se odtud nejen po českých zemích, ale i po střední Evropě.

¹²⁸ Plenka, vnímaná později jako předobraz rubáše, má charakter symbolického vykoupení. RYCHTEROVÁ 2004, 99.

¹²⁹ KLIŠ 1994, 176–177.

šachtu, ale i výrazné zatékání. Pouze ojediněle se tu setkáváme s originální malbou, která byla z větší části sejmuta při odkrývání v 19. století.¹³⁰ Přes nepravidelně a hrubě obnažený výjev byla provedena nová malířská vrstva, jež kopíruje předchozí stav, ale ve značně poškozených místech se jedná o pouhou imitaci středověké malby. Tuto skutečnost potvrzuje i téměř nedochovaná podkresba. Na ní je nanesena druhá nosná vrstva, jež je barevně výrazná a provedena na suché omítce. Další vrstvy,¹³¹ umístěné zpravidla nad třetím nánosem pochází ze sekundárních úprav a složitost jejich výstavby svědčí o častých úpravách nástěnné malby. Nicméně při dnešním vizuálním ohledání je patrné, že původně monumentální a perspektivně propracovaný obraz tvořil s miniaturními malířskými výjevy logický systém v kompozici obrazu. [16]

Na hlavní ose je umístěn kříž latinského tvaru, doplněný destičkou s nedochovaným nápisem, s postavou Krista. Tím došlo k rozdělení scény na dvě poloviny, v jejíž pravé části je stojící Panna Marie, a v druhé souměrně zobrazený Jan Evangelista. První plán doplňuje u paty kříže klečící Máří Magdaléna. K této ústřední čtveřici se připojují dvě postavy, situované mezi svatým Janem a křížem, nad jejichž hlavami spatřujeme erb.

Krajina, do níž je kalvárie umístěna, stoupá v pozadí do kopcovitého terénu. Před něj je umístěno několik drobných scén časově blízkých Ukřižování, tedy Nesení kříže, Korunování trním, Oplakáváním a při levém okraji vyobrazení Vítězného Krista.

Již při prvním pohledu na ukřižovaného nás překvapí jeho vertikálně napnuté tělo s úplně nataženýma rukama, na nichž se neprojevuje žádné prověšení na kříži. Jediná hlava, pokleslá k pravému rameni, naznačuje dokonání vykupitelského činu. Přes špatný stav malby, lze na Spasitelově těle ocenit malířovo pochopení pro znázornění lidského těla, jež se především projevuje na atleticky znázorněném trupu a napnutých šlachách na ruce. Z ran na boku a na chodidlech prýští krev. Bílá látka, ovíjející Kristova bedra, se vyznačuje zajímavým řešením, jelikož oba dva cípy, z nichž jeden je provlečen mezi nohama, vlají do stran. Ojedinělé je rovněž přibití na kříž pomocí čtyř hřebů, jež vyniknou na fotografii z poloviny minulého století. [17] Okrová barva inkarnátu je ve tváři ještě o stupeň tmavší. Tím dává vyniknout výrazným rysům, hlavně většímu nosu a rtům se svěšenými koutky. Parukovitě působí tmavě hnědé vlasy, spadající po stranách v loknách.

Zkrvácených Kristových nohou se téměř svým obličejem dotýká z profilu zobrazená Máří Magdaléna, zachycená při objímání kříže. Je oděna do jasně červeného roucha, které

¹³⁰ BAYER / BAYEROVÁ 2003a, 32–34.

¹³¹ Lokálně bylo zjištěno až jedenáct barevných a podkladových nánosů, obsahujících pigmenty, jež byly běžně dostupné až do 18. století. I přes složitost situace je při vizuální prohlídce možné odlišit mladší historické malby od předpokládaných původních, jelikož se především jedná o olejomalby projevující se krakeláží.

se složitě zalamuje při dopadu na zem a zabírá pod ní značný prostor. Svrchní oděv je doplněn širokými rukávy, z nichž je viditelná pravá ruka s tenkými, dlouhými prsty položenými na dřevo kříže. Při plastické modelaci se na šatu výrazně podílelo světlo, které svými světlými odstíny tvoří ve velkých plochách dojem povrchu. Hlava se svatozáří, zvednutá vzhůru k ukřížovanému, vyniká jemnou modelací a výraznou fyziognomií. Obličej růžových a béžových odstínů s malým nosíkem, sevřenými rty a bohatými, dlouhými, zlatými vlasy okamžitě připomene tvář Panny Marie v Klanění pastýřů.

V profilu, avšak v mírném natočení za levým ramenem znázornil malíř zarmoucenou Pannu Marii. Její modrý plášť, stejně jako v předchozích případech, je výsledkem druhotných úprav, a jeho původní barevnost byla s největší pravděpodobností fialová. Spodní roucho červené barvy je dobře viditelné v oblasti nohou a pozvednutých rukou v úrovni ramen. Prsty této postavy spojené k modlitbě nejsou tak hubené a dlouhé jako u předešlé postavy, což je zřejmě důsledek pozdějšího zákroku. Obličej s očima upřenýma na syna je nápadně podobný klečící ženské postavě. V tomto případě nespatřujeme vlasy, skryté svrchní rouchem přetaženým přes hlavu, za níž je umístěna kruhová svatozář, jež je také výsledkem druhotných zásahů.

Ve stejném postoji jako Bohorodičku zachytil umělec i miláčka Páně. Spodní roucho zelené barvy, řasené v dolní části v paralelních záhybech, končí v úrovni kotníků, takže vidíme Janovy bosé nohy.¹³² Červený svrchní plášť s ozdobným zlatým lemováním je přibližně v oblasti kolen nelogicky pozvednut dozadu. Na jeho plastické modelaci se stejně jako u Máří Magdalény projevilo dopadající světlo, jež rozšířilo škálu červených odstínů. Jeho hlava, skloněná k prsům, je v pozadí doplněna svatozáří, jež je výsledkem sekundárních úprav. Stejně křečovitě sepnuté ruce, jak je tomu u Jana, přepokládám na základě komparace s fotografií z počátku čtyřicátých let v dřívější době i u Panny Marie. Jemně utvářený obličej s výraznou fyziognomií se nijak nápadně neliší od předchozích obličejových typů. To stejné platí i o světlých vlasech spadajících dolů v loknách.

Dvě malé postavy jsou umístěny napravo od kříže poblíž Janových nohou. Žena, stejně jako muž, má ruce sepnuty k modlitbě a hlavu pozvednutou vzhůru. Celá klečící postava je zahalena černým pláštěm, pod nímž je zřejmé bílé roucho. To má stejnou barvu jako šátek, ovíjející se kolem drobného obličejce. Mužská postava, taktéž klečící, má na sobě svrchní

¹³² V místech pod jeho nohama, odkud byly sňaty vápenné nátěry, byla v nejspodnější linii zjištěna zelená barviva původní malby, která obsahovala tentýž měďnatý pigment, na nějž jsem upozorňovala u předešlého výjevu Klanění tří králů. Pod nimi pak bylo jako podkladové vrstvy použito tmelu lososové barvy. Ten je zcela totožný s tmelem, využitým ve výjevu Kristus s nástroji umučení v místech s velkým předpokladem výskytu originální malby.

oděv, který se barevně odlišuje od spodního. Hlava je buď zdobena pokrývkou, nebo poněkud zvláště nasazenými vlasy, ale pro špatně dochovaný stav se to dá určit jen velmi obtížně.¹³³ Znak nad nimi má podobu kartuše, kde se na červeném poli nachází tři bílé štítky, přičemž dva jsou umístěny v horní řadě a jeden pak pod nimi. Nadto je umístěn kolčí štít v bíločerveném odstínu a z něho vybíhající na obě strany příkrývadla ve stejné barvě.

Snaha malíře o hloubkovou výstavbu obrazu, ve které mu pomáhala kopcovitá krajina s odstupňovanými valéry zelené, nedošla kýženého cíle. Krajina, jak ji dnes vidíme, je výsledkem druhotných úprav a její současný barevný stav neodpovídá tedy původní podobě. Sondami bylo zjištěno, že originální barevnost architektury v pozadí je modrá a terénu zelená. I přes tuto skutečnost je nutné ocenit práci malíře s valéry.

Nyní se alespoň krátce, s ohledem na stav dochování, budu věnovat miniaturním malbám. Při pravém okraji, u nohou Jana Evangelisty, tušíme pouze v obrysech dochované Korunování trním. Kolem sedícího Krista, oděného v červený plášť, jsou rozestoupeni dva pochopové, již mu připevňují na hlavu korunu. V časové posloupnosti navazuje na tento výjev scéna odehrávající se na cestě, která logicky vede k samotné ústřední kalvárii. Jedná se o mnohafigurální Nesení kříže, jež i přes fragmentární dochování vypovídá o kvalitách umělce. Ježíš, oděný v modrý šat, poklekl pod tíhou kříže, který mu vzadu pomáhá nést ještě jeden muž. Vpředu naopak spatřujeme dvě mužské postavy. První z nich, oděná ve zbroji, vyniká svou výraznou pózou, jelikož je značně ohnutá vzad, jakoby fyzickou silou vybízela unaveného Krista v pokračování na jeho cestě. U druhé tušíme v pozvednuté levé ruce nástroj, jímž se ho chystá uhodit. Zbývající doprovod je těžké odlišit, protože se dnes jedná pouze o různobarevné, téměř splývající figury. Následující výjev je situován v úrovni Janových zad a spatřujeme zde horizontálně položené tělo mrtvého Spasitele, jehož hlavu pravděpodobně podpírá mužská postava, vedle níž jsou ještě zachyceny dvě ženy, sklánějící se nad zesnulým. Ten je umístěn v úrovni jejich kolen a je nutné zde uvažovat o umístění jeho těla na nějakém předmětu či na klíně jedné z přítomných postav. Na posledním miniaturním zobrazení se objevuje mužský akt s pláštěm přehozeným přes ramena, vpředu sepnutým agrafou a rozevlátým do stran. Za hlavou s delšími hnědými vlasy je umístěna kruhová svatozář. Levici svírá zlatý latinský kříž se zavěšeným praporcem, na jehož červeném poli je umístěn bílý kříž.¹³⁴

¹³³ Slavomíra Kašpárková popisuje oděv muže jako kněžský. KAŠPÁRKOVÁ 1968, 40.

¹³⁴ Slavomíra Kašpárková ve své diplomové práci uvádí popis ještě jednoho výjevu, který je dnes téměř nečitelný. Jeho zlomek je patrný za nohama Panny Marie a mělo by se údajně jednat o scénu Kristus na hoře Olivetské. Dříve tu byla postava anděla s kalichem, k níž svůj zrak upíral níže posazený Kristus se sepnutými rukama. KAŠPÁRKOVÁ 1968, 39. To ostatně potvrzuje i nález fragmentů barevných pigmentů v těchto místech při posledním restaurátorském zásahu. ŽIVNÝ 2007f, nepag.

Přestože scéna Ukřižování se nenachází v pomyslném středu cyklu, jde o vizuální ohnisko křesťanské kontemplance a ústřední námět křesťanského umění, který zaznamenal během doby vývoj, reflektující aktuální teologické postoje a oblíbenou duchovní literaturu.¹³⁵ S vědomím o pozdějších doplňcích se dá toto zobrazení označit za komorní, kánonové.

Ojedinelé jsou v této době na našem území čtyři hřeby, jimiž je Kristovo tělo přibito na kříž. Tento počet byl obvyklý do 13. století. Zuzana Všečeková se domnívá,¹³⁶ že je zde spojitost se svátkem slaveným v pátek po oktávu Božího těla. Probodnuté ruce a nohy spolu s hrudníkem tvoří dohromady pět ran Kristových, k nimž se vázala velká úcta.¹³⁷ V podstatě to samé platí i o výrazném napnutí těla na kříži, na nějž jsem upozorňovala již při popisu. S ohledem na poškození nástěnné malby v horní partii není na první pohled jasně viditelná trnová koruna na Kristově hlavě, ale s velkou pravděpodobností se dá tu předpokládat, jelikož do protireformace byla vynechána jen výjimečně. Latinský kříž je nahoře doplněn nápisovou páskou, již měl dát na kříž podle Janova evangelia připevnit Pilát. Její nápis v hebrejském, latinském i řeckém jazyce znamenal shodně „Ježíš Nazaretský, král židovský“.¹³⁸ S ohledem na rozměry zdejší tabulky zde bylo původně použito iniciál zastupujících výše zmíněný text v latinské verzi, tedy INRI.

Jak již bylo řečeno při popisu, v olomouckém Ukřižování se pod křížem nachází pouze Kristovi bližní, tedy Panna Marie, Jan Evangelista a Máří Magdaléna. Jeho kati a nepřátelé nejsou této scéně přítomni. Panna Marie po pravici Kristově stojí, což pro období pozdního středověku nebylo úplně tradiční. S mnohem větší oblibou bývá zobrazována jako omdlévající či v bolesti ležící pod křížem. Naopak vyobrazení Máří Magdalény v nejtěsnější Kristově blízkosti je v souladu s tehdejšími zvyklostmi. Její pohyby a gesta jednoznačně vyjadřují její kajícnost. Jan Evangelista s podobou mladého muže taktéž nevybočuje z běžně se vyskytujícího modelu.

Velký význam byl v minulosti přikládán dvěma zobrazeným donátorům a znaku nad jejich hlavami.¹³⁹ Díky zmínce v prameni je však možné jejich domalování do obrazu

¹³⁵ HALL 1991, 456–463; ROYT 2006, 296–300.

¹³⁶ VŠETEČKOVÁ 1999a, 422.

¹³⁷ Votivní mše *De quinque vulneribus Christi* se objevila na počátku 14. století v Německu, odkud se šířila dále. Až do Tridentského koncilu se jednalo o nejoblíbenější votivní mši. KOPEČ 1975, 320–321. To dokládají i dva spisy z kapitulního archivu. V litomyšlském misálu, jenž vznikl v prvním desetiletí 15. století, avšak záhy se dostal do Olomouce, nalezneme mši O pěti ranách. Sign. CO 73, f. 93v. V olomouckém misálu Jana Pekařova z Frankštátu, dokončeného roku 1463, se nachází sekvence O pěti ranách Kristových. Sign. CO 636, f. 482–484r.

¹³⁸ Ve Zlaté legendě se k jednotlivým slovům pojí významy, při čemž ke Kristu to je odpuštění hříchů, k Nazaretu poskytnutí milosti a poslední dvousloví má být ukázání slávy. DE VORAGINE 1998, 131.

¹³⁹ Odebráním mikrovzorku bylo zjištěno, že jak erb, tak drobné postavy byly do obrazu namalovány později. BAYER / BAYEROVÁ 2003a, 21–22.

vložit do sedmdesátých let 16. století.¹⁴⁰ Podle zprávy je zřejmé, že pod tím polem byla pohřbena Kateřina, matka Řehoře Saliuse. O sedmnáct let později, tedy roku 1587, zde bylo uloženo tělo i jejího syna, který byl vikářem olomouckého kostela svatého Václava. Protože se ve zprávě hovoří o obraze, domnívám se, že není chybná myšlenka spojit dvě později zobrazené postavy na výjevu s výše jmenovanými. Znamení se navíc vůbec k nim nevztahuje, jelikož se jedná o vylepšený znak malířského cechu. A s ohledem na stratigrafii barevných vrstev a Řehoře Saliuse, jehož jsem určila jako objednavatele posledních úprav na obraze, se domnívám, že znak lze zařadit jako reziduum pozdějších úprav až do následujících století.

Město v pozadí může znázorňovat Jeruzalém, protože Golgota se v minulosti nacházela mimo jeho hradby.

Zadní výjev ve střední části obrazu, znázorňující Nesení kříže, je odvozen z kanonických evangelií, kde se uvádí, že Kristus nesl kříž na horu, již se říkalo Golgota. Na pravém rameni nese Kristus kříž, u kterého se však z důvodu špatného dochování nedá určit typ. Vzadu se nad křížem sklání ještě jedna postava, patrně se jedná o Šimona z Kyrény,¹⁴¹ kterého vojáci kousek za hradbami města donutili nést kříž s Kristem, jak to popisují všichni evangelisté, kromě Jana. Lukášovým podání je zřejmě inspirován zástup lidí, jež bohužel pouze tušíme. Tato scéna však konkrétně představuje Klesnutí Krista pod křížem, vycházející z apokryfních textů a objevujících se ve výtvarném umění právě v období vrcholného a pozdního středověku.

Další výjev v pravé spodní partii, představující s největší pravděpodobností Korunování trním,¹⁴² nám kvůli své fragmentárnosti poví jen velmi málo. Červená barva prozrazuje purpurový plášť sedícího. Po stranách jsou pak dva vojáci nasazující mu korunu, jež patří mezi Arma Christi. Námět s třemi takto rozmístěnými postavami se běžně objevuje od 11. století.

Výše nad tím spatřujeme miniaturní scénu Oplakávání či Ukládání do hrobu. Zatímco první variantu nelze odvodit z Písma, o pohřbívání se zmiňují všechna evangelia. Z důvodu torzálního dochování jsou opět zřejmé jen postavy bez více prozrazujících detailů. Pokud se jedná o první případ je tělo Krista, snad pouze kryté bederní rouškou, položeno na klíně Panny Marie, jak je tomu obvykle i na jiných vyobrazeních vzniklých na Západě. Její tvář tušíme v prudkém natočení vpravo nad Spasitelovou hrudí. Mužskou postavou, stojící za jeho hlavou, by mohl být Josef Arimatijský, jelikož u něj předpokládám vousy, které tak vylučují v této pozici Jana Evangelistu. Další figuru nebo dokonce figury je obtížné určit,

¹⁴⁰ KYLHUFFEK 1708, fol. 20v.

¹⁴¹ ROYT 2006, 177–179.

¹⁴² ROYT 2006, 115–117.

ale v úvahu připadá nejvíce Máří Magdaléna či Jan Evangelista. Jestliže jde o Ukládání do hrobu, což se zdá pravděpodobnější vzhledem k blízkosti skály v pozadí a rozmístění postav, nedochází ke změnám zobrazených. S největší pravděpodobností je tu opět Josef z Arimatie, Panna Marie a Jan Evangelista a snad i další Marie.

Na opačné straně, při levém okraji spatřujeme Vítězného Krista, jenž v ruce drží triumfální kříž. Tento typ se vyvinul z antického zobrazení Victorie.

Miniaturní scéna Kristus na hoře Olivetské, o níž se zmiňuje Slavomíra Kašpárková, by měla své logické opodstatnění. Výjevem Kristus v zahradě Getsemanské by byly zahájeny pašije, zobrazené v dalších drobných vyobrazeních a centrálním ukřižování.

3. 2. 7 Oplakávání Krista

I scéna Oplakávání Krista kopíruje rozmístěním postav tvar pole, a proto je kompozice vepsána do rovnoramenného trojúhelníku. Téměř celá pravá polovina obrazu je dnes ztracena a levá je z větší části poničena vodou, prosakující sem ze sousedního pole. [18] V důsledku toho došlo v dané části k odplavení přemaleb, stejně jako původní barevné vrstvy, a zviditelnění světlých vápenných podkladů.¹⁴³

V prvním plánu spatřujeme sedící ženu, na jejímž klíně je položeno mrtvé mužské tělo. Dvojice je doplněna klečící ženou při levém okraji a mužem, z něhož je dnes zřejmá pouze jeho hlava. Skupině zmíněných postav předstupují dva klečící muži, znázornění v několikanásobném zmenšení. Zbylé stojící figury v dalších plánech jsou dva muži při levém okraji a žena umístěná téměř na ose obrazu. Celý výjev vrcholí v pozadí kopcem se třemi kříži a krajinou, jež na horizontu přechází v modrou oblohu.

Spodní roucho červené barvy, patrné pouze na hrudníku Panny Marie, je skryto pod pláštěm. Modrý svrchní šat, přehozený přes ramena a patrně se křížící v pase, spadá až na zem, kde se však rozprostírá do značně veliké šířky a činí dojem značné rozložitosti postavy Panny Marie. Ruce, z nichž je viditelná pouze pravice, jsou obráceny dlaněmi vzhůru a drží látku s mrtvým Kristem. Díky tomuto pohybu jsou traktovány rukávy pláště do několika lomených záhybů, jasně zřejmých na levé ruce. Sklady můžeme spatřit i ve spodní partii, v oblasti tušených kolenou, zde se však jedná o sekundární přemalbu. Tento zásah byl snad vyvolán absencí svrchních barevných vrstev, vytvářejících jemnými odstíny dojem plastického povrchu, jak alespoň částečně vyplývá z dochovaných

¹⁴³ Na světlé omítce je nanesen bílý vápenný nátěr, který byl však pouze v některých místech nanášen až po zaschnutí omítky, a proto se tento výjev částečně liší od všech předešlých, provedených jednoznačně technikou secco. BAYER / BAYEROVÁ 2003b. Tato skutečnost byla zohledněna i při následných restaurátorských pracích. ŽIVNÝ 2007d.

fragmentů barvy. Hlava, vytažená za pravým ramenem, se sklání nad zesnulým synem. Rouška, kryjící krk, je přehozena i přes hlavu a spadá přes čelo až k obočí. Na obličejí, modelovaném okry, jsou kromě drobného nosu a přivřených očí ještě zajímavé výrazně vyklenuté rty.

Téměř rovně ležící tělo Krista, s mírně nadzvednutou hlavou, se láme až v kolenou, spadajících pozvolna na zem. Obnažené tělo s perizoniem, kryjící pas, je znázorněno v souladu s lidskou anatomií. Zdůraznění šlach na rukách, umístěných podél těla a poznamenaných ranami od hřebů, je toho důkazem. Hlava Trpitele je doplněna svatozáří, která je stejně jako u jeho matky kruhová. Poněvadž je hlava dochována zlomkovitě, nedá se dnes z ní více vyčíst. Bílá textilie, na níž je Kristovo tělo umístěno, působí při dnešním stavu značně tvrdě, v důsledku čehož se zdá, že Spasitelova figura se na obraze vznáší a nespočívá přirozeně v Mariině klíně.

Ženská postava při levém okraji je při prvním pohledu čitelná obtížněji. Mnohem více detailů se však dá vytěžit z fotografie ze čtyřicátých let minulého století. [19] Přiléhavý světle modrý živůtek je zdoben na hrudi zlatým lemováním a dekorativní vsadkou. Červená sukně se žlutou zástěrou zakrývají spodní polovinu těla, z níž pod drapérií pouze tušíme pravé koleno. Ruce, oblečené v nabírané rukávy, zužující se od loktů, jsou pozvednuty do úrovně pasu, kde drží zlatý kalich. S ohledem na stejný stav barev, jaký jsem konstatovala již u předchozí figury, vyniká světelná modelace především na zmíněném kolenu, za nímž je pak látka sukně traktována do několika paprskovitě se rozbíhajících záhybů. Krk je zdoben drobným náhrdelníkem. Hlava, zobrazená jako celá postava v tříčtvrtečním natočení za pravým ramenem, směřuje do centra výjevu. Je okrášlena stočenou látkou na způsob točenice, zpod níž padají na ramena světlé vlasy v pramínkách. Jemný obličej výrazných rysů prozrazuje bolest a soucit vyobrazené. Drobné, srdcovité rty a malý nosík, doplňují mandlovitě protáhlé oči, z nichž vychází pocit sounáležitosti. I za její hlavou se nachází kruhová svatozář. Pohár, jehož držení v rukou je spíše naznačené, než odpovídající skutečnosti, má značně širokou nohu, nad níž se rýsuje ořech a samotná kupa.

Klečící muž u Kristových nohou vyniká křehkým, laskavým obličejem. I přes zlomkovitost zachování jeho postavy je možné říci, že je oděn do spodního roucha, přes nějž má kolem krku uvázaný plášť, zřejmě modré barvy. Ruce, sepnuté před hrudí v modlitbě, jsou až nápadně malé vůči jeho tělu. Hlava je doplněna kruhovou svatozáří. Na oválném obličejí s výrazně vyklenutými očními oblouky a přivřenými očima, směřujícíma dolů, spatřujeme rovný nos a pevně sevřené rty, pod nimiž je zdůrazněna vystrčená brada. Již pouhým popisem připomíná tato tvář obličej z výjevu Zvěstování,

který se nachází ve druhém oblouku severního traktu. Nápadnou shodu podtrhují váčky pod očima, zřejmě především na fotografii z poloviny 20. století. Přes dlouhé, vlnité vlasy světlého odstínu a čelo se pne ozdobně uvázaná drobná čelenka.

První z mužských postav,¹⁴⁴ provedených v menším měřítku, je oblečena ve svrchní šat světle šedé barvy. Díky pokrčeným a v modlitbu spojeným rukám vidíme červené rukávy spodního šatu. Hlava, zobrazená z profilu jako celé tělo, je při pohledu vzhůru nepatrně zakloněna vzad. Obličej se široce rozevřenými očima a velkým nosem se širokým kořenem je doplněn úzkými rty. Hnědé, krátce střižené vlasy se na temeni střídají s hladce vyholeným místem kruhového tvaru. Zcela ve shodné pozici je vyobrazena i druhá figura. Ta je oděna v modrý šat a pozvednutou hlavu má krytou příkrývkou světlého odstínu.

Stojící ženská postava nad ústřední dvojicí je prakticky kopií figury Panny Marie, jež je před ní umístěná. Přes světlé spodní roucho s dlouhými rukávy je natažen rozevřený červený plášť, který kryje vlasy a přes ramena spadá dolů. Ruce, jejichž prsty jsou propleteny, se pevně tisknou na hrud'. Krk je stejně jako u Bohorodičky zakryt šátkem, jenž však nezakrývá bradu. Hlava, za níž září gloriola, je nakloněna k pravému rameni. Obličej, prozrazující vyšší věk ženy, je jako u ostatních velmi umně modelován světlem, díky čemuž vynikají lícni kosti. Naklonění hlavy a směru pohledu odpovídají přivřené oči, nacházející se po stranách rovného nosu. Ze sevřených rtů, jako i z celého výrazu, je cítit soustrast.

Dva stojící muži se od předešlých figur odlišují nejen svým odstupem, ale především svými výrazy, z nichž není jednoznačně zřejmá lítost nad smrtí Vykupitele. První z nich, jež je k nám blíže, je vyobrazěn v profilu. Dlouhý šat světlé barvy se širokým límcem upoutá naši pozornost širokými rukávy, prostříhanými v horní části, díky čemuž je viditelná kontrastní, modrá vsadka. Odtud je náš pohled veden k pozvednutým rukám, jejichž gesto svědčí o hovoru mezi muži. Tomu však neodpovídají výrazy v jejich tvářích a ani pohledy, směřující zcela jinam. Hlava tohoto muže je ozdobena pokrývkou, jejíž konce jsou nad čelem a spánky ohrnuty. Výrazné vzezření tváře je vystupňováno šedým, hustým vousem, svědčícím o vyšším věku muže. Na jemně modelovaném obličejí spatřujeme vystouplé lícni kosti, mandlovitě protáhlé oči, rovný nos a plné, sevřené rty. Stejný obličej nalezneme i u druhé postavy, na níž díky nepřítomnosti vousů jsou jasnější ostré rysy. Přesto jsou oba dva muži svou fyziognomií ojedinělí. To dokládá i změna barvy oblečení. Přes spodní oděv, patrně zelené barvy, je nasazen červený plášť, sepnutý pod krkem. Hlava

¹⁴⁴ Problematika původnosti dvou mužských figur byla otevřena sondážním průzkumem, jenž ukázal, že nejmladší vrstva pozadí za nimi pochází z úpravy roku 1916. Tuto hypotézu by však chtělo nejprve prokazatelně potvrdit chemickým rozbořem pigmentů v daném místě. Bohužel však k tomu dosud nedošlo.

je opět završena čepicí, na níž je vpředu na čele umístěn blíže neidentifikovatelný kruhový předmět, připomínající mušli.

Do dalšího plánu je bez prostorově cítěného odstupu umístěn vrch se třemi kříži. Na dvou postranních, postavených do tvaru řeckého písmene tau, se nachází ještě dva odsouzenci, kdežto k prostřednímu, latinskému kříži, jež je již prázdný, je vztyčen žebřík. Za ním je umístěna kopcovitá krajina zelené barvy, která je směrem k obzoru prosvětlována do modra.

Na závěr musím ještě zmínit nápis v pravém dolním rohu, vytvořený zřejmě rudkou. Ve druhé polovině šedesátých let minulého století byl text patrně čitelný, protože Slavomíra Kašpárková uvádí ve své diplomové práci jeho přepis, který zní: „Homo si scires numquam gauderes“.¹⁴⁵ Překlad latinského spojení zní: „Kdyby člověk věděl, nikdy by se neradoval“. Z toho je zřejmé, že text jednoznačně navazuje na vyobrazení Oplakávání a jeho autor se tak snažil vyjádřit lítost nad Kristovým osudem.

Umístěním scény Oplakávání do krajiny, na jejímž horizontu se tyčí kříže, dává tušit časovou návaznost na výjev ve vedlejší poli. Připojením zarmoucených a Kristovou smrtí zdrcených osob k centrální dvojici mění devocionální stránku námětu na narativní výjev. Ikonografie zobrazení však nevychází ze žádného evangelia,¹⁴⁶ nýbrž se na jejím vývoji podílela mystická literatura 13. a 14. století a lidová zbožnost. Toho je například dokladem velmi oblíbené Vidění svaté Brigity Švédské.¹⁴⁷ Ve středu vidíme, jak již vyplynulo z popisu, truchlící matku nad synem. Ležící Kristovo tělo připomene svou horizontálností plastiky z přelomu 14. a 15. století. Těm značnou pozornost věnoval Jaromír Homolka.¹⁴⁸ Ten ve svých úvahách navazuje na Tadeasze Dobrzeńieckiego, když chápe Pietu současně jako výjev historický a dogmatický. První smysl je částečně již určen zakomponováním tohoto obrazu mezi scény Ukřižování a Zmrtvýchvstání. Druhý, vystupující po pozorném sledování centrální dvojice, jež je navzájem spojená pohybem Mariina trupu a hlavy, souvisí s Mariiným posláním. Neboť jako bolestí zdrcená matka, Bohorodička, obětovala svého jediného syna, Spasitele, aby bylo lidstvo vykoupeno z prvotního hříchu. Tím se zde opět projevila jako spoluúčastnice v jeho utrpení. S tímto pojetím konvenuje i krásné tělo Vykupitele, jež nevykazuje děsivé známky mučení a jeví se jako téměř neporušené, což by mohla být aluze na jeho božství.¹⁴⁹ Za jejími zády se patrně jedná o Marii Kleofášovou, která se dle Janova evangelia zúčastnila Ukřižování a bývá často zobrazována

¹⁴⁵ KAŠPÁRKOVÁ 1968, 42.

¹⁴⁶ HALL 1991, 355–356; ROYT 2006, 186–188.

¹⁴⁷ RYCHTEROVÁ 2009, 200–224.

¹⁴⁸ HOMOLKA 1974, 45–47.

¹⁴⁹ Šíření tohoto eucharistického motivu dokládají i citáty v různých středověkých spisech, jako například v Rozhovoru Anselma s Marií o umučení Páně. PATERA 1909, 187–188.

i v následujících scénách. Ženská postava při levém okraji, svírající v rukou kalich, by mohla být svatá Máří Magdaléna. Přestože má na hlavě ozdobu, její vlasy jsou rozpuštěné, dlouhé a vlnící se. Jejími charakteristickými znaky jsou též bohatý oděv a šperky, kterými se tu jasně odlišuje od ostatních účastníků děje. Kalich, jenž přináší, by mohl poukazovat na její obrácení. Zuzana Všečeková jej interpretuje jako narážku na svátost Kristovy krve.¹⁵⁰ K té se váže svátek Těla a krve Páně, jehož obliba byla již v období středověku značně velká. Svátek Dies corporis et sanguinis Christi je pohyblivý, jelikož se řídí datem Velikonoc příslušného roku.¹⁵¹ Fragmentárně dochovaná postava nad Kristovými nohama má dle mého mínění mužské rysy a mělo by se jednat o Jana Evangelistu, čemuž by konvenovala jemná a mladě působící tvář.¹⁵²

Zbývající dvě mužské postavy snad představují Nikodéma a Josefa z Arimatie. Od sebe je můžeme rozlišit oblečením. Josef je častěji odíván do bohatých a elegantních šatů, doplněných kloboukem na hlavě. Nikodém je naproti tomu skromnějšího zevnějšku. Tuto hypotézu potvrzují zřejmě i strhané rysy v jeho tváři.

Dvě později domalované, mužské klečící postavy, provedené v několikanásobném zmenšení, představují duchovního, na což ukazuje především jeho tonzura, a patrně laika. Jejich znázornění je prezentuje jako donátory, jež se modlí ke Kristu a jeho matce.

3. 2. 8 Zmrtvýchvstání Krista

Ve čtvrtém poli východního křídla křížové chodby se nachází scéna Zmrtvýchvstání. [20] Nástěnná malba je stejně jako předchozí poničena v pravé dolní části, která byla nešetrně zatřena cementovou maltou při zazdívání sekundárně vloženého vchodu do sakristie. Navíc se k tomu přidaly škody, vzniklé v důsledku prací na elektroinstalaci, jež jsou přes veškerou snahu dodnes jasně viditelné.

Při podrobném ohledání si lze na obraze povšimnout podkresby, jež byla potvrzena i reflektografií.¹⁵³ Toto vizuální zjištění bylo následně potvrzeno při chemickém rozboru

¹⁵⁰ VŠETEČKOVÁ 1999a, 423.

¹⁵¹ FRIEDRICH 1997, 292.

¹⁵² Tímto určením postav jsem v rozporu s tvrzením Zuzany Všečekové, která se domnívá, že za Pannou Marií stojí Salome, žena s kalichem je Marie Kleofášova a z postavy Máří Magdalény zůstala pouze fragmentárně dochovaná hlava. K mému názoru mě vede několik skutečností. První z nich je skutečnost, že Salome by měla být dcerou Marie Kleofášové. Tomu však neodpovídá olomoucké zobrazení, jelikož věk, který se dá vyčíst z tváří postav, by ukazoval na opačný poměr. A druhá je přítomnost mužských rysů ve tváři klečící figury, které se jasně odlišují od předešlých ženských. Jistou oporu pro jiné umístění Máří Magdalény než u nohou Krista snad poskytuje stať od Gertrudy Schiller, věnována ikonografii Oplakávání. SCHILLER 1972, 174–179.

¹⁵³ MARTAN 2001, 3. Byly rozpoznány dva druhy, jedna silnější a druhá velmi slabá a jemná.

odebraných mikrovzorků.¹⁵⁴ Na těchto linkách, umístěných na vápenném nátěru, jsou místy dochovány barevné pigmenty a to buď v jedné, nebo více vrstvách.¹⁵⁵ Další vrstva umožňuje na základě obsahu pigmentu datovat tento dodatečný zásah nejdříve do druhé třetiny 19. století.¹⁵⁶ Druhotný, pozdější zákrok do malby potvrzuje i přítomná neapolská žluť, která nahradila původní zlacení svatozáří, agrafy, korouhve s praporcem či oka na otevřeném hrobě.¹⁵⁷

Na obraze vyniká Kristova postava, situovaná do trojúhelníkového prostoru vyčleněného diagonálně postaveným sarkofágem a horní krycí deskou, která je přes něj napříč položena. Tím je tak Spasitel oddělen od svatých žen nalevo a anděla napravo. Postava muže, klečícího před kamenným hrobem, je předsunuta do prvního plánu.

Výrazná a pohled poutající postava Krista v mandorle je oděna do červeného pláště, ozdobeného velkou, bohatě utvářenou agrafou, sepnutou na prsou, a zlatým lemováním, doplněným drahými kameny. Pozvednutím rukou se plášť na hrudi rozevívá, takže vidíme jeho malou ranku na boku, jako pozůstatek po jeho mučení, a jasně zelenou rubovou stranu oděvu. Drapérie je traktována při pravém boku třemi mísovitými záhyby, jež se následně mírně zalamují. Tento její pohyb je způsoben vedením cípu pláště kolem pravé ruky k levé, pod níž je přidržena. Pozvednutou pravicí žehná a v druhé drží latinský kříž se zavěšeným praporcem. Hlava s kruhovým nimbem, do něhož je vložen kaligraficky vyvedený kříž, je stejně jako celé tělo zobrazena en face s mírným pootočením vpravo. Vykupitelova živě působící tvář se vyznačuje vysokým čelem, protáhlýma, otevřenýma očima, rovným nosem a úzkými rty, vsazenými mezi kratší vous.¹⁵⁸ Dosti vzadu nasazené vlasy jsou hnědé a vlnité.

Na kříži, převyšující všechny přítomné, vlaje zavěšená vlajka, jejíž dlouhé zakončení se složitě proplétá prostorem. Na jejím červeném poli je namalován bílý, rovnoramenný kříž. Samotný kříž, přestože se jedná o výsledek sekundárních úprav, má obě ramena i vrchol zakončeny trojlístem. Ve středu je na sobě aplikováno několik zlatnický provedených květů se zmenšujícími se velikostmi.

¹⁵⁴ BAYER / BAYEROVÁ 2003f, 27.

¹⁵⁵ Tyto původní barevné vrstvy bychom především našli na spodní části pláště Krista a na červenožlutém okraji výjevu. Patrně se jedná o malovanou bosáž, kterou nalezneme ještě na výjevu Ukřižování a Klanění pastýřů, kde se vyskytuje v podobném provedení i barevné škále.

¹⁵⁶ Jedná se přesněji o syntetický ultramarín, který je dostupný od druhé třetiny 19. století.

¹⁵⁷ V lepivé vrstvě pod zlacením bylo nalezeno olejovo-pryskyřičné pojivo, s nímž se v podobných detailech setkáváme i na výjevu Klanění tří králů.

¹⁵⁸ Na vousech byly v minulosti provedeny sekundární úpravy, které však byly po odborné konzultaci ponechány. Stejného postupu bylo uplatněno i na Vykupitelově kříži, kde byly také shledány pozdější zásahy. ŽIVNÝ 2006, nepag.

Jednoduchá tumba, provedená v poměrně přesvědčivém perspektivním zobrazení, dělí obrazové pole na dvě části. Odsunuté víko, svírající s ní pravý úhel, je opatřeno dvěma zlatými držadly.

V popředí klečí schoulená mužská postava, která jakoby se krčila před Zmrtvýchvstalým Kristem. I přes méně dobré zachování je patrný jeho žlutý šat s tmavšími, hnědými, prostříhanými rukávy. Pod ním jsou navlečeny zelené nohavice, jen částečně viditelné při spodním okraji. Na fotografii z poloviny 20. století vidíme, že v rukou drží předmět. S největší pravděpodobností se nejedná o kopí, jak to bývá často interpretováno, ale o lopatu.¹⁵⁹ [21] Jeho bohatý oděv je doplněn kloboukem s peřím. Pod ním je obličej, lemovaný kratšími, světlými vlasy, s výraznou fyziognomií. O té vypovídají nejen zdůrazněné lícní kosti, upírající se oči na Spasitele, ale i výraznější nos s hrbolkem v horní části.

Levou část kompozice zaplňují ještě figury dvou stojících žen. Z jejich pohybů a gest tušíme mezi nimi probíhající rozhovor. První žena, situovaná blíže divákovi, je stejně jako klečící muž zobrazena z pravého profilu s hlavou natočenou k druhé ženě po její levici. Červený plášť zakrývá spodní zelený šat, z něhož jsou zřejmé jen rukávy. Drapérie pláště, jež není kvůli poškození tak zřetelná, byla dříve jistě modelována pomocí odstínů červené barvy, což s jejím traktováním vytvořilo plastický dojem látky. Hluboko do tváře stažený šátek kryje celou hlavu a spadá až na ramena. Obličej, doplněný svatozáří, je značně poškozený a bohužel se z něj nedá více vyčíst. O něco lepší je situace u druhé ženy. Na rozdíl od první je zobrazena téměř frontálně, přesto je jemně natočena pravým ramenem ke své společnici, což potvrzuje i úklonem hlavy na stejnou stranu. Modrý plášť a červené spodní roucho zajišťují rovnováhu barev. Pravá ruka, dnes téměř nečitelná, drží zesponu nádobu. Tu pak pouze druhou přidržuje v horní části. Obličej s nevěřícím výrazem je ovinut plachetkou, která kryje vlasy i celý krk. Do široka otevřené oči s pootevřenými ústy výborně dokreslují psychický stav ženy.

V pravé partii je postava anděla, vyvažující tak kompozici obrazu.¹⁶⁰ Z důvodu jejího zlomkovitého zachování je nutné pracovat s fotografií ze čtyřicátých let 20. století. Boží posel, oděný v lehký bílý šat se zlatým lemem, zahalující spodní roucho, přikládá pravici na hrudník, zatímco druhá ruka je v mírném natažení směrem k Vykupiteli. Lehkost jeho postavy je vyjádřena elegantním prohnutím těla, vycházející již z šíje, nakloněné vpravo. Éteričnost je vystupňována jemným obličejem, který má přesto ojedinělé vzezření.

¹⁵⁹ S ohledem na pozdější zákroky v této oblasti je obtížné určit původní předmět. Je nutné počítat s možností nepochopení původního záměru a v důsledku toho změnění předmětu na zmíněný pracovní nástroj.

¹⁶⁰ V důsledku poškození postavy v průběhu prací spojených se zaváděním elektroinstalace byla část této figury, na obraze blíže Kristu, nově rekonstruována.

Na obličejích, modelovaném odstínu okrové barvy spatřujeme nepatrně přivřené oči, rovný nos a plnější rty. Líbeznost je podtržena vlnitými, zlatavými vlasy. K jeho postavě se připojují křídla, poutající pozornost nejen svou velikostí, ale i barevným provedením, jelikož jsou červenomodré.

Působivost celé scény dodávají i skály, mezi něž je situován odehrávající se děj. Celá krajina rozvíjející se v posledním plánu nemá dosud obdobu na předchozích obrazech. Mezi plošně užitými odstíny zelené a hnědé vynikají především detailně propracované stromy a to jak opadané listnaté, tak i jehličnany. Celý výjev pak vrcholí vyvýšeným místem se skupinou staveb, tyčících se na modrém pozadí. Tím se malíři podařilo zdůraznit hloubku prostoru, o níž se již pokoušel v prvním plánu diagonálním umístěním sarkofágu.

I přes torzální dochování svrchních barevných vrstev si lze povšimnout účinku světla, přicházejícího z pravé strany, které se především projevilo na Kristově šatu a jasnějším provedení pravé poloviny víka tumbly.

Při hodnocení scény po ikonografické stránce musím hned na počátku zdůraznit, že se nejedná pouze o scénu Zmrtvýchvstání,¹⁶¹ neboť malíř spojil tento námět s následným zjevením se Krista ženám. Toto sloučení dvou po sobě jdoucích scén není u nás ojedinělé, jelikož ho můžeme nalézt již na obraze téhož námětu z Vyšebrodského cyklu. Jaroslav Pešina,¹⁶² zabývající se oním obrazem, vidí počátky spojení scén Zmrtvýchvstání a Ženy u hrobu v italské malbě v době kolem roku 1300. Časové určení doby zmrtvýchvstání Krista se dá určit dle modré oblohy v pozadí, jež zřejmě vychází z údaje v Petrově protoevangeliu, kde stojí, že se to událo za svítání.¹⁶³

Spasitel oděný v červený plášť, značící jeho vykupitelskou oběť, drží v levici praporec, jenž rovněž připomíná jeho oběť a současně vítězství nad smrtí. Podobný význam má i mandorla kolem jeho těla. Zuzana Všetečková jej pak v tomto smyslu hodnotí jako *Sol invictus* a dokládá to obdobnými zobrazeními.¹⁶⁴ Oporu pro toto tvrzení poskytuje i stať ikonografického slovníku, věnující se této problematice.¹⁶⁵

Skály, umístěné do zadního plánu, jsou patrně narážkou na popis v evangeliích, kde se praví, že Kristus byl uložen do skalního hrobu, který je však v Olomouci nahrazen do středu situovaným sarkofágem. Ten může svým tvarem poukazovat na oltář, kde se denně odehrává Kristova oběť.

¹⁶¹ ROYT 2006, 313–316.

¹⁶² PEŠINA 1982, 27–28.

¹⁶³ V apokryfních Pilátových aktech se říká, že Kristus vstal o půlnoci.

¹⁶⁴ VŠETEČKOVÁ 1999a, 423.

¹⁶⁵ SCHRADE 1932, 134–135.

Svaté ženy, z nichž u jedné spatřujeme v rukou nádobu, přišly dle Markova a Matoušova evangelia ke Kristovu hrobu, aby jej namazaly vonnými mastmi. Rozdílný je však počet přichozích žen udávaných v kanonických textech a zobrazený na malbě v ambitu. Na Západě tak obvyklé zobrazení tří žen je tu nahrazeno pouze dvěma. To poukazuje na Itálii jako potenciální zdroj inspirace pro toto vyobrazení, jelikož právě v této zemi je obvyklé přejímání motivů z byzantského umění, které nám poskytuje možné analogie pro olomoucký obraz.

Značně důležitá je nepochybně i postava anděla, jenž pohybem ruky naznačuje hledícím ženám zmrtvýchvstání Krista. V tomto případě by tu došlo k obdobnému případu, jaký konstatuje již Jaroslav Pešina na vyšebrodské desce. I přes sloučení dvou scén v jednu tu zůstala zachována základní křesťanská představa o utajeném zmrtvýchvstání, jelikož Kristus je pro Marie neviditelný, a jejich nevěřící pohledy jsou pouhou reakcí na odkrytou svrchní desku tumbly.

Poslední postavou, pojatou do kompozice, je bohatě oděný muž. Ten je v dosavadní literatuře hodnocen jako ozbrojenec, střežící Kristův hrob. S tím by jistě konvenovalo i jeho umístění do těsné blízkosti sarkofágu. Rozpory nicméně přichází při ohledání oděvu, především pokrývky hlavy, a drženého předmětu. S ohledem na omezený výběr možných postav obvykle se účastnících zmrtvýchvstání, se však nenabízí jiná možnost pro interpretaci této mužské figury. A tak je nutné počítat s druhotnými úpravami, jež změnily, patrně v důsledku nepochopení, kopí na jiný nástroj. Bohatší oděv by snad mohla osvětlit hypotéza o možném ztotožnění donátora a vojáka, hlídajícího Boží hrob. Postava muže, hlídače, snad byla opravdu v minulosti doprovázena ještě dalšími, jež se mohli nacházet na dnes zamítnuté části malby.

3. 2. 9 Kristus Trpitel

Poslední dochovaná nástěnná malba východního křídla, zabírající plochu necelých čtyř metrů čtverečních, vešla do literatury pod označením Kristus Trpitel s nástroji umučení. [22] Značné poškození výjevu s téměř nedochovanou spodní partií, na níž se promítlo používání hrubého smetáku k očištění stěny, má podíl i na změně barevnosti. Průzkumem barevných vrstev bylo prokázáno,¹⁶⁶ že původní škála barev byla mnohem širší. Současný stav je však způsoben několikerým opravováním výjevu,¹⁶⁷ čímž došlo k navršení několika vrstev na sebe. Paradoxem je, že se tato místa střídají s holou poškozenou omítkou.

¹⁶⁶ BAYER / BAYEROVÁ 2003e.

¹⁶⁷ ŽIVNÝ 2006, nepag.

Z obrazu vystupuje postava Bolestného Krista, která je umístěna na hlavní ose. Přímé frontální zobrazení s pokrčenými a zvednutými pažemi do úrovně ramen, tedy do podoby oranta, zdůraznilo krvavé rány na boku a rukách. Pojednání těla vypovídá o umělcových výborných anatomických znalostech. Současný stav neumožňuje podrobné přečtení malby v oblasti Kristových nohou, a proto je příhodné spolupracovat s fotografií, pořízenou v době druhé světové války. Z ní je zřejmé, že bederní rouška je netradičně dlouhá a dosahuje až Spasitelových kolen. Bílé perizonium je modelováno pomocí světla do jemných záhybů, rozprostírajících se kolem volně spadajícího cípu uprostřed. Hlava, obklopená dvojitou svatozáří, je lemována delšími, vlnitými vlasy, spadajícími na ramena, na nichž je nasazena masivní trnová koruna. Z obličeje výrazného vzezření hledí upřeně na diváka mandlovitě protáhlé oči se zdůrazněnými nadočnicovými oblouky. Ty doplňuje rovný nos s užšími rty, skrytými mezi krátce sestříhnutým plnovousem.

Nad Kristovými rameny jsou po každé straně umístěny dvě mužské polopostavy. Přestože nejsou dnes zcela jasně čitelné, jejich nápadná fyziognomie obličejů upoutá pozornost. Muž nad Kristovou pravíci, oděný v červený šat, je stejně jako jeho protějšek zobrazen téměř z profilu. Pohublý obličej staršího muže se vyznačuje vrásčitým čelem, zřetelnými očima a protáhlým nosem. Vše dokresluje nakrátko zastřižená bradka, jejíž barva se shoduje s našedlými vlasy. U druhého muže můžeme podle dochovaných náznaků také předpokládat svěží modelaci tváře, vytvořenou pomocí růžového inkarnátu, doplněného jemným pastózním štětcovým rukopisem. Krátké vlasy, kryjící částečně čelo, jsou nasazeny na kulatý obličej, který se vyznačuje velkýma, patrně přivřenými očima, rovným nosem, rozšířeným u kořene, a plnějšími, srdcovitě modelovanými rty. Kromě jasně červeného roucha, podobajícího se odstínem tomu, jaký má druhá polopostava, spatřujeme spojené ruce. Ty, stejně jako u druhého muže, směřují ke Kristu.

Vlevo klečí ženská postava v profilovém zobrazení s hlavou mírně vytočenou za pravým ramenem.¹⁶⁸ Je oděna do dlouhého, modrého pláště, který byl dle fotografie z poloviny minulého století dříve modelován dopadajícím světlem. [23] Pozvednuté ruce s obrácenými dlaněmi vzhůru vyjadřují svým gestem bezradnost a zoufalství. Pozornost vzbuzují i dlouhé, tenké prsty. Obličej, dnes dochovaný jen v kresbě a osvětlený kruhovým nimbem, je pečlivě zahalen do bílého šátku, kryjícího i krk. Na tváři jemných rysů jsou protáhlé oči, drobný nosík a plnější rty.

¹⁶⁸ Při průzkumu roku 1990 byla tato postava označena za domalovanou, neboť se prý snaží svou archaizací o plynulé včlenění do původní koncepce. KNOR / KNOROVÁ / HOUŠŤOVÁ / BALCAROVÁ / MAŠKOVÁ 1990, 9. Stejněho názoru byl i Radomír Surma. SURMA 1998, 23. Vůči tomuto tvrzení se postavila Milada Stroblová. STROBLOVÁ 2001b, 2. Zcela jasné závěry nelze stanovit ani na základě studie manželů Bayerových, ale s větší pravděpodobností se dá uvažovat o původnosti této figury. BAYER / BAYEROVÁ 2003e, 16–20.

Celá výše popsaná scéna se odehrává před křížem, čitelným hlavně ze staré fotografie. Ten dnes prozrazuje především destička s nápisem, provedeným velkými písmeny INRI. Na koncích jsou též nepatrně viditelné zatlučené hřeby, z nichž ještě skapává krev.¹⁶⁹ Po stranách kříže jsou symboly slunce a měsíce. Sluneční sféra, z níž ve velkém množství vybíhají paprsky o různé délce, je obohacena o stylizovaný obličej. Podobně je tomu i u měsíce šedé barvy.

Na okrovém pozadí ve zbytku plochy jsou porůznu rozmístěny nástroje Kristova umučení. Nejprve je to na levé straně tyč s houbou, dnes již téměř nečitelná, rouška, orobinec a vědro s překříženými pruty, umístěné do těsné blízkosti kříže. Protější strana je zaplněna mečem, kladivem, dŭtkami, metlou, žebříkem, sloupem, kopím a kleštěmi. Z obrazu pak ještě dodnes na několika místech vystupují ruce. Dle jejich zobrazení by se daly klasifikovat na prosebné, ukazující i žádající, vždy však směřující ke Kristu.¹⁷⁰ Výjimečné jsou nicméně dvě ruce, situované po obou okrajích pod příčným břevnem. Levá pevně svírá kalich a druhá malý pecen chleba.

Bolestný Kristus patří mezi nejčastější obrazy ve středověku,¹⁷¹ k nimž se řadí i olomoucké vyobrazení. V tomto případě se konkrétně jedná o takzvaného Svátečního, „Nedělního“ Krista. Umístění tohoto obrazu po Zmrtvýchvstání není zcela opodstatněné, protože na předchozím zobrazení byl Kristus již oslavený, kdežto tady je představen jako poníženy.

Současná podoba Kristových rukou je ve shodě s důrazem na ostentaci Kristových krvácejících ran. Je odvozena ze sochařských zobrazení celé postavy *Vir dolorum* s bederní rouškou, trnovou korunou a otevřenými očima, šířící se od první poloviny 14. století.¹⁷² Původně však byly jeho ruce upaženy a takřka napnuty. S odkazem na Hanse Beltinga lze u tohoto patrně originálního malířského zpracování usuzovat na vliv Itálie v období 13. století.¹⁷³ Z této země totiž vycházel ve zmíněné době značně oblíbený typ plasticky provedených Snímání z kříže, na nichž se setkáváme s právě takto nataženými pažemi, jež souvisí s vyhlášením dogmatu o skutečné přítomnosti Krista v hostii roku 1215

¹⁶⁹ S podobným důrazem na Kristovo utrpení a jím prolitou krev se v našich zemích setkáváme již v Pasionálu abatyše Kunhuty, kde nalezneme zobrazení Kristovy krve na všech uvedených arma Christi.

¹⁷⁰ Václav Kupka se zmiňuje o úzké ruce s otevřenou dlaní, na níž je položena kostka. KUPKA 1972b, 86. Za dnešního stavu nemohu tuto informaci potvrdit, ale pokud by tomu tak doopravdy bylo, odkazovalo by to na hru s kostkami, již hráli vojáci o Kristův plášť pod křížem.

¹⁷¹ BERLINER 1955; DOBRZENIECKI 1971; ROYT 2006, 52–54, SCHILLER 1968, 197–229 (hlavně 207–211); SUCKALE 1977.

¹⁷² U nás je toho dokladem Bolestný Kristus na Roudnickém oltáři, datovaným do doby kolem roku 1410.

¹⁷³ BELTING 1981, 242–244.

a od toho odvozeným svátkem Božího těla.¹⁷⁴ Touto úvahou jsme se tak značně přiblížili interpretaci, jakou jsem nabídla u výjevu Ukřižování.

Často je Kristus na obrazech doprovázen svou matkou, Pannou Marií, jejíž zlomkovitě zachovanou podobu vidíme po jeho pravici. Někdy bývá zobrazován i Jan Evangelista či Máří Magdaléna. Fragment zeleného pigmentu nalevo od žebříku dává předpoklad o přítomnosti ještě jedné postavy. A jelikož zelená se objevuje hlavně na spodním šatu svatého Jana, jak dokládají i předchozí vyobrazení, přikláním se k hypotetickému zobrazení tohoto evangelisty. Oba dva by zde pak s největší pravděpodobností byli v roli přímluvců, neboť Bolestný Kristus je často vnímán jako zprostředkovatel milostí a symbol milosrdenství. V souvislosti s poškozenou malbou ve spodním pásu pod Vykupitelovými koleny zůstane nevyřešenou otázkou obvykle znázorněná tumba, z níž by Kristus vystupoval. Jejím vyobrazení by bylo zdůrazněno Vykupitelovo božství. To potvrzuje i text z Vidění svaté Brigity Švédské,¹⁷⁵ kde se uvádí, že Kristus zemřel jako člověk, ale jako Bůh je stále živý.

Dvě mužské polopostavy, jež byly v centru pozornosti Tomáše Knoflíčka,¹⁷⁶ jsou interpretovány jako Pilát a Žid na pravé straně. Spolu s nimi i další předměty, rozmístěné porůznu, upomínají na předcházející Kristova muka. Jejich zobrazením spolu s Bolestným Kristem na jednom obraze zvyšuje devoční význam nástěnné malby. Důtky, metla a sloup připomínají jeho bičování, orobinec, rouška pro zavázání očí a zkřížené pruty se vztahují ke korunování trnovou korunou. Vědro na ocet, houba na tyči, kladivo, kříž, nápisová destička a Longinovo kopí byly použity při ukřižování, žebřík a kleště při snímání z kříže. Žebřík je nicméně možné vztáhnout již k ukřižování, neboť podle *Meditationes vitae Christi* vystoupil Kristus na kříž po žebříku. Meč je tu obecným atributem křesťanského mučedníka. Ruce pod příčnými břevny, jedna s kalichem a druhá s chlebem, mají patrně eucharistický podtext, jenž byl charakteristický především pro období pozdní gotiky. Měsíc a slunce znázorňují podle svatého Augustina předobrazovanou souvislost Starého a Nového zákona.¹⁷⁷ Starý zákon, tedy měsíc, lze pochopit pouze ve světle Nového zákona, slunce. Současně se tak jedná o znázornění Synagogy a Ecclesie, jelikož s příchodem vlády Milosti, Kristovou církví, skončí nadvláda Zákona.

¹⁷⁴ Motiv napnutých horních končetin nalezneme v Itálii ještě v polovině 15. století. Dokladem je Bolestný Kristus od Fra Filippa Lippiho ze druhé poloviny třicátých let, umístěný dnes ve florentském Museo Horne.

¹⁷⁵ RYCHTEROVÁ 2009, 243.

¹⁷⁶ KNOFLÍČEK 2006, 130–131.

¹⁷⁷ HALL 1991, 462–463.

3. 2. 10 Mužské postavy

Na samotný závěr jsem si ponechala dvojici mužských polopostav umístěných v severním traktu chodby na stěně vedoucí do rajského dvora.¹⁷⁸ [24] Svým situováním lemují okno, nacházející se proti výjevu Epifanie s Veroničinou rouškou, čímž se na první pohled odlišují od výše zmíněných nástěnných maleb. Obě dvě postavy, natočené k sobě obličejí, jsou umístěny do iluzivně malovaných nik, ukončených hrotitými oblouky. V obou případech jsou zobrazeny v tříčtvrtečním profilu s vytočením za pravým ramenem na z dnešního pohledu červeném pozadí.

Nejprve se budu věnovat muži po levé straně. S ohledem na stav dochování je vhodnější použít fotografii ze čtyřicátých let 20. století. [25] Bílé spodní roucho řasené pravidelnými, paralelními záhyby je z důvodu odlišného traktování pod pravou rukou, pozvednutou do pasu, přepásané. Druhá horní končetina, částečně skrytá pod černým svrchním pláštěm, je při těle a drží berlu. Prsty pravice jsou nataženy a ukazováček míří dolů, snad upozorňuje na nápis nacházející se ve spodní partii. Spodní roucho je zdobeno výraznými manžetami a na prsou na něm ležícími tkanicemi, jimiž je dekorativně spojen plášť. Tříčtvrteční znázornění dalo vyniknout nápadité fyziognomii obličejí. Hubená tvář s vystupujícími lícními kostmi je doplněna protáhlýma, pronikavýma očima, rovným nosem a srdcovitě propracovanými rty. Kratší vlasy, patrně vlnité jsou na temeni vystřídány hladce oholeným, kruhovitým místem.

Druhá polofigura, tvořící pandán prvé, se barevností šatu shoduje s předchozí. A přestože je černý plášť sepnut pod krkem, je pohybem paže posunut dozadu a tak jasně vyniká roucho pod ním. Kapuce, tvořící vpředu široký límec, spadá na záda. Spodní bílý šat se souběžným traktováním vpředu je doplněn značně širokými rukávy, jejichž dolů visící drapérie je bohatě členěna. Tohoto plastického dojmu je především docíleno důmyslnou prací s různými odstíny černé a bílé barvy. Kvůli natočení však vidíme pouze levou ruku se zavinutým svitkem, na němž je na stuze zavěšena kulatá pečeť. Nápadné vzezření obličejí nelze upřít ani tomuto muži. Na bystré, nepatrně přivřené oči navazuje rovný, špičatý nos s plnými rty, pod nimiž lze spatřit nápadně vysunutou bradu. Stejně jako u předchozí postavy se na modelaci spíše oválné tváře značně podílely odstíny okrové barvy, díky čemuž je tu opět nápadná lícní kost. Světlé vlasy, dosahující svou délkou ramen, jsou vpředu rovně zastřížené a kryjí tak polovinu čela.

Texty pod polopostavami jsou patrně psány kaligrafickou frakturou, s počátečními ozdobnými majuskulními iniciálami.¹⁷⁹ Písmo na šedém podkladu má černou barvu.

¹⁷⁸ Při poslední restaurování bylo přihlíženo k odlišnému povrchu, jímž je pískovec. ŽIVNÝ 2007a.

¹⁷⁹ Chemickým rozbořem barevných vrstev byla prokázána původnost liter. BAYER / BAYEROVÁ 2004d, 3–4.

Na počátku se vždy objevují shodná slova „Anno Dom...“. V případě pravého obrazu, kde se dodnes dochovaly pouze čtyři řádky, přečetla ještě na konci čtyřicátých let minulého století Vlasta Kratinová následující výraz „repara“. U protější malby s dochovanými sedmi řádky textu se bohužel více nedozvíme. Jisté je, že nápis na posledním řádku nekončil a pokračoval dále. To stejné lze předpokládat i u protějšího výjevu.

S největší pravděpodobností se jedná o dva preláty, čemuž nasvědčuje jejich oblečení, skládající se z bílé rochety a pluviálu. Kněžské svěcení je spjato s tonzurou, již spatřujeme na levém obraze. Zajímavým prvkem je jistě berla. Ta by mohla sloužit ke ztotožnění vyobrazeného s prorokem Ámosem, jenž byl jako pastýř dobytka často zobrazován právě s berlou. Tato skutečnost by konvenovala se zobrazením svitku u druhé postavy,¹⁸⁰ kterou by bylo možno označit za proroka Izaiáše. Akceptováním této, dnes již zapomenuté Segenschmidtovy hypotézy přijímám i domněnku o sakrálních identifikačních portrétech skutečných historických osob, kanovníků, jež jsou v úzkém spojení s křížovou chodbou, kde našli místo posledního odpočinku.

3. 2. 11 Stylová analýza, datace a účel maleb

Při určení východiska tvůrců jednotlivých výjevů je nutné se nejprve vyrovnat se špatným stavem maleb a změnami vzniklými přemalbami. Sekundárními zásahy je pochopitelně ztížena i datace nástěnných obrazů. Posledním úskalím, s nímž jsem se potýkala, je nedostatek dochovaných středověkých pramenů, vážících se ke křížové chodbě, a výrazné stavební změny, jimiž tento prostor v průběhu staletí prošel.

Již při prvním prohlédnutí nástěnných maleb je zřejmé, že malby nevznikly najednou a rukou jediného malíře. Přesto, jak níže ukážu, vykazují některé výjevy společné prvky, které vypovídají o dílenské práci. I v této části zůstane zachováno pořadí maleb, jaké jsem již použila při formálním popisu.

Na fragmentárně dochovaném Posledním soudu je na první pohled zřejmý kontrast mezi výrazně hubenými, protáhlými postavami a těžkými, bohatě řasenými pláští, do nichž jsou zahaleny. Jemné pastelové tóny, jež ovládají celou kompozici, jsou v důsledku světelného režimu modelovány do tmavých odstínů, temně hnědé a místy až černé barvy. Z těchto vytčených důvodů vidím jako možné východisko tvorbu druhé generace nizozemských malířů. Oblíbenost námětu v tamním malířství dokládají obrazy od Rogiera van der Weyden, Hanse Memlinga či Dircka Boutse. Pod vlivem vlámského malířství

¹⁸⁰ Svitek v rukou lze vykládat i jako odkaz na jeho vzdělanost, sečtělou či oblibu v sepisování listin.

vznikla i ústřední scéna v kapli svatého Jeronýma na olomoucké radnici.¹⁸¹ [26] Malba, datovaná dle objeveného nápisu do roku 1488, vykazuje mnohé podobnosti s Posledním soudem v ambitu. Současně vyvolává otázku ohledně spojitosti fragmentu malby v pravém spodním rohu s ústřední scénou. Při porovnání výjevu s radniční malbou či obrazy vlámských malířů se domnívám, že tomu tak v minulosti opravdu bylo.¹⁸² Částečným potvrzením pro to jsou zmíněné analogie či dobová fotografie prvního klenebního pole severní stěny s touto malbou z počátku minulého století, byť je pořízena z větší vzdálenosti.

I přes výše řečené se domnívám, že zprostředkování vlámského malířství do Olomouce šlo tehdy obvyklou cestou, tedy grafikou. Vede mě k tomu převažující grafické cítění nad malířským. Jako zprostředkovatelé by zde mohly figurovat grafiky Mistra E. S.,¹⁸³ působícího v horním Porýní, s nímž olomoucký obraz sdílí nápadně dlouhé prsty se zdůrazněnými články a hubený, protáhlý tělesný kánon, jenž je částečně skryt bohatým oděvem. S ohledem na kvalitu je zřejmé, že malíř nečerpal z jednoho grafického listu. Dohledání dílčích analogií je bohužel znemožněno i zlomkovitým dochováním malby.

Stav výjevu, způsobený nejen poškozením obrazu, ale i rušivým efektem vchodu, je nepochybně důvodem toho, že malba dnes již nevtáhne pozorovatele do svého vnitra a člověk pak nezíská dojem přítomnosti ve vyobrazeném ději, jenž byl v minulosti jistě spojen se strachem vycházejícím z Krista jako opravdového soudce.

Vzhledem k předloženým analogiím a především formálním prvkům bych nástěnnou malbu vložila do sedmdesátých let 15. století, tedy ještě před vyobrazení v radniční kapli svatého Jeronýma.

S odlišným pojetím se setkáváme u vedlejšího výjevu Zvěstování Panně Marii. Změnu dokládá nejen rozdílné formální pojetí, ale i různé předměty, jimiž se malíř snažil oživit prostou scénu. Jedná se o pootevřené, dnes již téměř nečitelné dveře, pulpit s rozloženou knihou, lože s baldachýnem a zamřížovaným oknem, balustráda v pozadí či podání krajiny v otevřeném okně. Vysvětlením absence prostorové iluze by snad mohlo být malířovo primární zaměření na detaily, mezi nimiž je rozhodně i podrobné zpracování čelní stěny čtecího pultíku. I přes prostředí dokreslující detaily vévodí jednoznačně celému prostoru dvě ústřední postavy. Strohá, výrazně se zalamující drapérie je u nich vystřídána uvolněným a malebným pojetím, které se však na zemi mění v ostře zalámané záhyby.

¹⁸¹ DRKAL 1948; LIPPMANN 1875, 21–24; MACHYTKA 1961; PROKOP 1904, 631; ROYT 1999.

¹⁸² Konečný verdikt však nebyl vyřčen ani během posledního restaurování, jelikož v rámci průzkumu barevných vrstev nebyl v této části odebrán žádný vzorek pro případnou komparaci s horní částí výjevu.

¹⁸³ STRAUSS (ed.) 1980a, 9, obr. 1.

Oduševnělé, výrazně protáhlé a jemně modelované obličej se zlatými vlasy, uspořádanými do jednotlivých pramínků, jsou v cyklu zcela ojedinělé.

Zmíněné znaky, jako přehledná kompozice, klid gest a mimik, pečlivé provedení drapérie, mě vedou k úvaze o možném vlivu ulmského malířství na tento obraz, který již naznačovali dřívější badatelé. Shody nalézám jak s dílem Hanse Schüchlina, tak i Bartholomäa Zeitbloma. V podstatě se jedná o aplikování jimi použitých prvků v jednom celku, jímž je olomoucké Zvěstování. Se Zvěstováním od Bartholomäa Zeitbloma má olomoucký obraz společné pojetí oválných, líbezných a klidných tváří bez jakéhokoliv projevu emocí.¹⁸⁴ [27] Shodu bychom našli i ve stínování pod očima, nasazení vlasů, mírných gestech, připomínajících až strnulost, či balustrádě užitě pod oknem. Bližší olomouckému výjevu se mi však jeví Zvěstování od Hanse Schüchlina z roku 1469.¹⁸⁵ [28] Nejenom, že je tu uplatněna tatáž kompozice, ale jsou zde použity i detaily, ať už jde o pulpit, dvě Mariiny knihy či rozvinutou pásku božího posla. Na obou obrazech spatřujeme rovněž i ladný pohyb anděla, naznačující jeho příchod. Jemné obličej, zdrženlivá mimika a záhybová soustava drapérie, jež z horní, téměř nečleněné partie přechází do výrazných zlomů spodní části, jsou rovněž výmluvným společným znakem. Mezi nimi je i pravoúhle zakončené okno s krajinou v průhledu a Bohem Otcem nahoře. Výrazným ikonografickým prvkem, s nímž se nesetkáváme na Schüchlinově obraze, je zamřížované okno. To s ohledem na jeho význam pro celkové vyznění výjevu pokládám za velmi důležité a domnívám se, že se tento motiv mohl do olomouckého díla dostat na přání objednavatele, který s ním mohl být seznámen například prostřednictvím pro nás dnes anonymního spisu. Důležitou odlišností od těchto děl je konstrukce prostoru, neboť v tom nebyl olomoucký malíř příliš úspěšný. Prostor na jeho díle je mělký, vytvořený pouze z rozprostírajících se draperií a stěny v pozadí. Nicméně snahu umělce po navození prostoru dokládají sbíhající se úběžníky po stranách.

Z porovnání olomouckého obrazu se dvěma výše uvedenými díly, které jsou mu nepochybně blízké, se naše dílo nachází mezi nimi. A proto bych ho datovala do druhé poloviny osmdesátých let 15. století. S touto datací by byly v souladu i nizozemské prvky, jako lůžko s baldachýnem a zamřížované okno,¹⁸⁶ které se v předložených hypotetických předlohách nevyskytují, ale v Olomouci hrají významnou roli. Otázkou ještě zůstává, kdo či co plnilo funkci zprostředkovatele. Nejblíže analogií shledávám grafický list od Martina

¹⁸⁴ HEIDRICH s. d., nepag., obr. 54.

¹⁸⁵ HEIDRICH s. d., nepag., obr. 46.

¹⁸⁶ S těmito motivy se shledáme například na střední desce s námětem Zvěstování Panně Marii od Rogiera van der Weyden, datované do doby kolem roku 1440. V současnosti je střední panel deponován v Musée du Louvre v Paříži.

Schongauera z poloviny osmdesátých let 15. století¹⁸⁷. Zmíněná grafika, jež byla doslovně kopírována i Václavem z Olomouce,¹⁸⁸ který by snad mohl být mediátorem, mohla posloužit jako předloha pro základní kompozici, tedy rozmístění Panny Marie, anděla, baldachýnu, zídky v pozadí a Boha Otce. [29] Tvůrce olomouckého obrazu se tedy mohl inspirovat Schongauerovou grafikou, kterou však pojal ve vlastním stylu a doplnil i důležité ikonografické motivy.

Přenesením pozornosti na malbu ve třetím klenebním poli severní stěny se opět výrazně posouváme, a to nejen ve smyslu formálním, ale i časovém. Kompozičně vyrovnaná scéna s harmonickým rozmístěním postav,¹⁸⁹ zachycených značně individuálně, ukazuje dle pevné kresby a detailního provedení na velmi zručného malíře. Toho je nepochybně dokladem i cit pro odlišení různých materiálů použitých na šatech zobrazených postav. Ve srovnání s předchozím výjevem vynikne malířova práce s prostorem, která je i přes svá slabá místa, jako je centrálně umístěná architektura, na první pohled patrná a doložená v pozadí se sbíhajícími úběžníky. S touto malířovou snahou jsou v souladu plasticky podané postavy, jejichž zhmotnění pomáhá výrazně drapérie oděvů. Štíhlé, vysoké figury s přiměřeně velikými hlavami a osobitými rysy utrpěly na svém dojmu jen v zadních řadách, kde byla použita izokefalie. Přesto je i u těchto postav cítit soustředná tendence. Malířova snaha o navození prostorových zákonů se rovněž výrazně promítla do zmenšeného vojska v levé pohledové části.

Při pozorném sledování jednotlivých tváří si povšimneme delších, protáhlých nosů a vystupujících lícních kostí. Ve tvářích dvořanů ani tří králů se překvapivě neseťkáme s výrazy vzrušení, pokory či úcty. Naopak jsou spíše kamenné, bez projevených emocí a jedinou výjimku představuje svatý Josef.

Po sepsání předešlých řádků se i já přikláním na stranu dosud v literatuře tradovaného názoru o syntéze italských a severských prvků.¹⁹⁰ Tato situace je pochopitelná vzhledem k vazbám, jaké měli na přelomu století místní kanovníci či dokonce sám biskup Thurza. Jak již víme, olomoucká učenecká společnost Sodalitas Maierhofiana, jejíž podstatnou část tvořili i metropolitní kanovníci, byla v úzkém kontaktu s Konrádem Celtisem, který byl jakýmsi ochráncem a mecenášem Albrechta Dürera.¹⁹¹ A právě použitím jeho dřevorytu z roku 1501, na níž je zobrazen Konrád Celtis spolu s kurfiřtem Bedřichem, byl určen směr

¹⁸⁷ STRAUSS (ed.) 1980a, 216, obr. 3.

¹⁸⁸ LEHRS 1889, obr. 1.

¹⁸⁹ Obdobně řešenou kompozici použil již před polovinou 15. století Stefan Lochner na kolínském Klanění tří králů.

¹⁹⁰ Výrazným pozdně gotickým reziduem je přehledný systém vertikál, na nichž jsou přesně umístěny postavy.

¹⁹¹ Již roku 1875 spojil Friedrich Lippmann nástěnnou malbu s norimberskou dílnou Michaela Wolgemuta, z níž vyšel právě Albrecht Dürer.

dalšího bádání. Nalezením další grafiky, náležející do oeuvre anonymního malíře, označovaného monogramy I. A. M.,¹⁹² z níž bylo pro olomouckou malbu použito ve středu situované architektury, se domnívám, že tvůrce Epifanie byl velmi nadaným eklektikem. [30] To dokládá i rytina od monogramisty BR, činného v osmdesátých letech 15. století, na níž rovněž spatřujeme prostovlasou Madonu v mírném natočení za pravým ramenem. [31] Hlava je nepatrně skloněna nad Ježíškem, držící se prstů její pravé ruky. Olomoucké kompozici se také nápadně podobá rozmístění příchozích králů a jejich doprovodu. S anonymním grafikem, Mistrem MZ, má olomoucká Epifanie stejného panoše, který drží zcela shodnou korunu. [32] Muž při pravém okraji je svým oblečením, pokrývkou hlavy, natočením figury a výraznou fyziognomií předstupněm pro panoše ve žlutém šatu po Mariině pravici.¹⁹³ Dürerově pojetí je velmi blízké znázornění koně v zadním plánu vlevo.¹⁹⁴ [33] Zcela shodné pojetí pak nalézáme i u dalších čtyř koní. Strnulá hlava koně je zachycena v mírném pokrčení, levé kopyto je zvednuto a pokrčeno k dalšímu kroku, přičemž stabilitu zajišťují na zemi pevně stojící zbylé nohy. Kromě podrobného znázornění stavby zvířecího těla věnoval malíř svou pozornost i postroji, stejně jako norimberský grafik. Orientaci na tvorbu Albrechta Dürera podporuje i domněnka Ivo Hlobila o podobnosti olomouckého Klanění s Dürerovou Růžencovou slavností z roku 1506, jež tak stála na počátku pronikání italských základních kompozičních principů do severského malířství. Jedním z center, kde k této syntéze docházelo, byl i bavorský Norimberk či Augsburg. S druhým jmenovaným městem spojovala olomoucký výjev Vlasta Kratinová. A přestože se shodují rysy, jimiž definovala tehdejší tvorbu v Augsburgu na přelomu 15. a 16. století, jako je kulisovité používání architektury, zvlněný typ krajiny, typová diferenciacie postav, důraz na oděvy reflektující současnou módu a reprezentativní okázalost scén, domnívám se i s přihlédnutím k doloženým grafikám, že tyto všeobecné prvky můžeme nalézt i v dílech norimberské provenience. Důkazem je již samotná Růžencová slavnost. Zprostředkovaný italský vliv dokládají i odložené koruny, jež nejsou jako na Dürerově obraze položeny na zemi,¹⁹⁵ nýbrž je drží panoši. [34]

Kromě shodných kompozičních schémat a formálních prvků, k nimž řadím pevnou a ostrou kresbu, některé plné postavy a důraz na figurální stafáž v obraze, se mi jeví příhodnější vidět východisko malíře olomouckého obrazu ve Wolgemutově dílně. Neboť je pravděpodobnější předpokládat v tomto prostředí, jehož vliv byl dán již samotnými

¹⁹² STRAUSS (ed.) 1980a, 195, obr. 90.

¹⁹³ STRAUSS (ed.) 1991, 324, obr. 21.

¹⁹⁴ Tato grafika byla předlohou i pro přesnou kopii, pouze zrcadlově obrácenou, od Mistra Václava z Olomouce. STRAUSS (ed.) 1981b, 183, obr. C1.

¹⁹⁵ KOTKOVÁ (ed.) 2006, 84–85.

grafickými listy, možné tovaryšské působení malíře olomouckého obrazu, připadající na samý závěr 15. století, než v dílně Ulricha Apta, jehož jméno bylo s Olomoucí spojováno mimo jiné kvůli připisovanému autorství Jörgu Breuovi. Do jeho oeuvre však nejsou v současné době vkládány ani nástěnné malby v minoritském ambitu v Brně.¹⁹⁶ S Wolgemutovými díly sdílí olomoucký obraz rovněž práci s valéry na krajině v pozadí, širokou paletu barev, které jsou i přes výrazné poškození v křížové chodbě stále zřejmé, a především jemnou modelaci tváří, na nichž tím vynikají lícní kosti, dlouhé nosy a výraznější rty. Blízkost obou umělců také prozrazuje drobnopisná malba, projevující se na detailním zobrazení jednotlivých stébel trávy či květin.

Pro dataci malby je kromě výše doložených grafik a analogií důležitý poznatek uváděný Josefem Matzkem.¹⁹⁷ Ten bohužel bez uvedení pramene tvrdí, že roku 1505 přišli norimberští měšťané do Olomouce, protože v jejich městě zuřil mor. Pokud neproběhlo zprostředkování vlivu již před tímto datem, nabízí se otázka, zdali tohoto roku s nimi nemohl přijít i malíř výjevu Epifanie. Rok 1505 bychom mohli tedy považovat za termín post quem. V případě, že tomu tak nebylo, nabízí se možnost naznačená Václavem Kupkou, který vidí jako nejzazší hranici pro vytvoření obrazu rok 1508, kdy umírá Konrád Celtis a Olomouc tak ztrácí zprostředkovaný kontakt s Albrechtem Dürerem.

Nepovšimnutá by neměla zůstat písmena, umístěná nad střechou nejvyšší budovy ve městě v pozadí. Podle posledních liter „pinx“ se dá opravdu usuzovat, že předcházející písmena „I / J P / B“ jsou tvůrcovy monogramy. Jediným malířem doloženým v Olomouci v předpokládané době, jehož jméno začíná na zmíněná písmena, je Blaško.¹⁹⁸ Kromě jeho účasti v jistém sporu roku 1511 a závěti, sepsané o deset let později, nevíme bohužel o této osobě více. Pro případné posunutí v této otázce bude tedy nejprve nutno vyčkat na další výsledky archivního bádání.

Změna nás čeká i při přesunutí na poslední výjev severní stěny, kde spatřujeme Adoraci Páně. Scéna, nepříliš časově vzdálená od předchozí, přináší zcela nové pojetí, jež se vyznačuje duchovní i kompoziční vyrovnaností. To je z obrazu zřejmé i přes výrazné poškození a druhotné, kvalitu díla snižující zásahy.

I přes shody s předchozím výjevem, mezi nimiž je pyramidální kompozice a od ní se odvíjející práce s úběžníky, výrazná fyziognomie pastýřů, kteří jsou svým osobitým vzhledem protějšek k dvořanům ze sousedního výjevu, či podání krajiny v pozadí, je tu zcela odlišná práce s prostorem. Přirozeně členěný a do daleka ubíhající prostor poskytuje všem volně, leč systematicky a promyšleně rozmístěným postavám dostatek volného místa

¹⁹⁶ VÍTOVSKÝ 1999, 215.

¹⁹⁷ MATZKE 1964, 27–28.

¹⁹⁸ INDRA 1983, 75.

kolem sebe. Ten jednotlivé figury plně využívají, neboť jsou oproti předchozímu výjevu plnější a některé až robustnější, což je ovšem často v důsledku druhotných úprav. Postavy s výrazně dlouhými, článkovitými prsty ožívují celý děj za pomoci výmluvných gest. Obdobné projevy úžasu a údivu bychom shledali v nizozemském prostředí, s nímž malbu pojí i přítomnost dvou porodních bab. Tento motiv byl nejprve přijat Mistrem z Flémalle a následně i Rogierem van der Weyden.¹⁹⁹ S jeho dílem, přesněji oltářem svaté Kolumby z roku 1455, má olomoucký obraz společné podání střechy s odhalenou konstrukcí a snopy slámy, které nacházíme i u Dürera v Narození Krista,²⁰⁰ jež je součástí grafického cyklu ze života Panny Marie. Jak u Weydena, tak u Dürera je i v Olomouci uplatněna snaha po odchýlení figur z vertikálních os, na nichž byly situovány postavy v Klanění tří králů. Volněji pojaté drapérie se podílejí svou barevností na vyváženosti obrazu, jež tak nezaostává za výjevem Epifanie. Udivující je především pojetí brašny a zacházení se šaty opírajícího se pastýře, kde malíři k vykreslení pohybu pomohly záhyby vybudované z velice jemně odstíněných valérů modré. Stejně pojetí nalezneme u postavy při levém okraji, jež je však částečně zničena druhotnými zákroky. Na tvářích postav nás opět zaujmou rovné, špičaté nosy, plnější rty a díky pečlivé práci s odstíny okrové barvy i vystupující lícní kosti.

K tomuto výjevu, který bych na základě formálního pojetí vložila do doby kolem roku 1510, jsem našla grafiku od Václava z Olomouce, jež je doslovnou citací Schongauerova díla.²⁰¹ [35] Olomouckou adoraci nám především připomene líbezná tvář Panny Marie a její nápadně protáhlé prsty. V pozadí pak především pastýři, vynikající jasným a originálním podáním obličejů, kde u jednoho spatřujeme i totožné opření o hůl. A přestože jsem bohužel nenašla žádnou jinou grafiku, jež by mohla posloužit jako předloha, domnívám se, že malíř vzhledem k vysoké umělecké hodnotě malby a svému nadání použil předloh více. Neboť dokladem jeho vyzrálosti je přesvědčivá konstrukce prostoru, výmluvná gesta, osobité vzezření jednotlivých postav, práce s valéry a ojedinělý kontakt Marie s děťátkem. Vzhledem k těmto hlavním nosným prvkům si troufám říci, že tato malba je kvalitativně stejně cenná jako sousední výjev Klanění tří králů. Bohužel se nám do dnešní doby nedochovala ve své původním, bohatším podání.

Stejně jako je složité hodnotit stratigrafii malby Ukřižování, je obtížné se vyrovnat se stylovými východisky a vlivy na ni. První scéna východní stěny se na první pohled liší od předchozích výjevů svou jednoduchostí, která se však při pozorném sledování proměňuje ve výpravný, kompozičně propracovaný celek. Vzhledem k fragmentárnímu

¹⁹⁹ PANOFSKY 1971, 158–159, 331.

²⁰⁰ STRAUSS (ed.) 1981b, 180, obr. 85.

²⁰¹ STRAUSS (ed.) 1981a, 276, obr. 320.

dochování drobnopisných pašijových scén bude pro stylové určení nejdůležitější ústřední scéna v prvním plánu.

I přes skutečnost, že vzdušnou perspektivou podaná krajina v pozadí je pozdější přemalbou, spatřuji v obraze malířovu snahu po prostorovém prohloubení obrazu. V této iluzi mu kromě úběžníků, sbíhajících se na Kristově kříži, výrazně pomáhá situování Máří Magdalény pod křížem spolu s jejím rozloženým šatem a cesta ubíhající v pozadí, na níž Kristus nese svůj kříž. Dojmu pohledu do otevřené krajiny rovněž přispívá plynulé členění plochy pomocí zvlnění terénu, na němž byla uplatněna široká škála jemných odstínů zelené barvy. Postavy jsou jako v Adoraci Páně mohutnější. Zřejmá shoda s posledním výjevem severní stěny je z profilu zachycený obličej Marie Magdalény. Tato plná tvář, lemovaná dlouhými, plavými vlasy, s vysokým čelem, úzkým, rovným nosem, měkkými ústy a malou bradou je doslovným přepisem obličej Bohorodičky. Tuto tezi podtrhuje pečlivá a jemná modelace a občasné se objevující kresba ve vlasech. Tvář Jana Evangelisty je s Mariinou taktéž podobná a liší se pouze tmavším inkarnátem a detailněji propracovanými očima. Stav hlavy Panny Marie nedovoluje provést bližší komparaci. Společným pojítkem postav je rovněž pojetí drapérie, koncipované velkoryseji. Jen s tím rozdílem, že na této malbě je mnohem více zdůrazněna plasticita šatů vlivem ostrých kontrastů mezi tmavými záhyby a světlými, vytaženými hranami.

Olomoucké Ukřížování navazuje svou strohostí, z níž vybočuje postava Máří Magdalény, na kánonové listy, velmi rozšířené v sousedních zemích, jak dokládají Dürerovy či Cranachovy práce.²⁰² [36] Obdobnou kompozici lze nalézt v díle Hanse Burgkmaira z roku 1519.²⁰³ [37] Na první pohled je však zřejmé, že odlišné pojetí postav a jejich gest a především krajiny v pozadí potvrzují dřívější dobu vzniku malby v ambitu. Přítomnost čtyř hřebů a napnuté tělo Krista, pro přelom 15. a 16. století méně obvyklé, a stratigrafie vrstev mě vede k úvaze, že ke konci 14. století tu snad mohl být namalován Kristus na kříži a jeho tři bližní.²⁰⁴ A snad až ke konci 15. století, kdy byla malba obnovena a přitom respektovaná původní kompozice, tu přibyly miniaturní pašijové scény. Tuto druhou etapu bych vzhledem ke spojitostem se sousedním výjevem kladla taktéž do doby

²⁰² Tento dřevoryt od Lucase Cranacha staršího, jenž byl již roku 1503 použit v Pasovském misálu, byl o dva roky později vytištěn i v Olomouckém misálu, který korektoval nám známý olomoucký kanovník Tomáš Rothansl. HLOBIL / PETRŮ 1992, 149.

²⁰³ Umístění Máří Magdalény pod křížem nalezneme již dříve. V námi sledovaném období například u Martina Schongauera, jehož grafika byla později zkopírována Václavem z Olomouce. Oproti těmto pracím, kde je frontálně zobrazená Marie Magdaléna mezi Pannou Marií a Janem Evangelistou, je na olomouckém Ukřížování jejím bočním situováním zdůrazněn prostor. To jasně dokresluje i rozložení jejího šatu. STRAUSS (ed.) 1981a, 281, obr. 323.

²⁰⁴ Vzhledem k absenci jiných znaků, jež by potvrzovaly tuto mou domněnku, je možné předpokládat, že v důsledku velkého zničení původní malby byl výjev prakticky zcela nanovo vytvořen na počátku 16. století.

kolem roku 1510. Poslední úpravy, k nimž se řadí dvě drobné postavy s erbem a krajina v pozadí, lze spojit s poslední čtvrtinou 16. století.

Předchozí dvě nástěnné malby spojuje s druhým výjevem východní stěny pyramidální kompozice se zdůrazněnou střední osou a umístění centrální skupiny do prvního plánu, k němuž jsou aditivně přidány postavy v dalších plánech, jež se svými gesty váží k Panně Marii s mrtvým Kristem.

Jediným náznakem prostorového citění je úběžník, který prochází nad hlavami Krista, Bohorodičky a Marie Kleofášové a vrcholí v kříži, k němuž je přistavěn žebřík. Krajina, jež se v předchozím výjevu výrazně uplatnila při konstrukci prostoru, je v tom případě pouze aditivním doplňkem a kulisou v pozadí. Je ovšem možné, že tento dojem je způsoben špatným stavem malby a jejím zlomkovitým dochováním. Nicméně i v této situaci vyniká cit pro uspořádání postav kolem mrtvého těla Krista.²⁰⁵ Použitím symetrického schématu s dvěma muži, jež z něho vybočují a současně ho oživují, se podařilo předejít nahromadění figur na jednom místě, s čímž jsme se setkali na výjevu Epifanie. Od něho se také odlišuje odklon postav od vertikál, což ho pojí se scénou Adorace.

Figury se vyznačují značně širokou základnou, jež je jasně viditelná na rozložené postavě Panny Marie či dvou zbývajících ženách. Toto tvrzení dokládá protiklad s Kristovým hubeným, anatomicky propracovaným tělem. Drapérie, stejně jako v Ukřižování a Adoraci Páně, nereflektuje tělesný objem a je pojata sumárně. Pokud je však šat traktován, což je při dnešním stavu zřejmé hlavně na oděvu Panny Marie, dochází tu ke kontrastům světlem vysvětlených hran s tmavými záhyby. Obdobný systém, zdůrazňující plasticitu postav, byl rovněž využit v Ukřižování. S předchozím výjevem je ještě společná tvář u nohou klečícího Jana Evangelisty, již jsme viděli u téže postavy. Obličej, lemovaný delšími, světlými, vlnitými vlasy, má charakteristické oči s vyklenutým obočím, rovným nosem a plnějšími, sevřenými rty a malou, dopředu vystrčenou bradou. Postava za svatou Marií nesdílí jen shodnou pózu, nýbrž i tvář. Pod šátkem skrytým čelem jsou přivřené, zapadlejší oči, rovný, trochu u kořene rozšířený nos a srdcovité rty. Pečlivá práce s inkarnátem, jež je u stojící ženy tmavší, vyniká jemnými přechody u Panny Marie a zdůrazňuje lícní kosti, což platí i pro druhou postavu. Vzadu situované, leč výrazné mužské postavy jsou svými vyhraněnými, osobitými rysy podobny těm z Klanění tří králů. Plastické obličej s vyklenutými čely, propracovanými očima, rovnými, špičatými nosy a měkkými rty s bezchybným stínováním tváře, jež zdůrazňuje lícní kosti a hubenost

²⁰⁵ Podobně provedené Kristovo tělo spatřujeme na kresbě od Rogiera van der Weyden. Ta, datována do doby kolem roku 1460, je dnes uložena ve sbírkách Musée du Louvre v Paříži.

obličej, činí z postav výraznou komponentu obrazu. To potvrzuje i s lehkostí zobrazený pohyb rukou muže vlevo.

Dílo, jež je v základních rysech podobné olomouckému Oplakávání, jsem našla v oeuvru Lucase Cranacha staršího.²⁰⁶ [38] Na něm vidíme ve středu umístěnou pieta bez okolních postav s krajinou v pozadí, kde jsou na vrcholu vyvýšeného místa vztyčeny tři kříže. Deska Lucase Cranacha je datována kolem roku 1508, který by mohl být termínem post quem pro náš obraz, i s ohledem na podobnosti s předchozími výjevy.

Sousední výjev Zmrtvýchvstání Krista se zasazením do nápadité krajiny odlišuje od předchozích, s nimiž má přesto určité spojitosti. Malíři se tu podařilo přirozeně a snadno vytvořit hloubku prostoru pomocí diagonálně umístěné tumby, na níž je ještě do pravého úhlu situováno její víko. Podobné umístění sarkofágu s horní deskou nalezneme v díle Martina Schongauera, které posloužilo jako předloha pro doslovnou kopii Václava z Olomouce²⁰⁷. [39] S tímto grafickým listem sdílí olomoucký obraz i elipsovité rozmístění figur. Iluze prostoru je rovněž navozena sevřením ústředního výjevu mezi vysoká skaliska a následným průhledem do dálky, kde nacházíme v perspektivním zobrazení skupinu budov. Jednotlivé postavy se nachází na elipse, v jejímž středu je Kristus. Je zde tedy také dostředivá tendence, s níž jsme se setkali u vedlejšího obrazu, leč toto provedení působí vzdušněji a méně strojeně.

Ústřední postava Krista je zahalena do červeného pláště, zpod něhož je částečně patrné tělo. Na něm, stejně jako na drapérii je zřejmá autorova práce se světlem, díky němuž došlo k plastickému ztvárnění hrudníku a logickému propracování měkké drapérie roucha do mělkých mís. V důsledku této snahy došlo k výraznému rozšíření škály použitých barev, což názorně dokládá růžová až rubínově červená na líci pláště či proměny zelené na rubové straně. Na svrchním oděvu rovněž zaujme jemná práce s drahokamy, vykreslenými po obvodu, a téměř až zlatnické provedení spony, jež i přes poškození upoutá pozornost a připomene dílo Martina Schongauera.²⁰⁸ Kristova protáhlá hlava je lemována hnědými, dlouhými vlasy, provedenými v oddělených pramenech, jež se na koncích krotí. Detailně ztvárněné oči, posazené dále od sebe, lemuje výrazné obočí. Dalšími zřetelnými znaky obličej je vysoké čelo, rovný nos a plnější rty, zřejmé i přes plnovous tmavé barvy. Svým plápolavým pohybem vévodí postavě praporec

²⁰⁶ Ten mohl být s olomouckými humanisty ve spojení prostřednictvím vídeňských vzdělanců, pro něž vytvořil i četná díla. Vedle mnoha jiných to dokládá i Cranachův portrét Johannese Cuspiniana, jenž byl vedle Konráda Celtise zakladatelskou osobností učené společnosti Sodalitas Litterarum Danubiana.

²⁰⁷ STRAUSS (ed.) 1981a, 283, obr. 324.

²⁰⁸ STRAUSS (ed.) 1981a, 316, obr. 405.

zavěšený na kříži, který Krista značně převyšuje. Nejen na základě kříže, ale i Spasitelova postoje nalézám analogii s dřevorytem Albrechta Dürera z doby okolo roku 1503.²⁰⁹ [40] Anděl, jenž nechybí ani na Václavově, respektive Schongauerově grafice,²¹⁰ je přítomen i v olomouckém výjevu. I přes silné poškození se nám dochovala jeho líbezná tvář. Její měkkou, vytříbenou modelací, bohatými vlnitými vlasy a měkkými tahy štětce připomene obličej z Adorace Páně či Epifanie. Jeho sugestivní obličej je obdobný i Janovi Evangelistovi z předchozího výjevu, byť je jen částečně dochovaný. Nepatrné naklonění hlavy a otevřená křídla dodávají božskému poslu dojem nadpozemskosti a lehkosti.

Dvě přicházející svaté ženy je při dnešním stavu nemožné podrobit komparaci s ostatními výjevy. Tvář svaté, jež je natočena k divákovi, by snad mohla být obdobou té, jakou jsme viděli u Panny Marie v sousední scéně. Blízké je i ovinutí šátku kolem hlavy a krku, který tak částečně kryje i bradu. Nicméně mimo těchto, dnes už téměř neověřitelných domněnek, se malíři podařilo vystihnout okamžik rozhovoru mezi ženami nad prázdným hrobem, k němuž přišly. S tím jsou plně v souladu pootevřená ústa jedné z Marií, podivující se zázraku zmrtvýchvstání.

Vysokou úroveň výjevu dokládá i poslední postava choulícího se strážce v levém rohu. Plastická figura, znázorněná v perspektivní zkratce, je podána s velkou lehkostí. Ztvárnění klečícího muže s rukama svírajícíma předmět a lehké natažení hlavy směrem ke Kristu působí naprosto přirozeně. Jemně odstíněná tvář se zvědavými očima a štíhlým, nepatrně prohnutým nosem to pouze dokládá.

Krajina, tvořící výraznou komponentu obrazu, je ojedinělá podáním skal a z nich trčících holých kmenů, či porostlých bujnou vegetací. Valérově podaná vlnící se partie, otevírající se mezi skalisky, je podobná krajině v levé části výjevu Epifanie. Architektura v posledním plánu však v ambitu nemá obdobu a prozrazuje nizozemský vliv, jenž snad mohl být zprostředkován přes Podunají.²¹¹ Tomu by nasvědčovala i krajinná stafáž. Proto bych se přiklonila k dataci mez léta 1510 až 1515.

Poslední obraz východní stěny, Kristus Trpitel s nástroji umučení, skýtá kvůli složité stratigrafii malířských vrstev stejné problémy jako Ukřižování. S největší pravděpodobností tu však došlo ke shodnému přístupu. Na konci 14. století, patrně v osmdesátých letech, byl v tomto poli vytvořen Kristus Trpitel s nástroji umučení, který byl na počátku 16. století přemalován a byly provedeny drobné úpravy, na něž jsem

²⁰⁹ Zde se setkáme s již probuzenými hlídači, kteří byli v bdělosti zobrazováni hlavně na Apeninském poloostrově. Grafika nám tedy dokládá, již několikrát zmiňované pronikání italského vlivu do severské malby. STRAUSS (ed.) 1981b, 550, obr. 527ii.

²¹⁰ STRAUSS (ed.) 1980a, 233, obr. 20.

²¹¹ Podobné pojetí krajiny, do níž je zasazen hlavní děj, vidíme například v díle Lucase Cranacha staršího, náležejícího do první generace takzvané Podunajské školy. MUSPER 1944, 150, obr. 125.

upozornila ve formálním a ikonografickém popisu. Anatomicky znázorněné Kristovo tělo se zdůrazněnými krvácejícími ranami a světle hnědým inkarnátem opět prozrazuje malířovo pochopení pro práci se světlem, s níž jsme se setkali v předposledním výjevu této chodby. Při pozorném prohlédnutí ovšem zjistíme nepřesnosti v odlišném pojetí paží, kdy pravá je výrazně svalnatější a propracovanější oproti druhé. Zvláště také působí velmi krátký krk. Tělo je v dolní partii haleno rouškou, jež splývá v měkkých záhybech, tvořících uprostřed trubicovité kaskády. Ty, rovněž užitá u Panny Marie, vypovídají jasně o době vzniku původní malby. Kromě těchto formálních záležitostí to potvrzuje i délka perizonia, jež se v průběhu 15. století zkracovala a nedosahovala kolen, jako je tomu zde. Nápadný obličej s vysokým čelem, detailně provedenýma očima, doplněnýma výrazným obočím, rovným nosem a plnějšími, měkce podanými rty připomíná hlavu Krista z vedlejšího výjevu. Tuto domněnku podporuje i obdobné schéma vlasů a pečlivá modelace okrovou barvou, jež je však ve vedlejším obraze mnohem tmavší.

Panna Marie je dle výše zmíněných rysů rovněž pozůstatkem krásného slohu. Výborným dokladem pro to je uspořádání její roušky, kdy látka spadá dolů v tenkých trubicovitých záhybech, kterým dodává dojem plasticity klikatka lemu. Sličný, jemný obličej se vyznačuje protáhlýma očima a drobným nosíkem. Více se bohužel z této postavy v současné době nedá vyčíst.

Polopostavy umístěné na vnější zdi severního křídla, ohraničující rajský dvůr, by snad bylo možno typově položit vedle postav z Adorace Páně. Vedou mě k tomu jejich hlavy, které jsou v poměru k mohutnějšímu tělu menší. Obličej je individualizovaný, jak dokládá pokaždé jiný tvar hlavy, nosu, posazení očí, barva a typ vlasů. Malířovo nadání potvrzují i jemné okrové valéry na obličejích, opět zdůrazňující vystupující lícní kosti i odlišný věk zobrazených. Práci se světlem prozrazují i přechody od bílé až po tmavě šedou, jež tak dodávají rouchu plasticity a přirozeně vykreslují vlastnosti jejich oděvů.

Z výše řečeného lze vyvodit několik závěrů, které je však nutno s ohledem na současný stav maleb a množství pozdějších zásahů brát pouze jako pravděpodobné. Nástěnné malby v křížové chodbě nevznikly najednou. Výjevy lze rozdělit do několika skupin, lišící se nejen dobou vzniku, ale i svým stylovým východiskem. Pokud ponechám stranou fragmenty původní malby, vážící se ke krásnému slohu, který jsem shledala ve scéně Kristus Trpitel s nástroji umučení, zůstanou tu další tři odlišné celky. Do prvního z nich patří Poslední soud, vážící se kompozicí a prostorovým uspořádáním k druhé generaci nizozemských malířů. Důsledek vlivu jejího hlavního představitele, Rogiera van der Weyden, můžeme sledovat i na olomouckém obraze, jenž mohl vzniknout již v sedmdesátých letech 15. století. Do druhé časové vrstvy náleží sousední výjev

Zvěstování, jehož základní schéma mohlo vycházet ze Schongauerovy grafiky, snad zprostředkované do hanáckého centra prostřednictvím Mistra Václava z Olomouce. Stylové východisko malíře shledávám shodně, jako starší literatura, v ulmské škole. Olomoucký obraz však vykazuje mnohem větší shody s dílem Schüchlinovým, než Zeitblomovým. A proto se mi jako příhodnější jeví vložít vznik obrazu již do druhé poloviny osmdesátých let 15. století.

Zbývající malby, jež bych vročila kolem roku 1510, vykazují společné znaky, vypovídající patrně o dílenské spolupráci. Na nadaného malíře bezpochyby poukazuje výjev Epifanie. Nicméně z dohledaných obdobných grafik bych autora nazvala výstižněji eklektikem, který však byl natolik schopný, že si z grafických předloh vybral pouze některé partie, jež následně podal svým stylem v transformované podobě. Tím by se vysvětlily i německé, italské a nizozemské vlivy v díle, kde shledávám jako převažující účinek tvorby Albrechta Dürera a Michaela Wolgemuta, jenž mohl být učitelem i olomouckému malíři. Navíc mezi Dürerem a Olomoucí máme do roku 1508 doložené zprostředkovatele v osobě humanisty Konráda Celtise. Sousední výjev, jenž má s předchozím mnoho společného, především základní rozvržení a osobité výrazy pastýřů, prozrazuje podíl minimálně ještě jednoho malíře. Jemu bych připsala tři ústřední postavy, tedy Pannu Marii, Salome a Zebel, a rovněž pojetí tělesného kánonu, jež se robustností liší od předchozích útlých, vysokých postav. Tomuto druhému umělci by se daly přičíst i dvě mužské polopostavy na protější stěně a Ukřižování ve východním křídle, v němž snad spolupracoval s tvůrcem Epifanie, o čemž by svědčilo pojetí krajiny se zasazenými drobnomalbami, správně perspektivně zmenšenými. Výjev Oplakávání Krista je na první pohled zcela odlišný od předchozích. Pouze na základě pyramidální kompozice a opakujících se obličejových typů je zřejmá souvislost s dřívějšími výjevy. Toto dílo je v porovnání s ostatními projevy prací výrazně slabšího člena dílny. Dvě zbývající malby, uzavírající do dnešní doby dochovanou výzdobu, kladu do doby okolo roku 1515. A to především kvůli výjevu Zmrtvýchvstání Krista, jenž by mohl být dílem následovníka malíře Epifanie, který vycházel taktéž z odkazu Albrechta Dürera, avšak s již výrazným pochopením pro krajinu, pojímanou jako součást samotného obrazu.

Vzhledem k nejednotnému ikonografickému programu a rozdílné dataci nástěnných maleb nesdílím hypotézu o Stanislavu Thurzovi jako možném objednateli. Naopak akceptuji a níže se pokusím rozvinout tezi Slavomíry Kašpárkové, která ve své diplomové práci uvažuje o kanovnících jako donátorech jednotlivých výjevů, vzniklých nad hroby jejich spolubratrů či rodinných blízkých, jež mohli být v ambitu také pohřbeni.

Po komparaci různých pramenů, kde se hovoří o oltářích v již gotickém ambitu kostela svatého Václava, jsem se dostala ke čtyřem oltářům, které jsou v křížové chodbě doloženy kolem roku 1500. Nejprve se zastavíme u oltáře svatých apoštolů Filipa a Jakuba a svaté Kateřiny. K tomuto oltáři, který uvádí ještě Coelestin Kylhuffek roku 1708,²¹² byla 25. července roku 1517 učiněna fundace pro třetího oltářníka.²¹³ Existenci oltáře máme však doloženou již na konci 14. století, jelikož byl u něj pohřben kanovník Martin Sander. A právě díky jeho ostatkům a náhrobní desce, které byly zjištěny archeology,²¹⁴ víme, kde se oltář přesně nacházel. Jedná se o třetí pole od západu v jižním křídle ambitu.

Po určení tohoto oltáře se uvádí ještě tři, a to svatého Zikmunda a Donáta, svatých čtyř Církevních otců a svaté Anny. Oltář svatého Jeronýma, někdy též uváděný jako čtyř svatých Církevních otců, je v ambitu doložen již k roku 1380.²¹⁵ Zmínku o oltáři stejného zasvěcení v ambitu nalézáme i roku 1501,²¹⁶ kdy je v souvislosti s ním uváděno jméno olomouckého kanovníka Tomáše Rothansla. O tom se roku 1708 ve svém díle zmiňuje i Coelestin Kylhuffek.²¹⁷ Nad jeho hrobem, kde byl pohřben spolu se svým otcem, měl být umístěn obraz Ukřižovaného s nápisem upomínajících na oba významné muže.²¹⁸ S ohledem na skutečnost, že výjevem Ukřižování začíná východní křídlo ambitu, je velmi lákavá představa, že by se tento oltář mohl nacházet právě v něm. Pokud by tyto úvahy byly správné, znamenalo by to, že na severní a západní chodbu by zbývaly dva oltáře. Při čemž ten zasvěcený Panně Marii a svatým apoštolům bych umístila na severní stěnu,²¹⁹ kde by bylo zasvěcení oltáře ve shodě s ikonografií vyobrazených výjevů. I když si uvědomuji, že zpráva o oltáři je značně pozdní a v ambitu mohlo dojít s ohledem na historické události, především třicetiletou válku, k zásadním změnám, jeví se mi jako příhodné místo pro situování kamenné menzy prostor pod scénou Klanění tří králů. Tak by došlo k symetrickému umístění proti oltáři v jižním křídle, který je na přelomu století prokazatelně dokázán a určen díky archeologickému výzkumu. Na poslední, západní křídlo by pak připadal oltář svatého Zikmunda, Donáta a Afry, jehož existence je doložena již

²¹² KYLHUFFEK 1708, fol. 11v.

²¹³ Codex erectionum et foundationum altarium ab anno 1482 usque ad annum 1552, fol. 174r–176r.

²¹⁴ DOHNAL 2001, 160.

²¹⁵ CDM XI, 171–173. Oltář byl fundován kanovníkem Sanderem.

²¹⁶ Codex erectionum et foundationum altarium ab anno 1482 usque ad annum 1552, fol. 80r–81r.

²¹⁷ KYLHUFFEK 1708, fol. 9v.

²¹⁸ Otec Pavel Rothansl opustil ve vyšším věku své povolání, původně byl městským písařem, a věnoval se pouze duchovním záležitostem, což dokládá jak jeho kroměřížský kanonikát, tak založení oltáře svatého Kříže v olomouckém farním kostele svatého Mořice roku 1490. Erectionum et foundationum altarium ab anno 1482 usque ad annum 1552, fol. 20r–21r. Zmíněný nápis se mohl vyskytovat v pravém dolním rohu, jako je tomu u vedlejšího výjevu. Tato část malby je však dnes velmi silně poškozena.

²¹⁹ KYLHUFFEK fol. 19r.

od roku 1355.²²⁰ Navíc roku 1517 byla u něj zřízena donace pro druhého oltářníka Jakubem Nagelem.²²¹

Při pozorném čtení díla Coelestina Kylhuffka se dostaneme k devíti náhrobkům z našeho období, z nichž pouze tři můžeme určit pomocí hypoteticky rozmístěných oltářů. U oltáře Panny Marie a apoštolů je to tedy náhrobek dómského vikáře Jakuba Nagela,²²² zemřelého roku 1517. V témže křídle se také nacházel náhrobek Jana Kainera z roku 1511,²²³ jelikož o něm víme, že byl na chodbě před kaplí svatého Jana Křtitele. U oltáře svatého Jeronýma, popřípadě čtyř svatých Církevních otců, se nacházel již zmíněný společný náhrobek Pavla a Tomáše Rothansla. V téže chodbě bylo i místo posledního odpočinku Filipa z Prostějova,²²⁴ zesnulého roku 1485. Náhrobek otce Jana Filipce se totiž dle Kylhuffka nacházel u dveří sakristie. Bohužel není řečeno, zdali se jedná o sakristii kanovníckou či vikářskou. Avšak vzhledem k vývoji areálu a nálezů kosterních pozůstatků v průběhu archeologických prací bych se přiklonila k vikářské sakristii, situované více na jihu.

U zbývajících pohřbených v ambitu nevíme přesné místo jejich posledního odpočinku. Coelestin Kylhuffek zaznamenal pouze jejich jména a rok úmrtí. Roku 1490 zemřel kanovník Václav Tašner a o dva roky později administrátor olomoucké diecéze Hynek ze Zvole. Roky, kdy zemřeli další tu pochované osoby, konvenují s dobou, do níž jsem datovala většinu nástěnných maleb v křížové chodbě. Roku 1506 skončil vikář Jan Dreissigloko, roku 1511 kanovník Melichar a o sedm let později zesnul vikář Jan. Takto hypoteticky rozmístěné náhrobky v ambitu by souhlasily s nálezem získanými archeology v průběhu druhé poloviny osmdesátých let minulého století. **[41]**

Pokud je správná domněnka o vztahu v ambitu pochovaných kanovníků či laiků s nástěnnými malbami,²²⁵ došlo by současně k objasnění několika malířských vrstev na výjevech východní stěny. Tato má domněnka vychází z údaje od Coelestina Kylhuffka, jenž tvrdí, že se v ambitu pohřbívalo již od počátku 14. století.²²⁶ Výjev Ukřižování, který jsem spojila se jménem Tomáše a Pavla Rothansla, by tak mohl být vytvořen již na konci

²²⁰ WOLNY 1855, 157.

²²¹ *Erectionum et foundationum altarum ab anno 1482 usque ad annum 1552*, fol. 178r–180r.

²²² KYLHUFFEK 1708, fol. 19r.

²²³ KYLHUFFEK 1708, fol. 22r.

²²⁴ KYLHUFFEK 1708, fol. 22r.

²²⁵ Náznakem by snad mohlo být i akantové orámování prvních dvou výjevů na severní straně. Neboť již v antice se akant, jakožto symbol nesmrtelnosti, výrazně uplatnil na místech spojených s pohřbíváním. Tento druh bodláku také značil obtíže, jimiž musel člověk v tomto světě projít. To by bylo vzhledem k nelehkému úkolu kanovníků v době po husitských bojích velmi příhodné. ROYT / ŠEDINOVÁ 1998, 82. Navíc podle záznamu Franze Segenschmidta měla být rovněž klenba zdobena motivy akantových listů. SEGENSCHMIDT 1871, 23.

²²⁶ Při dnešním stavu bádání je zřejmé, že se tento údaj vztahuje ještě k pohřbům v románském ambitu, jenž se částečně shoduje s dnešní gotickou křížovou chodbou.

14. století,²²⁷ snad v souvislosti s působením nástupce Jana ze Středy ve funkci olomouckého biskupa, a o jedno století později upraven na žádost tehdejšího olomouckého děkana Tomáše Rothansla. Nejmladší a poslední úpravy se na tomto obraze dle mého mínění dají spojit se jménem dómského vikáře Řehoře Saliuse, o němž jsem se již zmiňovala v rámci formálního popisu. Obdobný vývoj předpokládám i na výjevu Kristus Trpitel s nástroji umučení, kde se pozdější zásahy z přelomu 15. a 16. století projeví ve změně ikonografie Krista, o níž jsem se zmínila výše. Při akceptování těchto předpokladů by scény Ukřižování a Kristus Trpitel s nástroji umučení měly jednoznačně devoční význam a nabyly by tak odlišného pojetí, než s jakým se dosud pracovalo. Jednou z možností, vyplývajících ze situování oltáře čtyř svatých Církevních otců do této chodby v ambitu, by snad bylo možné toto vyobrazení vnímat jako Mši svatého Řehoře, která v období pozdní gotiky postupně nahrazuje zobrazení Bolestného Krista. Tím by se s největší pravděpodobností potvrdila přítomnost tumb, již ve scéně předpokládá mnoho badatelů.

Za devoční námět bych označila i centrální výjev severní stěny. Spodní pás s Veroničinou rouškou a dvěma bočními iluzivními nikami vybízí být označen za predelu a výše zobrazená Epifanie by tak nahrazovala retabulum.²²⁸ Reprezentativní zobrazení Klanění tří králů, zaplněné postavami s individuálními rysy, je nepochybně oslavou Panny Marie. Kapitula, stojící v pozici ochránce katolické víry v Olomouci, ji mohla vnímat jako přímluvkyni u Krista a vzývat ji jako svou ochránkyni a pomocnici. A proto se hlavní osoby, stojící v této době v čele diecéze a boje proti hrozícímu nebezpečí, mohly nechat zvětšit na malbě.²²⁹ Znamenalo by to, že po pravici, tedy významnější straně, klečí biskup Stanislav Thurza, který má proti sobě umístěného Heinricha Institorise, význačného muže působícího na přelomu 15. a 16. století v Olomouci v pozici inkvizitora. Po stranách jsou ještě v prvním plánu zaznamenáni dva muži, důležité postavy olomoucké diecéze, probošt a děkan Augustin Olomoucký a arcijáhen Jan z Jemnice. Sakrální identifikační portrét Augustina Käsenbrota vidím v muži s turbanem, který značí jeho moudrost.²³⁰ Zbývající postavy v dalších plánech by mohly představovat kanovníky metropolitní kapituly u svatého Václava, mezi nimiž bychom pravděpodobně našli i tehdejšího scholastika,

²²⁷ KNOFLÍČEK 2006, 133.

²²⁸ Předpokladem pro mé tvrzení by musela být výška menzy maximálně do devadesáti pěti centimetrů. V odborné literatuře jsem ovšem nenašla žádné nařízení, hovořící o nezbytné minimální výšce menzy. BRAUN 1924, 249–259. Nicméně rozměry uvedených oltářů potvrzují předpoklad o existenci oltáře pod výjevem Epifanie s Veroničinou rouškou.

²²⁹ Se zobrazením kanovníků by konvenovala skutečnost, že zobrazené koruny drží v ruce panoši a nemohou tedy být považovány za atributy královské moci na hlavách panovníků.

²³⁰ Tuto hypotézu navrhuji i při vědomí o grafice s Konrádem Celtisem, nalezenou Václavem Kupkou. Domnívám se však, že v rámci jejich vřelého přátelství mohlo dojít k přátelské výměně a tak na místo německého humanisty zde byl zobrazen moravský učenec.

který se mohl podílet na ikonografické koncepci výjevu. Situace je ztížená skutečností, že v předpokládané době to může být buď Ondřej Blandr, jenž funkci zastával do roku 1505, anebo jeho následovník Jiří Junkerman. Ozbrojenci v pozadí by pak byli zpodobněním síly a odhodlání, které jsou obránci pravé víry ochotni postoupit. Vojáci by mohli vyjždět nejen proti na Moravě se rozmáhající Jednotě bratrské, ale i proti Turkům, již byli stále velkým nebezpečím pro celou Evropu.

Spojením maleb s dnes již nedochovanými náhrobky by bylo možno některé zobrazené postavy interpretovat jako sakrální identifikační portréty zde pochovaných osob. Především mám na mysli postavu vojáka, který přihlíží zmrtvýchvstání Krista, a dva kanovníky vyobrazené na vnější stěně v severním křídle ambitu.

Závěrem bych pouze uvedla, že vzájemný vztah maleb v křížové chodbě s hroby, zaznamenanými Coelestinem Kylhuffkem je pouze hypotetický. Ovšem s ohledem na dochované zprávy ho nelze rovněž ani vyloučit. Pramenně doložená existence oltářů v ambitu však nenechává na pochybách, že toto místo sloužilo nejen k modlitbám a kontemplaci, ale i k liturgickým účelům.

3. 3 Kaple svatého Jana Křtitele

Jedinečně zachovaný soubor maleb ve východní části prostoru, zdobících nejen stěny, ale i klenbu, byl v sedmdesátých letech minulého století objeven v kapli s původním patrocinem svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty, nacházející se při severní zdi dómského ambitu. [42]

Kaple s obdélným půdorysem je zaklenuta křížovou žebrovou klenbou, rozdělenou úzkými pasy do čtyř polí. Její historie je velmi zajímavá a již dlouhou dobu poutá pozornost mnoha badatelů. Jako první se ji pokusil objasnit Václav Richter na základě výsledků předcházejících archeologických výzkumů.²³¹ Jeho hlavní zásluhou je negace spojení současné kaple svatého Jana Křtitele s datem 1268, které bylo dlouhou dobu tradováno v literatuře jako rok výstavby kaple.²³² Jeho tvrzení je opodstatněné především ze dvou důvodů. Jedním z nich je absence jakýchkoliv architektonických prvků, jež by poukazovaly na vznik v období rané gotiky. Druhá premisa plyne z toho, co již bylo řečeno

²³¹ RICHTER 1959, 157.

²³² CDM IV 1845, 7. Tohoto roku byla postavena kaple z darů od Martinka z Příkaz a děkana Bartoloměje a vysvěcena olomouckým biskupem Brunem. Jako příklady předávání chybného údaje mohou uvést dílo Aloise Vojtěcha Šembery ze šedesátých let 19. století, práci z posledního desetiletí téhož století od Adolfa Nowaka či spis od Roberta Smetany, vzniklý po sto letech od Šemberova podání. Jejich mylná představa souvisí s datováním počátků ambitu do šedesátých let 13. století. NOWAK 1890, 16; SMETANA 1966, 15; ŠEMBERA 1861, 56. K témuž názoru se dokonce připojil i Lubomír Konečný. KONEČNÝ 2010, 88.

na počátku této kapitoly, kde jsem vročila výstavbu ambitu do poslední čtvrtiny 14. století. A proto je nelogické, aby zde před jejím dokončením byla vybudována kaple. Po rozboru dochovaných zpráv ze 13. století dospěl k závěru, že se původně kaple svatého Jana Křtitele nacházela na místě dnešní kaple svaté Anny. K záměně zasvěcení došlo až po vzniku současné kaple svatého Jana, která je datována na počátek druhé čtvrtiny 15. století.

Ivo Hlobil roku 1980 korigoval na základě pramenů RichtEROVY úvahy a doplnil dějiny prostoru o funkci kapitulní knihovny.²³³ Výstavbu budovy klade mezi léta 1435 a 1441,²³⁴ díky čemuž se stala nejstarší institucí tohoto typu v královském městě. Kromě této funkce však budova plnila ještě kultovní účel. Dokládají to nejen prameny,²³⁵ ale i nalezená autentika z oltáře svatého Jana Křtitele, datovaná rokem 1444,²³⁶ a archeology objevené kosterní hroby s dochovanými milodary,²³⁷ mezi nimiž byly i mince. Dle nich je možné zařadit hroby do prvních tří desetiletí 16. století.

Z výše řečeného vyplývá, že celá prostora byla později přeměněna na kapli, což dokládají i nově odhalené konsekrační kříže nenacházející se pouze ve východním poli, kde jsou situovány námi sledované nástěnné malby. Je snad na místě uvažovat o donaci Václava z Moštěnice, jež rozhodla o definitivní přeměně objektu.²³⁸ Osobu tohoto olomouckého kanovníka připomíná dodnes v kapli jeho náhrobník, jenž je protipólem druhému náhrobnímu kameni, umístěnému na severní stěně stavby a patřící Arnoštu Kuželovi rytíři ze Žeravic. K oběma náhrobníkům se později vrátím při popisu nástěnných maleb ve východním poli kaple.

²³³ HLOBIL 1980, 207–210. Na využití kaple svatého Jana Křtitele jako knihovny již dříve upozornil Řehoř WOLNY 1855, 157–158. Nicméně ten situuje kapli svatého Jana Křtitele k západní stěně ambitu a spojuje vznik této stavby s nadací Martínka Příkaz.

²³⁴ Část stavby je vybudována na navážkách, kterými byl srovnán dříve se zde nacházející svah na úroveň parkánu. Různá nosnost podlaží se pak zřejmě projevila v mírném poklesnutí západní části stavby.

²³⁵ Listina se signaturou A III d 16, uložená v olomoucké pobočce Zemského archivu v Opavě, hovoří o založení oltáře ke cti svatého Prokopa a českých patronů proboštem a olomouckým kanovníkem Místrem Pavlem z Prahy v lednu roku 1441. Tento rok posloužil Ivu Hlobilovi jako terminus post quem pro vznik budovy. Zajímavé však je, že o tři týdny později věnuje Pavel z Prahy dva koně na dostavbu a naléhá na její dokončení podmínkou, že pokud stavba nebude hotova v brzké době, mají čtyři kodexy s teologickým obsahem jím dedikované kapitulní knihovně připadnout libovolným kostelům. Vzhledem k tomu, že se badatelům do dnešní doby nepodařilo identifikovat rukopisy z Pavlova odkazu v kapitulní knihovně a že teprve v květnu roku 1442 biskup Pavel z Miličína schvaluje fundaci a zřizuje oltář svatého Prokopa, dovoluji si posunout rok dostavění budovy při severní stěně křížové chodby na rok 1442. Více k problematice testamentu a osoby Mistra Pavla z Prahy ELBEL 2004.

²³⁶ HLOBIL / MICHNA / TOGNER 1984, 53. Snad ještě před rokem 1508 byl v kapli vysvěcen oltář svaté Máří Magdalény.

²³⁷ DOHNAL 2001, 153–154.

²³⁸ Kylvhuffek 1708. Uvádí, že roku 1493 zřídil ještě jako farář Holešově u oltáře v kapli svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty obročí pro druhého oltářníka. Brzy na to, snad roku 1496, kdy obdržel výsadu držet dvě benefícia, se stává i olomouckým kanovníkem. Z této pozice složil roku 1517 v kapli svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty fundaci, z níž mělo být každý rok vypláceno třicet grošů sboru sedmi mansionářů, který zde zřídil. Jejich povinností bylo držet liturgické hodinky a každé ráno zpívat matutinum a Chvály Panně Marii.

3. 3. 1 Přehled literatury

S ohledem na nedávné objevení nástěnných obrazů, ve srovnání s výjevy v křížové chodbě, je pochopitelná k nim se vážící skromná bibliografie. Pokud pomínu literaturu, vztahující se k dějinám a architektuře kaple a dvěma výše zmíněným náhrobníkům, zůstane nepatrné množství materiálu zabývajícího se nástěnnými malbami. I přes tuto skutečnost se badatelům podařilo dospět k mnoha důležitým závěrům a to především v otázkách ikonografických.

Jako první reflektuje nově objevené nástěnné malby roku 1984 autorské trio olomouckých badatelů.²³⁹ Jejich krátká zmínka se vztahuje k výzdobě kaple, kterou s ohledem na dekorativní architektonické orámování vkládají mezi léta 1515 až 1520.

Mnohem důkladnější výklad k výjevům poskytuje publikace redigována Markem Perůtkou roku 1984.²⁴⁰ Zobrazení dvou postav na východní stěně je interpretováno jako Zvěstování Panně Marii. Na jižní stěně je vyobrazení se zmrtvýchvstalým Kristem, kterému je Pannou Marii, Janem Křtitelem a Janem Evangelistou doporučován klečící kanovník. Ten byl ztotožněn s Václavem z Moštěnice, jehož náhrobník se nachází pod malbou. Z tohoto důvodu datuje autorský kolektiv malby ještě spolu s ikonograficky neurčeným výjevem na severní stěně do dvacátých let 16. století. Dokončení okázalé a náročné pohřební prostory spatřují autoři v pojetí malovaného stropu se zobrazenými anděly s nástroji umučení a významnými světcí, jejichž kult je především svázán s hlavním královským městem na Moravě.

Příspěvek Iva Hlobila, věnující se výtvarným projevům na Moravě v období pozdní gotiky a počínající renesance,²⁴¹ se snažil korigovat a především doplnit předcházející publikaci, na níž se též výrazně podílel. Podrobněji je rozpracována hypotéza o dvojí funkci této prostory, kdy tři západní pole měly náležet knihovně a zbylé východní kapli s dochovanými výjevy. Zajímavá je zmínka o nápisech v knihovně, ²⁴² jež by mohly objasnit liturgický provoz kaple svatého Jana Křtitele. Jejich význam je však v této době neznámý. Názor na ikonografii výjevu na východní a jižní straně se shoduje s výše řečeným. Analogická scéna na severní stěně s dvěma postavami, oddělenými od sebe okenním výklenkem, představuje údajně Zvěstování svaté Anně. Důležitým dodatkem je i promítnutí růžencové symboliky při výzdobě klenby. Rok 1517, spojený se založením sboru mansionářů nadací Václava z Moštěnice, je považován za terminus post quem

²³⁹ HLOBIL / MICHNA / TOGNER 1984, 68.

²⁴⁰ PERŮTKA 1988, 38.

²⁴¹ HLOBIL / PETRŮ 1992, 160–163.

²⁴² Orientačně jsou datovány do 16. až 18. století.

pro vznik maleb, z nichž byly nejprve vytvořeny výjevy na severní a východní stěně, následované malovaným epitašem a nakonec i výmalbou klenby.

Posledním příspěvkem do diskuze, jemuž předcházela krátká studie od Ivo Hlobila,²⁴³ shrnující dosavadní bádání, je stat' Jany Hrbáčové, prezentované na mezinárodní konferenci v Olomouci roku 2007.²⁴⁴ Před započítím vlastních úvah shrnuje názorně závěry, k nimž se dospělo během předchozího bádání. Souhlasí se vznikem maleb na severní a východní stěně a jejich následným doplněním výjevem se zmrtvýchvstalým Kristem s přímluvci, což bylo završeno výmalbou klenby. Rozchod s dosud tradovanými názory v literatuře přichází při ikonografické interpretaci výjevu na severní zdi. Ten dle ní představuje Zjevení se Krista Panně Marii po smrti. Jako doklad pro své tvrzení předkládá výčet možných literárních zdrojů a jejich vliv na naše země. Oporu rovněž nachází i v malířských a sochařských pracích, kde je reflektován vývoj tohoto motivu. Mariánskou úctu, vycházející z vyřčených premis, dává do souvislosti s malbami v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie, za jehož vznikem stojí velký propagátor mariánského kultu Jan Kapistrán. A přestože dvě scény, situované po stranách oken, klade již do doby kolem roku 1500, Václav z Moštěnice zůstává nadále jako nejpravděpodobnější objednavatel celého malířského celku v kapli svatého Jana Křtitele.

3. 3. 3 Formální a ikonografický popis

Před pristoupením k samotnému popisu maleb se musím nejprve zmínit o jejich současném stavu, neboť výjevy prošly odlišným vývojem, než s jakým jsme se setkali v ambitu. Hlavní zásluhu na tom má odhalení maleb v průběhu restaurátorských zásahů, probíhajících v sedmdesátých letech minulého století,²⁴⁵ což znamená, že výjevy, vyjma několika již dříve odkrytých míst,²⁴⁶ byly od počátku v rukou odborníků a nedocházelo na nich k žádným výraznějším úpravám, jež by vedly ke změně autentické podoby.²⁴⁷

²⁴³ HLOBIL 1999a, 419.

²⁴⁴ HRBÁČOVÁ 2010.

²⁴⁵ Vlastnímu restaurování předcházely předběžné průzkumy a úpravy kaple, mezi nimiž je nutné zmínit odstranění barokní přepážky s dvojími kovanými dveřmi a rekonstrukci dvou polí křížové klenby na západě. ROZEHNAL 1973. Výsledkem předběžného průzkumu maleb bylo zjištění technického postupu, z něhož vyplývá, že výjevy na stěnách spolu s konsekračními kříži byly vytvořeny do ještě mokrého vápenného nátěru, pod kterým se nacházela již zaschlá vápenná vrstva. Na stropních malbách se však s mezivrstvou jemného intonaco nesetkáme. Při ohledání západní poloviny kaple byly zjištěny již zmíněné nápisy a dva typy, navzájem se prolínajících konsekračních křížů. KOHLOVÁ / ŠANTLOVÁ 1973.

²⁴⁶ Na těchto místech bylo konstatováno sprášení svrchních barevných vrstev a přítomnost dutin a trhlin.

²⁴⁷ Práce v kapli byly rozděleny do tří etap. První část, věnována východní části kaple, byla završena na konci roku 1986. Během ní se podařilo sejmout pozdější vápenné a hlinkové nátěry, upevnit barevné vrstvy i zvětřelé a uvolněné omítky. K rozsáhlejším škodám, jež hrozily malbě na klenbě, se předešlo hloubkovou injektáží. Spáry a viditelné defekty po sejmutí nevyhovujících tmelů byly nově zatmeleny. Následovalo

Popis začnu na severní straně, po níž bude následovat východní a jako poslední jižní stěna. Současně s malbami zmíním i přítomné náhrobníky. Závěr kapitoly bude věnován čtyřem kápi východního klenebního pole. Pro větší názornost bude hned za popisem scény následovat ikonografie, stejně jako tomu bylo i u výjevů v ambitu.

Severní stěnu zdobí dvě postavy situované do perspektivně pojednaných nik, jejichž horní okraje jsou poničeny úpravami okna v barokním období. [43] Prostorovost výjevu je zdůrazněna umístěním architektury na špaletu okna. S ohledem na rostlinný ornament, pnoucí se po obvodu stěny, je možné uvažovat o jejím původním pokrytí právě tímto dekorem, jenž by tak vyplnil dnes holá, bílá místa a spojil rozdělené výjevy do optického celku.

Na levé straně spatřujeme fragmenty mužské postavy. Jeho tělo je zahaleno hnědočerveným pláštěm. Traktování drapérie či případný spodní oděv nejsou vzhledem ke stavu dochování zřejmé. V levé ruce, trochu natažené před tělo, drží kříž. Nahoře spatřujeme jasně jeho zakončení, vypovídající o malířově dovednosti ve znázornění předmětu v prostoru. Z hlavy jsou zřejmé pouze hnědé vlasy, dosahující délkou na ramena, a vousy stejné barvy lemující obličej. Vrcholem postavy je svatozář značných rozměrů, jež byla dříve jistě ozdobně provedená. Dnes je z ní zřejmý pouze hnědý bolusový podklad s ojediněle se objevující černou kresbou. Přímou s postavou je snad svázáno žluté elipsovitě orámování, za nímž se ještě nachází světle modré pozadí. Architektonicky pojednaná nika byla dle nepatrně viditelných prvků, jako například částečně dochovaná hlavice, původně pojednána dekorativně. Netradiční je prolínání popsané postavy s konsekračním křížem, umístěným u její levé nohy a pocházejícím dle tvrzení restaurátorů ze stejné doby jako celý výjev. Níže je umístěn náhrobník Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic, k němuž se vrátím později.

Protější figura, situovaná do interiéru, je jednoznačně žena. Prostor, v němž je zobrazena téměř z profilu, je vpředu orámován sloupy s obdobně pojednanou výzdobou jako v předchozím případě, jež vynášejí půlkruhový oblouk s dekorativním ukončením. Jemu analogické bychom našli i na protější straně, kde je však méně zřetelné. Jisté problémy při prostorovém znázornění jsou zřejmé na patce pravého sloupu. Do toho je vsazena žena, oděná v modrý plášť a červené spodní roucho. Ruce, lehce pokrčené v loktech, jsou nataženy vpřed a jejich gesto by se dalo interpretovat jako uvítací či

očištění od povrchového prachu i nečistot a celková fixace maleb. DOČEKALOVÁ / TRIZULJAKOVÁ / SYSEL 1986. K první fázi restaurování se rovněž řadí odstranění druhotných nátěrů na žebrech ve druhém klenebním poli a na stěnách v západní polovině kaple. Postup při těchto pracích je podobný výše zmíněnému. Pro nás je nicméně zajímavější zpráva o nápisech na stěnách, které restaurátoři určili jako úryvky z liturgických textů, doplněné črty, například v podobě hlav se svatozáří či plasticky pojednaných kartuší. DOČEKALOVÁ / TRIZULJAKOVÁ / SYSEL 1987. Práce byly definitivně ukončeny roku 1988.

očekávající. Přestože na drapérii pláště se nedochovaly svrchní barevné vrstvy, prozrazující její traktování, jistý náznak poskytuje spodní lem, který svým pohybem dopředu snad vyjadřuje i směr kroků figury. Obličej, jež pouze tušíme, je lemován bílou rouškou kryjící vlasy a spadající na ramena. Za hlavou je jasně viditelná gloriola podobající se svou velikostí i dřívějším ozdobným podáním dříve popsané. Prostor v pozadí je za zády ženy vymezen zdmi světločervené barvy, kdy v čelní je prolomeno dvoukřídle okno. Místnost je zakončena trámovým stropem, jenž potvrzuje umělcovo nedokonalé pojetí prostoru. Ve druhém plánu je po pravici postavy situován dřevěný čtecí pultík se šikmou horní plochou pro umístění knihy.

S ohledem na fragmentárnost dochovaného výjevu je obtížné hovořit o účinku světla. Naopak více se dá říci o barvách, jež se na obraze vzájemně doplňují. Jedná se především o různé odstíny červené, hnědé, žluté a okrové a k nim připojené modré, jež kvůli tmavému odstínu není v takovém kontrastu k teplým tónům.

Náhrobník Arnošta Kužela poutá svou kvalitou již dlouho dobu pozornost badatelů.²⁴⁸ [44] Reliéfne pojednaná postava je umístěna do hluboké niky, jejíž okraje jsou ozdobeny nápisem v gotické minuskule.²⁴⁹ Postava je zobrazena na první pohled en face, ovšem levotočivý pohyb nohou, podaných v mírném nadhledu, a ramen s hlavou ukazují na snahu po oživení. To dokládají i ruce. Levá spočívá na rukojeti dlouhého meče a pravice je opřena o štít s erbovním znamením. Rytíř je oděn do plné, podrobně zpracované zbroje. Obličej výrazných rysů spatřujeme díky zvednutému hledí přilby, která je doplněna bohatým chocholem. Pod nohama si lze povšimnout draka a Jonáše s velrybou, tedy symbolů zmrtvýchvstání.

V souvislosti s průzkumem výše dochované malby bylo zjištěno,²⁵⁰ že původní umístění náhrobníku neodpovídá současnému stavu. Zcela obdobná situace je i na protější jižní stěně, což mě vede k úvaze, že náhrobníky mohly být na dnešní místo zasazeny sekundárně. Přesto se domnívám, že náhrobníky byly v minulosti umístěny v kapli svatého Jana Křtitele a pouze se změnila jejich poloha v rámci této stavby.²⁵¹

²⁴⁸ Nejstarší zmínku jsem o něm nalezla u Aloise Vojtěcha Šembery. ŠEMBERA 1861, 56. Následoval jeho podrobný popis v knize u Adolfa Nowaka. NOWAK 1890, 16–17. Další autoři, jako SMETANA 1966, 15; HOMOLKA 1978, 236; CHLÍBEC 1980, 87; HLOBIL / MICHNA / TOGNER 1984, 67, PERŮTKA 1988, 38; HLOBIL / PETRŮ 1992, 190–193; HLOBIL 1999b, 373–374, shrnují již dříve vyřčené názory a snaží se je rozvést o nové možnosti interpretace.

²⁴⁹ Přepis nápisu zní následovně: „Anno MDXXIV Stanislaus episcopus Olomucensis Arnesto, Kuzel cognomine, dignitate equitis aurati, Titulo de Zeravicz, extremo officio, nempe hoc lapide, memoriam prorogavit“.

²⁵⁰ KŇOURKOVÁ 1979.

²⁵¹ K tomu názoru mě vede pasáž v nadační listině, uložené dnes v olomoucké pobožce Zemského archivu v Opavě, kde Václav z Moštěnice připomíná v souvislosti s kaplí svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty postavu Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic. Sign. A V d 5. Další zmínka o náhrobníku rytíře ze Žeravic pochází až z roku 1708. KYLHUFFEK 1708, f 25v.

Současný stav dochování se velkou pravděpodobností podílí na nejasnostech při ikonografické interpretaci scény na severní straně kaple. Ve starší literatuře se výjev vyskytuje jako Zvěstování svaté Anně. Toto vysvětlení je spojováno s postavou kanovníka Václava z Mošténice a s jeho donační činností. Proti tomu postavila roku 2007 Jana Hrbáčová svůj výklad. Tomu zde věnuji větší pozornost, jelikož se k němu také přikláním. Hlavních důvodů je několik. Především se jedná o mandorlu kolem mužské postavy na levé straně, dále o kříž, jež drží ve svých rukou a bradu zdobící vous, jež nejsou typické pro anděla přinášejícího svaté Anně zvěst o početí dcery a které častěji nalezneme u Zmrtvýchvstalého Krista, jak bylo již konstatováno u výjevu ve čtvrtém poli na východní stěně ambitu. Stejně jako u Zmrtvýchvstání nevychází ani tento motiv z evangelií, ale zmínky o něm nacházíme v několika středověkých pramenech.²⁵² Pokud akceptujeme názor, že muž nalevo je Kristus, pak do interiéru situovaná žena bude jeho matka, Panna Marie. Potvrzuje to nejen modrá barva jejího pláště, ale i hlavu halící šátek, který je dle tradice charakteristický pro vdané ženy.

Scéna, označovaná jako Zjevení zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, je podrobně vylíčena v *Mediationes vitae Christi*.²⁵³ Popis scény začíná v neděli ráno,²⁵⁴ kdy se Marie Magdaléna, Marie Jakubova a Marie Salome vypravily ke Kristovu hrobu. Panna Marie zůstala doma, naříkala pro svého syna a modlila se, aby vstal z mrtvých, jak přislíbil. V tom se jí jako první zjevil její milovaný syn. Právě okamžik objevení se Krista ve dveřích domu, ve kterém dlí jeho matka u čtecího pultu, je zvěčněn i na severní stěně kaple svatého Jana Křtitele. Poté co Bohorodička spatřuje svého syna, zvedá se z modliteb a natahuje k němu ruce, aby ho mohla obejmout. Tímto vysvětlením se obě dvě scény propojí a získají zcela jasný význam, jenž poukazuje na autorův cit pro obrazovou výpravnost.

Sousední východní stěnu vyplňuje obdobná kompozice, dvě do nik zasazené postavy po stranách okna. Jedna je shodně umístěna do interiéru světské stavby a za druhou spatřujeme modrou oblohu nad červenou zdí. [45]

Vlevo je ve tříčtvrtečním profilu zobrazena žena s nepatrným vytočením za pravým ramenem, jak stojí u čtecího pultíku, na němž má rozevřenou knihu. Tmavě modrý svrchní šat, přehozený přes záda, se na prsou díky pohybu rukou rozevívá a my tak spatřujeme roucho, které je ve spodní partii zahaleno pláštěm. Zpod něho vychází cíp rozkládající se

²⁵² BRECKENRIDGE 1957; HALL 1991, 502; ROYT 2006, 311. Ze zmíněné literatury mohu uvést spis *Vita Jesu Christi* od Ludolfa Saského, *Vita beatae Virginis* z pera Petra Cellensise, Pseudo-Bonaventurovo podání s názvem *Meditationes vitae Christi* či popsání události svatým Ambrožem v díle *Liber de Virginitate*.

²⁵³ Dva opisy tohoto díla, datované do poslední třetiny 15. století, se nachází ve Vědecké knihovně v Olomouci. Autorem jednoho je Johannes Zeiner z Ulmu a druhý pochází od Johannese Grüningera.

²⁵⁴ GRÜNINGER 1496, 47 r-v.

před pulpitem. Současný stav svrchního roucha s mnoha retušemi nedovoluje vyslovit bližší informace o světelném účinku či traktování drapérie. Dle místy dochovaných barev byl spodní oděv původně červený. Ruce natažené před tělo jsou buď sepnuty, anebo položeny na pulpitu. Kresba v obličejí je stejně jako v předchozích případech nedochována. Dobře čitelné jsou alespoň dlouhé, tmavé vlasy, jejichž barva je dosti blízká té, jakou jsme spatřili u Krista v předchozím výjevu. Hlavě pak vévodí velká svatozář podobající se již výše popsaným. Do dalšího plánu umístil umělec dřevěný pulpit, který je mírně pootočen v prostoru. S ohledem na odlišnou barevnost jsou snad na místě úvahy o přítomnosti rozevřené knihy.

Stěny místnosti, v níž se odehrává děj, jsou jako v předchozím případě červené. Na značně zešíkmené zdi za zády postavy je proraženo jednoduše orámované čtvercové okno. Téměř celou sousední stěnu zabírá otvor s půlkruhovým zakončením, který s největší pravděpodobností sloužil jako dveře. Díky jejich prostorovému znázornění vyniká na špaletách dopadající světlo, jehož zdroj je umístěn za touto stěnou. Místnost je zaklenuta trémovým záklopovým stropem, jehož trámy nahrazují úběžníky sbíhající se do bodu nade dveřmi. Na podobně zamýšlených diagonálách je rovněž umístěno dekorativní orámování stěny, i okno na ní situované. V perspektivním odstupňování jsou rovněž i záklopy na stropě. Snaha malíře o prostorové znázornění je viditelná i na představených sloupech vynášejících půlkruhové zakončení niky. Přesto i zde musím konstatovat pochybení v natočení patek sloupů. Proti tomu jsou v kontrastu krycí desky sloupů, jež jsou v prostoru pootočeny o jednu třetinu vůči dekorativně pojatým hlavicím.

Ve vedlejší nice spatřujeme postavu v dlouhém přepásaném žlutém šatu se značně rozšířenými rukávy, pod nimiž jsou úzké přiléhavé černé rukávy. Ramena jsou kryta přehozem světle okrové barvy. Figura, zobrazená téměř en face, se otáčí za pravým ramenem a tak tvoří pandán k předchozí ženské postavě. Pod dlouhým rouchem, které bylo dle fragmentů barvy původně bohatě traktováno, tušíme pravé koleno, naznačující plánované pokleknutí. Tomu by patrně odpovídala i jeho drapérie, volně se rozprostírající kolem postavy. Do výše ramen pozvednutá pravá ruka žehná a v druhé je držena na výšku postavená hůl s ozdobným zakončením v horní části v podobě postupně se zvětšujících prstenců. I přes jemně dochovanou kresbu na obličejí je o něm obtížné říci něco konkrétního. Hnědé, na ramena dopadající vlasy jsou rovněž zastřižené na vysokém čele, čímž ho částečně kryjí. Postava je doplněna o velká, do vzduchu pozvednutá křídla, jež jsou podána v pruhách červené, tmavě modré a žluté barvy, jež koresponduje s odstínem na šatech. V zadním plánu se nachází nad lokty sahající červená stěna, která je nahoře a dole odstupňována za pomoci několika paralelních linií, a nad ní se skví modrá obloha.

Pojednání niky je podobné tomu, jež jsem popsala u předchozího obrazu. Větší podobnost, zvláště v podání bobulových hlavic, spatřuji s krajním výjevem na severní stěně, kde není možné provést bližší komparaci pro nedostatečné dochování. Ale je možné uvažovat, že toto rozlišení je záměrné. Odlišné hlavice sloupů na obrazech s mužskými postavami a jiné u ženských figur. I na tomto obraze se setkáváme s prolínáním vyobrazení a konsekračního kříže, které jsou dle restaurátorů opět ze stejné doby.²⁵⁵ Podle dochovaných fragmentů zeleného rostlinného ornamentu byla zřejmě i tato východní stěna zdobena v celé ploše, čímž opět došlo k provázení obou postav v jeden kompoziční celek.

I při vědomí, že jsme se stejným námětem setkali již v křížové chodbě, považuji za důležité zmínit ikonografické motivy, se kterými se tu setkáváme poprvé. Scéna umístěná na východní stěně, na níž se v minulosti nacházel oltář,²⁵⁶ patří kvůli své orientaci nepochybně mezi nejdůležitější. A patrně z toho důvodu sem byl umístěn výjev představující inkarnaci Krista, neboť k transsubstanciaci dochází právě při mši svaté.

Situování Panny Marie do světsky vyhlížejícího interiéru je inspirováno Zlatou legendou.²⁵⁷ Podle tradice se mělo jednat o dům jejích rodičů v Nazaretě. Jelikož zde chybí mluvící páska, lze žehnající gesto anděla, který svou monumentalitou zdůrazněnou křídly zabírá téměř celé pole, vyložit jako předání Božího poselství. Inspirativní zdroj potvrzuje i přítomnost pulpitu, na němž předpokládám knihu s Izaiášovým proroctvím, jež měla panna, vyznačující se nezahalenými vlasy, číst při příchodu nebeského posla. Zajímavým detailem je hůl anděla, jež jej představuje jako nositele Boží vůle. Stejně jako v ambitu se nesetkáváme s motivem lilie, obvyklým symbolem Mariiny čistoty. V tomto případě bych uvažovala o přítomnosti mariánských květů, dnes bohužel nedochovaných, které by ji nahrazovaly.

Nástěnná malba na jižní zdi kaple svatého Jana Křtitele není na rozdíl od předchozích dělená na dvě části.²⁵⁸ [46] Malíři tak bylo poskytnuto celé pole, jež vyplnil výjevem zasazeným do nápadité krajiny. Téměř ve středu sedí na zavřeném hrobu Kristus. Jeho pravá paže je natažena ke klečícímu muži, který je vzadu podpírán Pannou Marií. Před touto ústřední trojicí jsou nepatrně předstoupeni na každé straně Jan Křtitel a Jan

²⁵⁵ Při podrobném restaurátorském průzkumu byly zjištěny dva kříže, které však byly později překryty malbou.

²⁵⁶ Fotografie ze sedmdesátých let 20. století zachytila barokní oltář svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty. Tím však není vyřešena otázka, jaký oltář či spíše pouhá menza se zde nacházela původně.

²⁵⁷ DE VORAGINE 1998, 120.

²⁵⁸ V rámci prací v osmdesátých letech 20. století byli restaurátoři donuceni sejmut horní partii této malby, aby bylo možno opravit románské okno v patře. Přenos horní části výjevu byl usnadněn tím, že se na daném úseku nevyskytují žádné postavy. Po provedení nové vyzdívkvy románského okna byla sejmutá část vrácena na původní místo. ROZEHNAL 1982; TRIZULJAKOVÁ 1983.

Evangelista. Zadní plán vyplňují po stranách skaliska a holé stromy, utvářející průhled na jasně zářící slunce.

Esovitě prohnuté, atletické tělo Spasitele, jehož význam je zdůrazněn velikostí vůči ostatním postavám, odpočívá na zavřeném červeném sarkofágu ve tvaru kvádrů. Bedra halí bílé perizonium, jehož cíp je provlečen mezi nohy a částečně krytý levou končetinou spadá na stupínek u hrobu, kde se látka přirozeně lomí o hranu a spadá dolů. Nohy jsou taktéž položeny na stupni, kam spadá rouška. Hrud', natočená oproti nohám na levou stranu, byla nepochybně původně modelována světle, jak tomu nasvědčují různé odstíny okrové barvy, jež nacházíme především v oblasti beder. S ohledem na nedochování svrchních barevných vrstev pouze tuším malou ranku na levém boku. Pravá paže je natažena podél tělo, při čemž ruka obrácená dlaní vzhůru je položena na sarkofágu. Druhá, avšak bez dochované ruky, spadá volně do klína. K pravému rameni nachýlená hlava je doplněna velkou kruhovou svatozáří s vloženým, kaligraficky pojednaným křížem. Na tmavě hnědých až černých vlasech splývajících po ramenou dozadu je nasazena masivní trnová koruna. Drobný obličej vyniká mandlovitými přivřenými očima s hustým obočím a rovným nosem. Rty jsou skryty souvislým hnědým vousem. Na diváka upřené oči vypovídají o Kristově odevzdanosti a milosti.

Panna Marie je zobrazena ve tříčtvrtečním profilu s vytočením za pravým ramenem, jak se shýbá nad klečícím mužem, jehož drží jemně za ramena. Situace s vrstvami podílející se na modelaci je tu stejná, a proto nelze ani v tomto případě hovořit o účinku světla. Na zem spadající modrý plášť je na ramenou kryt bílým šátkem, kterým je zahalena i celá hlava a krk.²⁵⁹ Bílou barvu má dle dnešního stavu i spodní roucho, přestože pravý rukáv je jasně žlutý. Na zádech klečícího položená pravá ruka dává tušit několikanásobné zmenšení světské postavy. Obličej s dochovanou jemnou kresbou je proveden světlou okrovou barvou, vůči níž je Kristův inkarnát tmavý. Přivřené oči s pohledem upřeným mimo obraz jsou doplněny větším rovným nosem a úzkými, pevně sevřenými rty. Za hlavou se skví kruhová svatozář s vepsanými obloučky při okraji, která je tak podobná gloriolám z předchozích dvou vyobrazení na severní a východní zdi.

Drobná postava muže je zcela schována pod šatem. Ten je tvořen dlouhým bílým rouchem volně se rozprostírajícím kolem jeho postavy, na němž jsou zřejmé souběžné linie naznačující průběh drapérie. Přes ramena je oblečen pláštík šedé barvy dosahující pasu, kde je zakončen tmavými střapci v podobě kapek. Před tělem sepnuté ruce k modlitbě se

²⁵⁹ Na základě přítomnosti vodou smývatelných barev na plášti Panny Marie je případně vnést otázku ohledně možných pozdějších zásahů, které však mohou být mnohem pozdější, jelikož tato partie patří mezi již dříve obnažené části malby.

téměř dotýkají Kristovy pravice.²⁶⁰ Prostovlasá hlava je stejně jako celé tělo zobrazena z profilu, a přestože je na obličejí slabě zachována kresba, mírné zaklonění hlavy vzad dává tušit, že oči se upírají k postavě Spasitele. Při podrobnějším ohledání jsou dále zřejmé patrně šedé vlasy, rovný nos, rozšiřující se u kořene, a úzké, pevně sevřené rty.

Při pravém okraji spatřujeme ve třičtvrtěčném profilu Jana Křtitele. Postavení nohou, natočení za pravým ramenem a prsty na pravé ruce dávají tušit směr jeho kroků, čímž celé postavě dodávají na dynamice. Statná mužská postava je oblečena v bílém svrchním rouchu dosahující kolen, jež je pod krkem prostřiženo. Pod ním je viditelný spodní šat hnědé barvy vyznačující se ve spodní partii dojmem zplstnatělé kůže. Odhalená lýtka dávají vyniknout jeho téměř tanečnímu postoji, u něhož pravá noha je předsunuta před druhou, jež se stáčí doleva. U pravé nohy je rovněž důležitý i její přesah přes obrazovou plochu, jímž se malíř nepochybně snažil o prolnutí skutečného a obrazového dění. Pohybu nohou odpovídá i mírně svěšené levé rameno. Pravá ruka je pozvednuta k prsům a pomocí nataženého ukazováčku a prostředníčku vede pohled diváka do středu scény. Druhá paže je natažena před tělo a neumně provedenými prsty svírá zavřenou knihu. Na jejích hnědých kožených deskách leží malý, bílý beránek. Hnědé, zvlněné vlasy přechází téměř plynule ve vousy stejné barvy. Protáhlé, přivřené oči s klenutým obočím, rovným nosem se širším kořenem a plnější rty potvrzují výraznou fyziognomii muže. Hlava je zakončena kruhovou gloriolou, jež je obdobná již dříve popsaným.

Poslední účastník výjevu je svým vzezřením i situováním opakem výše zmíněného muže. A to nejen svým umístěním při levém okraji, ale především pro útlost jeho postavy a jemnost gest i tváře. Křehké tělo je zahaleno bílým pláštěm, jehož nynější barva je s ohledem na nepatrné fragmenty pigmentů nepůvodní, a zelenomodrým šatem s dlouhými rukávy. Délka oděvů ani postavení dolních končetin nelze určit, jelikož je malba v dolní partii poškozena vsazeným náhrobníkem Václava z Moštěnice, k němuž se ještě vrátím. V levé ruce svírá pevně velký kalich, jenž byl původně zlacený, z něhož lze nahoře vidět část hada. Druhá ruka je elegantně přiložena k bradě, jakoby v gestu zamyšlení. Drobný, oválný obličej je lemován světlými, vlnitými vlasy, jež spadají hluboko do čela. Tvář s přivřenými očima s naznačeným obočím, malým nosíkem a sevřenými rty je dnes naznačena pouze kresbou. S kruhovou svatozáří, která nechybí ani u této postavy, jsme se seznámili již dříve.

Expresivně pojatá krajina se vyznačuje holými stromy s tenkými kmeny, které jsou při pravém a levém okraji nahrazeny valérově podanými skalisky, z nichž dolů visí trsy

²⁶⁰ Pod nimi je jasně viditelný konsekrační kříž, který se opět prolíná s nástěnnou malbou.

trávy a do prázdna vybíhající holé kmeny drobných keřů. To vše dokresluje jasně modrá obloha, na níž se zpod skály vynořuje žluté slunce.

Shodně jako v předchozích případech je i obraz na jižní stěně vsazen do iluzivně znázorněné niky. Ta je orámována několikrát odstupňovaným lomeným obloukem spočívajícím na taktéž odstupňovaném architrávu, jenž je vzhledem k velikosti výjevu podepřen dvěma sloupy. Na zajímavý detail poukazují patky sloupů, které jsou zobrazeny v nadhledu. Při pozorném prohlédnutí těla sloupů lze vyslovit myšlenku o podobném dekorativním podání, jaké jsme viděli na nice anděla ze Zvěstování. Ozdobný pás nalézáme i na čele oblouku, jenž je tvořen slabým prutem, tvarem napodobující oblouk, na němž se střídají kroužky s listy přimykajícími se ke středu. Šedé architektonické prvky dávají vyniknout zlaté barvě dekorace.

Pod levým okrajem výjevu je situován náhrobník kanovníka Václava z Moštěnice. I jeho zvýšený okraj podává informace o objednateli,²⁶¹ nicméně datum úmrtí zde zřejmé není. Jeho umístění mimo hlavní osu je patrně způsobeno dřívější přítomností oltáře. S ním by se snad dal spojit nápis složený v humanistickém latinském verši, jenž zaznamenal Coelestin Kylhuffek.²⁶²

Již na počátku popisu jsem určila jednotlivé ústřední postavy, o nichž není třeba pochybovat. Zmrtvýchvstalý Kristus se známkami utrpení, tedy s trnovou korunou a ranami na těle,²⁶³ sedí na sarkofágu. Uzavření tumby poukazuje na jeho zázračné vzkříšení a snad jej lze i v tomto případě interpretovat jako poukaz na oltář, jenž předpokládám pod nástěnnou malbou, kde se denně odehrává Kristova oběť. Panna Marie je stylizována do podoby přímluvkyně, která mateřským gestem doporučuje klečícího muže. Charakterizuje ji nejen modrá barva pláště, ale i těsná blízkost ke svému synu. Po její pravici spatřujeme Jana Křtitele oděného do spodních šatů z velbloudí srsti, které spolu s tváří porostlou vousy a bohatě kučeravými vlasy poukazují na jeho poustevnické působení. Beránek ležící na knize je jeho obvyklým atributem. Naproti němu stojí Jan Evangelista s hladce oholenou mladistvou tváří a v ruce svírá kalich s hadem, jenž

²⁶¹ Transkripce je následující: „Venerabilis Dominus Wenceslai de Moscenicz Canonici huius Ecclesiae, ossa hic lapis tegit. Mortem obiit“.

²⁶² KYLHUFFEK 1708, 21r. Přepis textu zní: „Ad superos postquam Wenceslaus strato recessit / Flent inopes summa, quos pietate fovit / Senserunt, larga munera dante manu / Nunc gremio magni Patriarchae tuta quiescit / Mens hominis, Caeli gaudia magna fruens. Jako český překlad se udává: „Zapláčí chudí, které podporoval svou zbožností / Pocítili totiž, že jeho ruka jim rozdávala štědré dary / Nyní v bezpečí odpočívá ve shromáždění velkého Patriarchy / Mysl člověka zakouší velké radosti nebe“.

²⁶³ Domnívám se, že dříve bylo možno vidět rány po hřebecích i na jeho končetinách. Nicméně s ohledem na špatný stav zachování jsou dnes nezřetelné.

poukazuje na vynucenou zkoušku jeho víry.²⁶⁴ Společné znázornění obou Janů na přelomu 15. a 16. století vyústilo ve zřizování společných oltářů. Tomu tak bylo i v olomouckém případě.²⁶⁵ Jan Evangelista tu reprezentuje představitele Nového zákona, zatímco Jan Křtitel dovršení prorockých vizí Starého zákona.

Pro celkové vyznění výjevu zůstává nejdůležitější otázkou, kdo je doporučovaný klečící muž. Dle jeho oblečení se jedná o kanovníka, o čemž svědčí nejen bílý talár, ale i svrchní almuce. K tradovanému ztotožnění zobrazeného muže s Václavem z Moštěnice, který má umístěn náhrobník pod tímto výjevem, bych se přiklonila i já. Z důvodu nedokončení náhrobníku nevíme datum jeho úmrtí.²⁶⁶ Almuce, nahrazující mozzetu v zimních obdobích, upozorňuje na slavnostní okamžik. U jeho postavy je rovněž zajímavé a netradiční spojení rukou, téměř se dotýkajících Kristovy podávané pravice.

V pozadí vycházející slunce poukazuje na časnou ranní dobu, o níž se ve spojitosti se zmrtvýchvstáním Krista zmiňuje pouze Petrovo protoevangelium. Slunce je možné interpretovat jako odkaz na zmrtvýchvstalého Krista a snad i jako příslib Václavu z Moštěnice.

Ještě než přistoupím k popisu jednotlivých kápi, musím se zmínit o pozůstatcích malby, jež vyplňují prostor pod výše zmíněnými výjevy. Spatřujeme zde částečně dochovanou architekturu střídající se s drapérií provedenou v červené, zelené a okrové barvě. Z tohoto postřehu plyne skutečnost, že stěny byly v minulosti kompaktně pokryty výmalbou, na jejíž spodní pás s iluzivní malbou navazovaly tři scény, které byly s klenbou spojeny rostlinným ornamentem.

V každé kápi vidíme vždy okřídlenou hlavu anděla, z níž vychází záře v podobě několika paprsků a pod níž jsou dva andělé s nástroji umučení a dva světci se svými atributy stojící na architektonicky pojednaných podstavcích provedených technikou grisaille. Společným prvkem je kromě již zmíněného rostlinného ornamentu opakující se výzdoba profilovaných žeber,²⁶⁷ kde často objevující se ornamentální motiv v podobě vejcovce je doplněn kuličkami provedenými vždy po pěti v červené, žluté a šedé barvě. Jejich konstantní počet od náběhů do kruhového svorníku je roven sedmdesáti pěti. Napříč celým klenebním polem tak dostaneme třikrát číslo sto padesát. [47]

²⁶⁴ ROYT 2006, 91. Při návštěvě Efesu byl Jan místním knězem donucen vypít pohár s jedem, jenž je na obraze zobrazen v podobě hada. Po učinění znamení kříže nad pohárem a odevzdání se do Boží vůle se mu však po požití nic nestalo.

²⁶⁵ Jiným příkladem je například oltář ve slovenské Levoči z kostela svatého Jakuba od Mistra Pavla z Levoče, jenž je datován do počátku 16. století.

²⁶⁶ Obvykle se uvádí rok 1519 nebo 1520.

²⁶⁷ Při rozšířeného průzkumu roku 1979 byla na žebrech prokázána přítomnost štukové vrstvy s okrovou polychromií, na níž byl později nanesen vápenný nátěr s malbou. Podobná situace byla potvrzena i v druhém travě, kde ovšem nedošlo k pozdější výmalbě kápi, jež byly pouze vybíleny.

Severní kápi vyplňuje dvojice okřídlených andělů obrácených k sobě zády a stejně situovaných dvou světic. [48] Při čelním pohledu je na levé straně umístěn anděl oděný v dlouhý bílý šat se značně širokými rukávy, pod nímž jsou zřejmé ještě jedny černé. Bohatá drapérie šatů je traktována pomocí jemných valérů šedé barvy doplněné o hnědé linie. Letící pohyb nebešťana je výborně vyjádřen vzdušností látky, pod níž pouze tělo tušíme a která se v dolní partii nohou za pokrčenými koleny mohutně vlní a vzdouvá. V rozpažených rukou svírá okovy, jež tak ukazuje divákovi. Obličej bez dochované kresby je lemován krátkými, světlými, vlnitými vlasy a nad hlavu podzvednutými křídly vyznačující se postupně od hlavy dolů červenou, žlutou a zelenou barvou. Průběh drapérie rudě červeného oděvu s modrou rubovou stranou druhého anděla je obtížné vystihnout kvůli nedochování svrchních barevných vrstev. Úzké černé rukávy doplňují jeho oděv stejně jako bílá jemná látka halící jeho krk. Před tělo natažené paže s detailně provedenou rukou pozvedají žebřík, čímž je dokreslen dojem vznášejícího se anděla. Obličej se světlými, vlnitými vlasy je taktéž bez zachované kresby. Křídla za zády jsou obdobná předchozím, pouze s pozměněnou barevností, jež je zeleno-bílo-žlutá.

Ženská postava na levé pohledové straně je zobrazena ve tříčtvrtečním profilu s levým ramenem vytočeným z obrazu. Dlouhé, na zem splývavé jemně fialové šaty jsou přepásané a doplněné značně širokými rukávy, které jsou na konci podšity bílou látkou. Červené spodní roucho, z něhož spatřujeme úzké rukávy, kryje dekolt a ramena. I přes částečné zachování barevných vrstev lze hovořit o modelaci drapérie pomocí nasazených světel, které tak vytvořily širokou paletu fialových odstínů. Výrazný nedostatek však shledávám při bližším pohledu na ruce. Zvláště nápadná je veliká ruka perspektivně podané pravé paže. Držení kalicha pouze podtrhuje její nepřirozený vzhled. Pohár se všemi náležitými částmi, jako je noha, ořech a kupa, je doplněn zářící hostií. Obličej s fragmentárně dochovanou kresbou v pravé partii je lemován dlouhými, světlými vlasy, na nichž je umístěna jednoduchá zlatá korunka. Celé postavě vévodí kruhová svatozář a věž umístěná za jejími zády, jež tak sleduje siluetu zobrazené světice.

Protějšek jí tvoří jiná urozená postava stojící také ve tříčtvrtečním profilu. Nad pasem přepásané zlaté šaty s bohatým rostlinným ornamentem a nabíranými rukávy v oblasti loktů jsou doplněny černým spodním šatem, jenž je zřejmý na rukávech a pod krkem. Přes ramena přehozený plášť, který se na hrudníku rozevívá, je svou barevností a traktováním obdobou oděvu předchozí postavy. Na dlani obrácené vzhůru drží pletený košíček s drobnými kvítky. Pravá paže předchází elegantně před tělo a přidržuje přes sebe jdoucí cípy svrchního pláště. Oválná tvář s náznakem vysokého čela, rovného nosu a

drobných rtů je pojednána v jemné okrové barvě. Světlé, až k pasu sahající vlasy nesou honosnější korunku, za níž se objevuje jednoduchá kruhová svatozář.

Ve východní kápi spatřujeme nalevo anděla ve žlutém přepásaném šatu, jenž je především ve spodní části rozevlátý. [49] Svým vzhledem i traktováním pomocí černých linií připomene látku oděvu prvního anděla v sousedním prsu klenby. Ze spodního šatu jsou zřejmé pouze bílé rukávy a nepatrný límeček pod krkem. V levé, před tělo natažené ruce drží nápisovou destičku s písmeny INRI s hřebem pro zatlučení, ve druhé, jež je nad hlavou, svírá kleště. Protáhlá tvář s kadeřavými tmavými vlasy je bez dochované kresby.

Vzhledem k opakování obdobného vzoru, tentokrát dle druhého anděla v první kápi, zmíním u dalšího pouze, že svrchní šat byl původně červený a je doplněn žlutým spodním rouchem. V pravici vidíme kladivo a ve druhé ruce tři velké hřeby.

Ženská korunovaná postava stojící ve tříčtvrtečním profilu je oděna do kdysi červeného šatu, přes nějž je přehozen dlouhý plášť žluté barvy se širokým kožešinovým límcem a lemem ze stejného materiálu. Obě paže jsou nataženy před tělo a v dlaních obrácených vzhůru nesou ozubené kolo. Vzhledem k současnému stavu nelze k tváři říci opět nic konkrétního. Na světlých, dlouhých, vlnitých vlasech je posazena bohatě utvářená koruna a za ní se skví svatozář, s níž jsme se již setkali i v předchozích případech.

Další světice se svým dynamickým pojetím odlišuje od předchozích, se kterými ji však pojí obdobný typ postavy. Bílý, v oblasti prsou černý přepásaný šat se širokými rukávy je pomocí četných linií bohatě řasen. Zajímavým detailem je nepochybně propletení cípu levého rukávu do rostlinného ornamentu lemujícího celou kápi. Pruh původních červených rukávů spodního oděvu spatřujeme na obou pažích, přičemž pravice je natažena před tělo a svými prsty patrně udává směr pohledu diváka, zatímco druhá je zvednuta k tělu a drží dva šípy. Po stranách oválného obličejce spatřujeme delší, vlnité vlasy, které se pojetím výrazně odlišují od předchozích. Stejně tak je tomu i u koruny, z níž vidíme pět cípů posetých drobnými perličkami. Celá postava vrcholí kruhovou svatozáří.

I u andělů jižní kápě se setkáváme s podobným vzorem, jaký jsme viděli v předchozích situacích. [50] Široký svrchní šat, pod nímž pouze tušíme tělo, který je u nebešťana vlevo žluté barvy a u druhého původně červené. K němu se připojují široké rukávy končící v úrovni loktů, kde na ně navazují rukávy spodního roucha provedeného v kontrastní barvě. Odlišné jsou předměty držené v rukou a podání křídel. Anděl nad světící svírá pevně kopí a houbu a druhý nese v před sebou natažených pažích trnovou korunu. Právě u tohoto nebeského posla se znovu setkáváme s velkou a nepřirozeně působící rukou. Křídla,

provedená obvyklou zelenou, červenou a žlutou, jsou vytočena, při čemž se jedny za zády kříží a druhé vyčnívají nad hlavu.

Ženská postava je oděna do černobílého pláště, sepnutého pod krkem. V rukou napnutých před sebe drží loď s hlavní stěžní zakončenou košíkem a lany vycházejícími paprskovitě od ní. Traktování roucha pomocí jemných linií a mís, které jsou především dobře patrné pod levou paží, je podobné tomu, jaké jsme viděli u sousední světice s šípy. Kdysi červené roucho sahající k podstavci je viditelné díky rozevření pláště na hrudi v důsledku natažení levé ruky. U té nás opět zarazí její velikost, jež tak nekonvenuje se zobrazeným tělem. Tvář s korunou, delšími, vlnitými vlasy a svatozáří není třeba popisovat, jelikož tomu tak bylo učiněno u vedlejší svaté panny.

Následující mužská postava přináší ve znázornění změnu, protože se jedná o jednoho ze dvou zobrazených světců. Tento zobrazený ve tříčtvrtečním profilu je oděn do dlouhého černého spodního roucha, které je přepásáno a vyznačuje se nám již známými širokými rukávy. Drapérie oděvu je v přední části pod pasem zřasena do několika paralelních záhybů. Valérová malba využívající jemně odstupňovaných světelných hodnot zde dokázala vytvořit dojem plastické modelace. Ramena kryje přehoz stejné barvy. Pravice pozvednutá k pasu se drží cingula a druhá v obdobné pozici svírá sedmnáct dřevěných korálků navlečených na šňůrce. Protáhlá, staře působící tvář s vyšším čelem, přivřenými očima, rovným nosem a rty s povislými koutky je podána v jemných okrových barvách. Doplnují ji krátké, šedé vlasy s kruhovou gloriolou a velkým nožem vraženým do hlavy.

Ani v posledním prsu klenby nenalezneme obměnu základního rozvrhu. [51] Anděl na levé pohledové straně je oblečený v přepásaném rouchu bílé barvy, k níž se v dolní partii přidávají odstíny červené a modré, které vytváří dojem plasticity. Předloktí jsou stejně jako u posledního nebešťana zahalena užšími rukávy zeleného spodního roucha. V levici natažené před sebe nese latinský kříž, jenž má opřený o rameno. V druhé vyzdvihuje nad hlavu metlu v podobě svazku drobných větviček. Křídla, provedená v obvyklé kombinaci barev žlutá, zelená a červená, jsou rozevřena do stran.

Poslední nebeský posel v červeném rouchu, které i při dnešním stavu svědčí o měkké světelné modelaci, nese před sebou sloup. Ten má jednoduchou podobu, tedy s patkou a hlavicí a hladkým dřikem. Právě u těchto dvou andělů se z celého travé nejlépe dochovala kresba obličeje. Jednoduchými tahy je v obou případech znázorněno obočí s očima, rovný, malý nosík a drobné, srdcovité rty.

Vzpřímeně stojící světec v plné zbroji drží ve své pravici o zem se opírající štít, kde je na stříbrném poli černá orlice, a ve druhé svírá prapor s černým lvem na stříbrném poli. Na černém brnění je přes záda nasazen červený plášť podšitý na rubové straně

hermelínovou kožešinou. Obličej bez dochované kresby je patrně po stranách lemován jemnými vousy, na něž navazují stejnobarevné černé vlasy. Postava je korunována knížecí čapkou, na jejíž spodní bílou část je vsazen červený látkový vršek. Ani v tomto případě nechybí kruhová svatozář.

Poslední ženská figura se svatozáří je oblečena do spodního šatu zlatožluté barvy, na jehož rukávech jsou fragmenty původního ornamentálního vzoru, s nímž se již setkali u světice v severní kápi. Přes ramena je natažen tmavě modrý plášť, který je traktován několika paralelními záhyby, čímž je ve spojení s účinkem světla docíleno plastické modelace postavy. Obličej bez téměř dochované kresby je zahalen bílou rouškou, jež kryje i ramena. Z těch spadá také bílý šátek ovinutý kolem krku. Pravicí, zvednutou dlaní vzhůru, prochází jeden cíp mučícího nástroje, druhý je sveden k levé ruce, jež se přirozeně opírá o dekorativní rostlinný ornament.

Ikonografie klenby východního pole je velmi zajímavá, a to především z důvodu přítomnosti světců, kteří jsou bezprostředně svázáni s městem Olomouc, a různě zdobícího žebra křížové klenby.

Vždy dva v kápi se vyskytující andělé nesou nástroje Kristova umučení. Nejprve se v severním prsu klenby jednalo o okovy, jimiž byl Kristus spoután, a žebřík uplatněný při jeho ukřižování. Následovala nápisová destička s iniciálami INRI a kleště určené pro vyndání hřebů, které spatřujeme spolu s kladivem v ruce dalšího anděla. V dalším poli nechybí kopí, jímž byl propíchnut Kristův bok na kříži, a houba, jež mu byla podána, když žádal o pití. Vedlejší anděl drží trnovou korunu nasazenou mu při korunování trním jako jeden z posměšných symbolů. V poslední kápi jsme pak viděli metlu a samotný kříž a sloup, k němuž byl Kristus připoután při bičování. Takto situované arma Christi, která jsou zde jasně anděly nastavovány k důkladnému prohlédnutí divákovi a připomenutí Kristova utrpení, mají ve spojení s níže umístěnými oltáři, jejichž přítomnost jsem doložila na počátku této kapitoly, a nástěnnými malbami devoční charakter.

Výběr dvou světců a šesti světic, umístěných na iluzivních podstavcích, se vyznačuje znalostí místních poměrů, protože jak jsem již naznačila výše, jejich selekce není náhodná. Svatá Barbora se svatou Dorotou, svatá Kateřina se svatou Voršilou, svatá Kordula se svatým Kristýnem a svatý Václav se svatou Ludmilou patří totiž mezi nejvíce uctívané svaté v moravském královském městě na přelomu 15. a 16. století.²⁶⁸

²⁶⁸ Dokladem obliby uvedených světců je přítomnost oficií jejich hlavních svátků v olomouckých misálech 15. století, uschovaných dnes v metropolitním kapitulním archivu. KOHOUT 1998, nepag.

Jako první jsem v popisu zmínila svatou Barboru. Její vznešený oděv vypovídá o jejím šlechtickém původu, který je zmiňován v Legendě Aurea.²⁶⁹ Tato svatá panna byla dle vyprávění Zlaté legendy svým otcem uvržena do věže, aby tak byli odrazeni její nápadníci. Druhým symbolickým předmětem je kalich s hostií, jež připomíná podávání svatého přijímání v době nebezpečí smrti, v němž byla právě tato mučednice jako ochránkyně před náhlou smrtí vzývána. Tomu by odpovídalo i její umístění v kapli svatého Jana Křtitele a Jana Evangelista, která byla patrně již od svého založení zamýšlena jako pohřební kaple.²⁷⁰ Svatá Barbora byla velmi často doprovázena svatou Kateřinou, již nalezneme v sousední východní kápi.

Vedle ní stojí svatá Dorota se svým tradičním atributem, tedy košíkem s růžemi. Ty, údajně z nebeské zahrady, měla poslat nevěřícímu muži, jehož potkala při své cestě na popravu. Jakmile je Teofal spatřil, obrátil se okamžitě na víru. Její příběh, podobný v mnohém osudu svaté Kateřiny je dokladem odhodlané víry v Krista a skalního postoje při její obhajobě i za cenu ztráty pozemského života. Její zařazení mezi zde zpodobněné světce může souviset se zvýšeným nebezpečím, které hrozilo od stále expandující Osmanské říše, výrazně ovlivňující dění v celé Evropě. Olomouc, náležející po určité době pod vládu Matyáše Korvína, jenž se jako uherský král neustále potýkal s tureckými výboji, si byla nepochybně vědoma svého klíčového postavení při případném napadení země. Určitou roli zde jistě mohl sehrát i její silně katolický charakter a někdejší působení Jana Kapistrána, jenž mimo jiné proslul svou obranou Bělehradu při turecké ofenzivě. Roku 1456 se odehrála bitva u dnešního hlavního města Srbska, kde byl kromě zmíněného františkánského kazatele hlavním aktérem Jan Hunyady, tedy otec pozdějšího uherského krále Matyáše.

Dále v popisu následovala svatá Kateřina Alexandrijská, která zde nepochybně vystupuje jako patronka vzdělanců a učenců. Mučednice, vyobrazená v souladu s legendou jako příslušnice královského rodu, drží v rukou kolo, jež bylo opatřeno železnými hřeby, a mělo se tak stát jejím mučicím nástrojem. Její oblíbenost je spjatá s neustále na síle nabírajícím kultem, který je i v našich zemích doložen četnými výtvarnými díly.²⁷¹ Její zobrazení v budově, která před převážením sakrální funkce fungovala jako kapitulní knihovna, je velmi příhodné. Rovněž dokládá skutečnost, již známe z listiny uložené dnes v archivu. V tomto prameni, potvrzeném roku 1506 papežem Juliem II. na žádost českého

²⁶⁹ DE VORAGINE 1998, 365–370.

²⁷⁰ DOHNAL 2001, 153–154.

²⁷¹ Jako příklady z pozdního středověku mohu jmenovat Oltářní křídlo se svatou Kateřinou z hradního muzea na Křivoklátu z devadesátých let 15. století, oltářní křídlo, zvané Týnské, se světicí z doby kolem roku 1510 či Obrazy vyprávějící legendu této svaté panny vročené do roku 1515, jež jsou s předposledním jmenovaným kladené do oeuvre Mistra litoměřického oltáře.

krále Vladislava II. Jagellonského a olomouckého biskupa Stanislava Thurzy, se hovoří o minimálním tříletém studiu na univerzitě jako povinnosti uchazečů na post kanovníka.²⁷²

Jako čtvrtá světice je představena svatá Voršila. Šípy značně velkých rozměrů odkazují na její smrt, jež ji zastihla v Kolíně nad Rýnem, kde byla se svojí družinou při cestě z Anglie do Říma napadena Huny. Dle Zlaté legendy se jedná o dceru bretaňského krále, a proto ji tu nalzáme korunovanou a oblečenou v šatech odpovídající jejímu postavení. Její včlenění mezi zde vyobrazené světce je nepochybně oprávněné, a to ze dvou důvodů. Stejně jako všichni tu vyobrazení světci i ona zemřela mučednickou smrtí. A jako patronka klidné a svaté smrti je vhodnou přímlyvkyní za ty, kteří zde byli pochováni a čekají na spasení. S ohledem na uložené ostatky v kostele svatého Václava, jež podle tradice patří právě jí,²⁷³ je její včlenění do klenební výzdoby logické.

Svatou Kordulu, již spatřujeme v jižní kápi, pojí úzký vztah se svatou Voršilou, jelikož se jedná o jednu z jejích družek. Při přepadení se jí jako jediné podařilo ukrýt v podpalubí jedné z lodí, avšak poté, co viděla, jak její spolence, včetně svaté Voršily, podstupují s vírou mučednickou smrt, vystoupila z lodí na břeh a šla vstříc svému osudu. Tímto je vysvětlena loď, kterou drží v rukou. Rovněž její oblečení, tedy spodní šat s pláštěm, patří mezi její charakteristické rysy. Zdůvodnění jejího včlenění nalzáme v olomouckém nekrologiu,²⁷⁴ kde je její svátek, připadající na 22. října, vložen mezi větší svátky, s dodatkem, že její tělo je uloženo v olomouckém kostele, kam jej měl převézt markrabě Přemysl. S tím by konvenoval fakt, že se tato mučednice stala také jednou z patronek hlavního moravského města.²⁷⁵

Následující svatý Kristýn, patřící mezi Pět bratří,²⁷⁶ mučedníky a české zemské patrony, je rovněž konkrétně svázán s Olomoucí. Vidíme ho zde v prostém mnišském oděvu s mečem protínajícím jeho hlavu. V souladu s benediktinskou řeholí se jeho oděv skládá z černého habitu s cingulem a černým škapulířem. Dle staré olomoucké tradice měly být jeho ostatky přeneseny do Olomouce tehdejším místním biskupem Jindřichem Zdíkem a uloženy v sarkofágu vybudovaném za biskupa Roberta.²⁷⁷

²⁷² Kodex, Sign. E. I. 33. Vydáním tohoto nařízení mělo být docíleno omezení přílišného přílivu cizinců do olomoucké kapitoly. Na rozdíl od kandidátů olomoucké diecéze, po nichž se požadovalo pouze tříleté studium na univerzitě v oboru teologie, kanovníckého práva či svobodných umění, museli ostatní zájemci doložit dosažení doktorátu, licenciátu či mistrovství svobodných umění.

²⁷³ ŘEZANINA 1972, 5.

²⁷⁴ DUDIK 1880, 14.

²⁷⁵ SEIFERTOVÁ 2006, 101.

²⁷⁶ BUREŠOVÁ 2008.

²⁷⁷ ŘEZANINA 1972. Dokladem přetrvávající úcty k tomuto světci je i přepis rýmovaného officia, složeného k jeho svátku v sedmdesátých letech 14. století na popud olomouckého biskupa Jana ze Středý, do olomouckého breviáře roku 1499.

Následující dva světce, mučedníky a české zemské ochránce není snad ani třeba představovat. Jedná se samozřejmě o svatého Václava a jeho babičku svatou Ludmilu. Svatý Václav je kromě výše jmenovaných přízvisek hlavním patronem olomouckého kostela. Je zpodobněn v rytířském brnění s knížecí čapkou na hlavě a hermelínovým pláštěm. Pravicí se opírá o štít s černou orlicí na stříbrném poli, která byla po dlouhou dobu znakem českého království.²⁷⁸ Na stříbrném poli praporce by se dal tušit černý lev vyobrazený ve skoku s vystrčenými drápy. Pokud bychom respektovali možnou záměnu červeného pole za stříbrné a černého lva za stříbrného, došlo by zde k duplicitě českého královského znaku. Vysvětlením pro danou situaci by mohlo být chápání štítu s orlicí jako symbolu Přemyslovského rodu a praporec se lvem v pozměněné barevnosti by byl znakem celého soustátí.

První česká světice je vyobrazena se svým mučícím nástrojem, závojem ovinutým kolem krku.²⁷⁹ Oděv odpovídá jejímu knížecímu postavení, zahalený krk a hlava připomíná skutečnost, že se jednalo o manželku českého knížete Bořivoje, jenž byl dle tradice pokřtěn samotným svatým Metodějem, s nímž se spojují počátky současného olomouckého biskupství a vůbec křesťanství na Moravě.

Ještě než ukončím tuto podkapitolu, zdržela bych se u ojedinelého motivu, jakým je růženec zdobící klenební a meziklenební žebra. Základním principem je modlení padesáti Zdrávasů, které měly připomínat pozdravení archanděla Gabriela Panně Marii při Zvěstování, jímž byla započata spása lidstva skrze inkarnaci Krista. Termín „růženec“ však souvisí s legendou ze 13. století, dle níž měl mladý mnich nabídnout Bohorodičce modlitbu složenou z padesáti Zdrávasů na místo věnce z květin, jímž každý den korunoval její sochu, před tím než vstoupil do kláštera.²⁸⁰ Klášterní modlitba odpovídala sto padesáti žalmům v žaltáři, takže bylo třeba opakovat třikrát padesát Pozdravení Panně Marii jako mariánský žaltář.

Při přepočítání jednotlivých kuliček v kapli svatého Jana Křtitele dospějeme k číslu sto padesát, jenž se tam vyskytuje jednou na meziklenebních a dvakrát na klenebních žebrech. První doklad o modlení se růžence obsahujícího sto padesát modliteb se objevuje již ve 12. století,²⁸¹ kdy byl s každým Zdrávasem spojen zásadní okamžik s Kristova života. To v podstatě platí i v období pozdní gotiky, přestože růženec prošel několika

²⁷⁸ Dokladem pro toto tvrzení je i jezdecká pečeť krále Přemysla Otakara I. z roku 1192.

²⁷⁹ Svatá Ludmila, stejně jako svatý Václav a Kristýn, náležející k Pěti svatým bratřím, jsou čeští zemští patroni, jímž byl roku 1441 spolu se svatým Prokopem zasvěcen oltář. Kromě toho se v samotném kostele svatého Václava měly nacházet její ostatky.

²⁸⁰ BARTILLA 2006, 33.

²⁸¹ KALOUS 2007a, 40.

obměnami.²⁸² Jeho opětý rozkvět je na přelomu 15. a 16. století způsoben především dvěma faktory, a to zvýšenou osobní zbožností a vznikem oficiálních růžencových bratrstev podporovaných i samými papeži. I přes výskyt různých variant růžence, odlišujících se počtem modliteb, byl stále nejvíce rozšířený ten s počtem sto padesáti Pozdravení. V tomto konkrétním případě se setkáváme s patnácti tajemstvími víry, která jsou radostná, bolestná a slavná, a spojením s Ave Maria odpovídají výše uvedenému počtu.²⁸³ Mezi radostné patří Zvěstování Panně Marii, vyobrazené na východní stěně kaple, dále Navštívení Panny Marie, Narození Krista, Obětování Páně v chrámu a Nalezení Krista v chrámu. Bolestná tajemství se pak vztahují k Ježíšovu utrpení, a tedy se jedná o modlitbu v zahradě Getsemanské, Bičování, Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování. K posledním náleží Zmrtvýchvstání, jež je v modifikované podobě vyobrazeno na severní stěně kaple, Nanebevstoupení Páně, Soslání Ducha svatého, Nanebevzetí a Korunování Panny Marie.

Téměř totožné zobrazení scén na severní a východní stěně, lišící se jen v nezbytných detailech, dává tušit záměrnou paralelu mezi Zvěstováním Panně Marii a Zmrtvýchvstalým Kristem přicházejícím ke své matce.²⁸⁴ V obou případech je zdůrazněna role Panny Marie, jež na počátku přijala Boží zvěst od archanděla Gabriela a která byla jako první navštívena Kristem po jeho vzkříšení. Tato podobnost nepochybně souvisí s vývojem úcty k Panně Marii a rozvojem růžence a s ním spjaté modlitby, neboť na počátku stojí Zvěstování jako první Mariina radost a jako předposlední ze sedmi je pak Zmrtvýchvstalý Kristus ukazující se Panně Marii. Tímto vysvětlením by byly nástěnné malby v kapli svatého Jana Křtitele úzce spojeny s výjevem v čele klenby pravé vedlejší lodi kostela Neposkvrněného početí, kde je spolu s vyobrazeným růžencem podáno i všech sedm radostí Panny Marie. Pokud by byly tyto úvahy správné, znamenalo by to, že se v Olomouci nalézají vedle malby v původně františkánském kostele ještě jedno rané růžencové vyobrazení, jež se specificky rozvíjí jak na stěnách kaple, tak na klenbě.

Počátky růžencové úcty v Olomouci je však nutné hledat téměř o půl století dříve, jelikož souvisí zřejmě s působením Jana Kapistrána v hlavním moravském městě v padesátých letech 15. století. Mezi léty 1499 a 1502 ovlivnila chod Olomouce přítomnost známého inkvizitora Heinricha Institoris. Tento dominikán byl přítelem Jakuba

²⁸² ZALEWSKA 1999, 7–16.

²⁸³ Takto stanovená modlitba růžence sahá k dominikánovi Alanovi de Rupe, který to ustanovil v mariánském bratrstvu v Douai patrně v polovině šedesátých let 15. století.

²⁸⁴ BRECKENRIDGE 1957, 28. Jako analogii bychom našli obraz od Hanse Memlinga z roku 1480, dnes uložený v mnichovských sbírkách Alte Pinakothek, kde je Zvěstování umístěno symetricky proti Zmrtvýchvstalému Kristu, jenž přichází ke své matce. Obdobná schéma uplatnil i umělec, dle některých názorů Veit Stoss, na oltáři, který dnes slouží jako hlavní v salcburském klášteře Nonnberg. Ten však zřejmě pochází až z doby okolo roku 1515.

Sprengera, s nímž společně sepsal proslulé *Malleus maleficarum*. Jakub Sprenger byl ve své době znám jako mariánský ctitel a zakladatel růžencového bratrstva, jež bylo jako první uznáno papežem. Právě s ním se mohl Václav z Moštěnice setkat a být jím výrazně ovlivněn, jelikož Institoris, jakožto papežův pověřenec, měl primárně spolupracovat s olomouckou kapitolou v boji proti českým bratřím. A v neposlední řadě mohl Václav z Moštěnice najít velkého ctitele Panny Marie v osobnosti Jana Filipce. Ten byl svým životním osudem spjat nejen s olomouckou kapitulou, ale rovněž i s řádem menších bratří, do něhož ke konci svého života vstoupil.

Z výše řečeného popisu plyne jasný rozdíl mezi spodními výjevy, provedenými s velkou pečlivostí a snahou po individualitě a originalitě, která se především projevuje ve scéně na jižní stěně, a výzdobou klenby, kde se shledáváme se schematičností a s opakováním stejných typů postav odlišenými pouze jim určených atributů a s velkou dekorativností způsobenou rostlinným ornamentem hlásícím se k postupné změně uměleckého názoru.

3. 3. 4 Stylová a ikonografická analýza a datace maleb

S ohledem na současný stav maleb je ztížena možnost stylové komparace s jinými díly, jelikož kresba tváří a barevné povrchové vrstvy s nasazenými světly, určujícími průběh drapérie, jsou téměř nedochované. Přesto se na výjevech vyskytují prvky, jejichž přítomnost má již samu vypovídající hodnotu. To platí rovněž i u malby na severní straně, neboť je zde vyobrazen méně obvyklý námět se zmrtvýchvstalým Kristem.

Vývoj námětu Zmrtvýchvstalý Kristus se zjevuje Panně Marii je dle ikonografických inovací možné rozčlenit do několika fází, při čemž v jedné nalezneme i prototyp pro olomouckou malbu. Na samém počátku stojí iluminace z Pasionálu abatyše Kunhuty, na níž je zachycena Panna Marie v objetí se synem, na jehož předchozí mučení upozorňují rány na rukou a nohách. [52] Další ikonografický vývoj námětu byl následně přenesen do Itálie, kde bylo na rozdíl od oblasti střední Evropy Zjevení se Krista Panně Marii zasazeno do interiéru, a na místo vroucího objetí byl zobrazován moment prvního poznání syna Pannou Marií.²⁸⁵ Tento okamžik, jež sledujeme i v kapli svatého Jana Křtitele, byl kolem roku 1400 přenesen do Zaalpí, kde se mu dostalo značných změn především ve španělském a vlámském malířství. Nicméně s ohledem na specifický vývoj výtvarného umění a omezující možnosti kontaktu s Iberským poloostrovem, bych svou pozornost

²⁸⁵ Dokladem pro toto tvrzení je malba v neapolském kostele Santa Maria Donna Regina datovaná do třetího desetiletí 14. století a připisovaná do okruhu žáků Pietra Cavallini.

věnovala druhé destinaci, o jejímž vlivu na naše země není žádných pochyb. Došlo zde k důležitým změnám, projevujících se především zobrazením Krista na levé pohledové straně a umístěním vítězného kříže do jeho levice, zatímco druhou rukou žehná. Panna Marie je umístěna naproti němu a v její blízkosti nalezneme vždy pultík, upozorňující na modlitbu přerušenu příchodem syna. Do vývoje výrazně zasáhlo dílo Rogiera der Weyden, oltář Miraflores, kde je na pravém křídle zobrazen zmrtvýchvstalý Kristus se svou matkou. Na něm je však Spasitel bez kříže a stojí za zády své matky. Vliv tohoto obrazu byl tak veliký, že z něho vycházeli umělci po celou druhou polovinu 15. a rovněž i celé 16. století, což vedlo k dalším inovacím námětu. Předstupněm pro náš obraz by mohlo být dílo umístěné dnes ve sbírkách Národní galerie ve Washingtonu.²⁸⁶ [53] Ten rovněž vychází z Weydenova odkazu, ale Kristus již v levici svírá vítězný kříž a svou pravíci žehná. Další výrazný posun bychom zaznamenali až v díle Albrechta Dürera, který námět vyobrazil v rámci Malých pašijí.²⁸⁷ [54] Datace této grafiky nejpozději do roku 1511 je dle mého mínění terminus ante quem pro malbu severní stěny. Vede mě k tomu nejen odměřený vztah Panny Marie ke Kristu, jenž je zásadně odlišný od gesta Bohorodičky v kapli svatého Jana Křtitele, ale i absence lůžka s polštářem a baldachýnem, tolik po roce 1511 oblíbené.

Pro nizozemské východisko malby hovoří rovněž orámování nik, do nichž jsou postavy umístěny. Jejich ornamentální výzdoba a dekorativní pojetí hlavic, prozrazující italský vliv, je možné vysvětlit brzkým kontaktem hanáckého centra s italskou renesancí, který mohl být zprostředkován především uherským králem Matyášem Korvínem, neboť ten roku 1475 uzavřel sňatek s dcerou neapolského krále Ferranta I. Beatrix. Její přítomnost s četným italským doprovodem je v Budíně doložena následující rok.²⁸⁸ Dokladem pro tuto úvahu je i nástěnná malba z roku 1494–1495 v ostříhomském arcibiskupském paláci, původně královském sídle, na niž spatřujeme alegorické postavy, jež jsou rovněž zasazeny do iluzivně pojednaných výklenků, které jsou odděleny sloupy s výraznými patkami a ozdobnými hlavicemi. [55]

O společném autoru není pochyb ani u výjevu na východní stěně, který, jak jsem ukázala výše, se přímo váže k vyobrazení na severní straně. Společný je na první pohled interiér s vybavením a použité odstíny barev. Stejně jsou ve dvou případech vlasy, a to jak jejich provedení, tak způsob nasazení na hlavu. Shody nalezneme i v utváření drapérie,

²⁸⁶ Obraz anonymního vlámského malíře se pod signaturou 1937. 1. 45 nalézá ve sbírce Andrew W. Mellona.

²⁸⁷ STRAUSS (ed.) 1980b, 141, obr. 120.

²⁸⁸ Pobyt Beatrix je roku 1479 prokázán i v Olomouci, kde byla přítomna setkání Vladislava Jagellonského a svého chotě při uzavření mírových dohod. Dle dobových zpráv si královský uherský pár nechal do Olomouce dovézt mnoho svého cenného majetku, který byl vystaven na odiv olomouckým měšťanům a všem v té době přítomným ve městě.

kteřá je v horní partii těla členěna jen nepatrně a k výraznějším změnám dochází až v oblasti mezi koleny a zemí, na níž se látka měkce rozprostírá kolem postavy. Přirozeně nadzvednutý a pohyb naznačující spodní lem pláště Panny Marie na severní stěně, jež jsem neopomenula zdůraznit ani při popisu, je velmi elegantně pojednaný a dle mého mínění hovoří o vysoké úrovni umělce.

Východisko malby na jižní stěně je nutné hledat v jižnější oblasti, než v jaké jsme se dosud pohybovali. Přestože scénu pojí s předchozími výjevy použití obdobných barevných odstínů, liší se od nich nejen svým rozměrem, ale i způsobem orámování. Zásadní rozdíl je však ve znázornění pozadí, které je v rámci nástěnných maleb v ambitu a kaple svatého Jana Křtitele originální a evokuje pojetí krajiny v rámci takzvané podunajské školy.²⁸⁹

S ohledem na složitost termínu podunajská škola, bych se alespoň na okamžik zastavila u této důležité etapy středoevropského malířství. Sousedním podunajská škola se rozumí skupina umělců, kteří působili v oblasti, jež by se dala geograficky určit pomocí tří měst, Pasov, Salzburg a Vídeň. Zajímavým poznatkem je jistě i fakt, že mnoho umělců řazených k této škole působil ve službách mnoha evropských panovníků, například i říšského císaře Maxmiliána I., se kterým nás pojí postava Konráda Celtise. Ten se pohyboval v blízkosti samotného císaře a byl také ve styku s místními členy humanistické společnosti, jež byla úzce spjata s olomouckou kapitulou.

S ohledem na sledovanou nástěnnou malbu se zaměřím pouze na první, zakladatelskou generaci v malířství, jejíž formování bývá datováno do doby kolem roku 1500. Mezi zásadní osobnosti bezpochyby patří Lucas Cranach starší, Albrecht Altdorfer, Rueland Früauf mladší a Jörg Breu starší. Jak je patrné ze jmen umělců náležejících do první generace, vlastním jádrem sdružení v Podunají byli hlavně umělci z Bavorska, další pocházeli také ze Švábska či Frank, přestože v oblasti od Řezna po Vídeň působili jistě také kvalitní malíři. V rámci takzvané školy došlo ke spojení proudů pozdní gotiky z hornorýnského, hornošvábského, bavorského a tyrolského regionu. Uplatnění zde našel smysl pro prostor a malebně pojatou krajinu s detaily, které byly do této doby opomíjeny. Jistý vliv tu jistě hrála blízkost Itálie, z níž sem pronikaly prvky, jež se pojily s pozdně gotickým slohem. Tvorba takzvané dunajské školy se však odlišuje od italské renesance i německé pozdní gotiky. Důraz je kladen na přírodu, jak již bylo naznačeno, ale ještě mnohem důležitější je její vztah k člověku. Příroda se na obrazech stále mění a člověk je do ní pouze zapojen, splývá s ní.

²⁸⁹ HOMOLKA / PEŠINA 1966. Dunajský sloh se v literatuře nejčastěji objevuje v souvislosti s malířstvím, jelikož rysy, které jej definují, jsou na něm nejlépe viditelné, setkáváme se s ním však i v sochařství. Až zcela naposledy, v šedesátých letech 20. století, byl pojem přenesen i na architekturu, především zásluhou německého historika umění Götze Fehra.

Z této krátké pasáže, pomocí níž jsem se snažila objasnit principy fenoménu pozdně středověkého malířství, vyplývá několik závěrů i pro naši malbu. Především se jedná o vztah krajiny a postav, dvě samostatné složky na malbě, které nejsou navzájem propojeny. Krajina je pouze aditivně přidána a tvoří krajinnou stafáž bez vztahu k postavám. To by znamenalo, že malba je jakýmsi předstupněm toho, co můžeme v plně rozvedené formě vidět u malířů náležejících do takzvané podunajské školy. Východisko tvůrce obrazu by však mohlo být ve stejné oblasti, z níž pochází většina příslušníků první generace dunajské školy, tedy v jižním Bavorsku. Nápadná shoda je především s dílem Ruelanda Frueaufa staršího, který kolem roku 1500 vytvořil obraz Bolestného Krista. [56] Stejně jako na této desce, uložené dnes v mnichovských sbírkách Alte Pinakothek, spatřujeme i v Olomouci zmrtvýchvstalého Krista, jak odpočívá na sarkofágu červené barvy. Hlava mírně skloněna k pravému rameni vedla k nepatrnému natočení těla. Ruce, které jsou v našem případě položeny na zavřené desce tumby, se spolu s nohama, otočenýma na druhou stranu, liší od možné předlohy. Obdobu však shledáme při práci s bederní rouškou a i mezi nohama provlečeným cípem.

Stavbu završující klenba je dle mého názoru i zakončením samotného malířského vývoje dnešní kaple svatého Jana Křtitele. Postavy andělů, jak již jsem naznačila při formálním popisu, jsou s největší pravděpodobností vytvořeny za pomoci šablon, jejichž stejnotvarost se autor pokusil narušit obměnou barev a tvaru křídel a samozřejmě střídajících se nástrojů umučení. Níže umístěné postavy, k nimž analogii nalezneme například v kapli zámku Žirovnice,²⁹⁰ vykazují ve srovnání s anděly výrazněji se projevující snahu po individualizaci, jež by mohla naznačit vzdálenou reflexi nizozemského umění. Ta je s ohledem na zavalitější typy postav a průběh jejich drapérií získaná nepřímým, zprostředkovaným způsobem a podaná v autorově modifikované podobě s již převažujícím italským vlivem. Ten podtrhuje ornamentální orámování jednotlivých kápí, jež bylo dříve i na severní a východní stěně mezi výjevy spolu s fragmenty drapérie a architektury ve spodní části nad zemí. Obdobný ozdobný rostlinný pás lemuje jednotlivé scény, jež zachycují legendu o pravém kříži, vytvořenou v šedesátých letech 15. století Pierem della Francesca v kostele svatého Františka v italském Arezzo.²⁹¹ [57] Ovšem podoba konzol, na nichž stojí jednotliví světci, hovoří o vytvoření výzdoby klenby v mladší době.

²⁹⁰ Malby jsou datovány na počátek devadesátých let 15. století.

²⁹¹ Na tomto místě se mi jeví vhodné připomenout významnou cestu poselstva Matyáše Korvína do Neapole, jež započala v polovině roku 1476 za účelem dopravení jeho choti Beatrix do Uher. A přestože se předpokládá, že Matyášovi dvořané, mezi nimiž bylo i mnoho Moravanů, cestovali z větší části po moři, musela na ně cizí země a projevy její kultury velmi hluboce zapůsobit. KALOUS 2006, 11–14.

Dle mého mínění se tedy ve východní části kaple setkáváme se třemi fázemi výzdoby. Do první bych zařadila výmalbu severní a východní stěny a dnes již nezachované chiaroscuro původně zdobící klenbu. V rámci druhé etapy byl vytvořen malovaný epitař na jižní stěně. Malířské práce v kapli byly ukončeny vymalováním klenby do dnešní dochované podoby a vytvořením ornamentální a iluzivní výzdoby. S těmito úpravami pak zřejmě souvisí i drobné zásahy na již vzniklých malbách.

Kromě výše uvedených analogií, jež pomáhají přesnějšímu časovému zařazení nástěnných maleb, se v kapli svatého Jana Křtitele můžeme při datování opřít nejen o poznatky získané při archeologických a restaurátorských pracích, ale i ze zjištění z dobových pramenů.

Jak jsem již naznačila při popisu výjevů zdobících stěny a klenbu východního travé kaple svatého Jana Křtitele, vyplývá z archeologického průzkumu konaného ke konci osmdesátých let minulého století, že kaple byla zamýšlena jako pohřební. Patrně tomu tak nebylo od samého počátku, kdy zde současně fungovala kapitulní knihovna a pouze ve východním poli se nacházel sakrální prostor s oltářem svatého Prokopa.

Vznik nástěnných maleb situovaných na severní a východní zdi bych vložila do doby okolo roku 1500, kdy jako impulz pro jejich vytvoření považuji první nadání Václava z Moštěnice, kterým v srpnu roku 1493 zřídil obročí pro druhého altaristu u hlavního oltáře, vysvěceného roku 1444 v kapli svatého Jana Křtitele a svatého Jana Evangelisty,²⁹² a především rok 1496, v němž obdržel výsadu držet dvě benefícia.²⁹³ Východní stěna, kde je umístěna kamenná menza původního hlavního oltáře, byla vymalována výjevem Zvěstování Panně Marii, a sousední, severní zeď vyzdobena scénou se zmrtvýchvstalým Kristem, pod níž by mohl být umístěn oltář svatě Máří Magdalény, o kterém pouze víme, že se v této kapli nacházel. Avšak po ikonografické stránce by sem jistě zapadal, jelikož před zjevením zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii se Pán dal jako první zjevit Marii Magdaléně.²⁹⁴ Námět označovaný „Noli me tangere“ byl již od raného středověku velmi oblíbený a mohl s velkou pravděpodobností zdobit oltář dedikovaný této světici.²⁹⁵

Výjev na jižní stěně lze označit jako epitař a i v tomto případě uvažovat o Václavu z Moštěnice jako případném donátorovi, který si zřejmě v době zastávání funkce dómského kazatele a kanovníka zvolil kapli svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty jako

²⁹² Listina se signaturou A IV d 18.

²⁹³ Nutno dodat, že k tomuto roku je znám pouze jako farář v Holešově, který je od Olomouce vzdálen necelých padesát kilometrů a nalézá se nedaleko obce Moštěnice, z níž Václav pocházel.

²⁹⁴ ROYT 2006, 311.

²⁹⁵ Dokladem pro mé tvrzení nacházím na obraze Hanse Memlinga z roku 1480, kde mezi vyobrazeními zachycujícími Kristův život nalézám zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Máří Magdaléně, jež rovněž předchází ukázení se Páně Bohorodičce. Memlingův obraz je dnes umístěn ve sbírkách mnichovské Alte Pinakothek pod inventárním číslem WAF 668.

místo svého posledního odpočinku. Pro jeho zpodobnění hovoří i doložená Václavova úcta k Panně Marii, jež ho zde doporučuje. Pro pozdější dataci malby, jež však není příliš vzdálena od předchozích dvou výjevů, mě kromě formálních prvků a možných analogií vede především odlišný formát scény a pozdější věk zobrazeného, jelikož se mi jeho vlasy jeví jako šedé. Následným zasazením náhrobníku po smrti Václava z Moštěnice by bylo vysvětleno poškození výjevu v levém spodním rohu a patrně i jeho umístění mimo hlavní osu.²⁹⁶ To však mohlo být vyvoláno i přítomností oltáře svatého Prokopa, jenž byl v kapli zřízen již roku 1441. Ovšem jedná se tu o pouhou hypotézu, jelikož neznáme jeho přesné umístění.

Nyní se dostáváme k samotnému vyvrcholení východního pole, jímž je výzdoba klenby. Na rozdíl mezi ní a výmalbou stěn jsem již upozornila. Z řečeného vyplývá, že výmalba klenby a prostoru mezi výjevy na severní a východní stěně a korektury na výjevech všech tří stran jsou pozdější a dle mého mínění spjaté s druhou donací Václava z Moštěnice a lze je vročit do období po roce 1517. V souvislosti s přítomností předpokládaných oltářů lze zobrazení andělů s nástroji umučení označit jako devoční námět. Jejich hlubší zbožnost a kontemplativní účel je zdůrazněn připojením světců, jež neváhali pro víru ve svého Pána obětovat vlastní život. Navíc, jak jsem naznačila, jejich výběr byl velmi pečlivý, protože se jedná o mučedníky s úzkým vztahem k moravskému královskému městu.

Dle archeologického zjištění se ve východní části kaple nachází čtyři kosterní pozůstatky, z nichž tři náleží ženám a jedna muži.²⁹⁷ [58] Přestože nejsou ve východní části umístěny Václavovy pozůstatky, domnívám se, že i přesto má výmalba klenby značit zobrazení druhého příchodu Krista, kterého se zúčastní i sám olomoucký kanovník a dómský kazatel.

Václavovu úctu k Panně Marii, s níž jsme se již setkali na scéně jižní stěny, ale i dvou zbývajících, dokládá i růženec na žebrech. Kuličky růžence značí Mariinu poslušnost a

²⁹⁶ Pozdějším zasazením náhrobníku Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic bych také vysvětlila poničení malby na protější stěně. Kvůli formulaci v listině A V d 5, která se váže k druhé donaci Václava z Moštěnice, se příkláním na stranu badatelů, kteří odmítají tradovanou zvěst o tomto náhrobníku. A to z toho důvodu, že Václav z Moštěnice ve zmíněné listině hovoří o odkazu Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic, jenž dle mého mínění nezemřel před příliš dlouhou dobou. Tato úvaha je však pouhou možností, jelikož se mi nepodařilo nalézt bližší informace k Arnoštovi Kuželovi a vyloučit tak případnou shodu jmen.

²⁹⁷ I přes nedostatek informací o osobě Václava z Moštěnice, je velmi pravděpodobné, že žil déle než půl století. S ohledem na možný rok úmrtí, kladený mezi léta 1519 a 1520, a roky spjaté s jeho nadacemi se mohl narodit nejpozději v šedesátých letech 15. století. S tím se však neshoduje věk muže ve východní části kaple, jež zemřel mezi třicátým a čtyřicátým rokem. Tím pádem by Václavovy ostatky byly uloženy v hrobě s číslem pět, který se však nachází až na pomezí druhého a třetího klenebního pole. DOHNAL 1980, nepag. To by znamenalo, že v době smrti Václava z Moštěnice, sloužila celá stavba jako liturgický prostor. To nám ostatně potvrzuje i nadační listina z roku 1517, kde je již stavba nazývána jako kaple svatého Jana Křtitele a svatého Jana Evangelisty, a nikoliv jen jako „kaple v ambitu zvané knihovna“, s nímž jsme se setkali na listině z roku 1493.

oddanost Kristu, skrze ni, jako nejbližší Boží prostřednici, se snaží Václav z Moštěnice přiblížit Kristu. Zobrazení je tedy možno číst jako příslibení budoucího naplnění. Ikonografii východního pole kaple by snad bylo možno interpretovat tak, že s pomocí Panny Marie a Duchu svatého, z něhož počala, budou všichni oddaní duchovně znovuzrozeni a stanou se tak Kristovými následovníky. Zobrazené nástroje umučení upomínají na nutnou podmínku spasení. K tomuto vysvětlení, jenž mohl mít na mysli i sám Václav z Moštěnice, dospějeme při čtení scén na stěnách a následně na klenbě.

Nejenom přítomností Panny Marie na všech třech stěnách a v podstatě i na klenbě v podobě růžence, ale i výběrem scén je zdůrazněno její postavení v církvi a její blízkost ke Kristu. Neboť je to právě ona, jež stála na počátku a přijala Boží poselství od anděla a která byla poctěna Kristovou návštěvou po zmrtvýchvstání. Nepochybně to souvisí s úctou projevanou v této době Bohorodičce, pro niž mohu jako doklady uvést nástěnnou malbu v čele klenby pravé boční lodi kostela Neposkvrněného početí Panny Marie či laické růžencové bratrstvo,²⁹⁸ působící při oltáři Panny Marie růžencové v olomouckém dominikánském kostele. Z tohoto dění nebyli jistě vyloučeni ani kanovníci. Na jižní stěně, kde je umístěn náhrobník Václava z Moštěnice vidíme Pannu Marii, jak doporučuje svého oddaného ctitele synu, jenž právě vstal z mrtvých. To s největší pravděpodobností naznačuje donátorovy úvahy nad blížící se smrtí a přípravy s tím spojené. Dle mého mínění si chtěl Václav z Moštěnice svými dvěma, nám známými nadacemi zajistit spásu duše po své smrti. A velmi zajímavé by bylo nalézt, pokud se do dnešní doby dochoval, Václavův testament, který by popřípadě mohl potvrdit tuto myšlenku a ukázat Václava z Moštěnice jako zbožného a církvi oddaného muže,²⁹⁹ přesto nezapomínajícího na sebe samého.

²⁹⁸ SCHULZ (ed.) 2009, 255.

²⁹⁹ Snad lze za možný doklad jeho velké úcty k Panně Marii považovat označení, kterého se mu dostalo od Stanislava Thurzy v listině z roku 1517, již byla potvrzena Václavova donace, neboť ho zde nazývá „intemerate Virginae Marie“. Navíc je tu přímo uvedeno, že nadace je pořízena za účelem spásy Václavovy duše. Listina se signaturou A V d 6.

4. Závěr

Křížová chodba u kostela svatého Václava v Olomouci a s ní sousedící kaple svatého Jana Křtitele skrývají cenný soubor pozdně gotických maleb, jejichž vysoká hodnota je zřejmá již při prvním ohledání. Spolu s dalšími doklady monumentální malby, dochované na historickém území města Olomouce, potvrzují význačné postavení hanáckého centra na přelomu 15. a 16. století nejen v rámci zemí Koruny české, ale i samotného moravského markrabství.

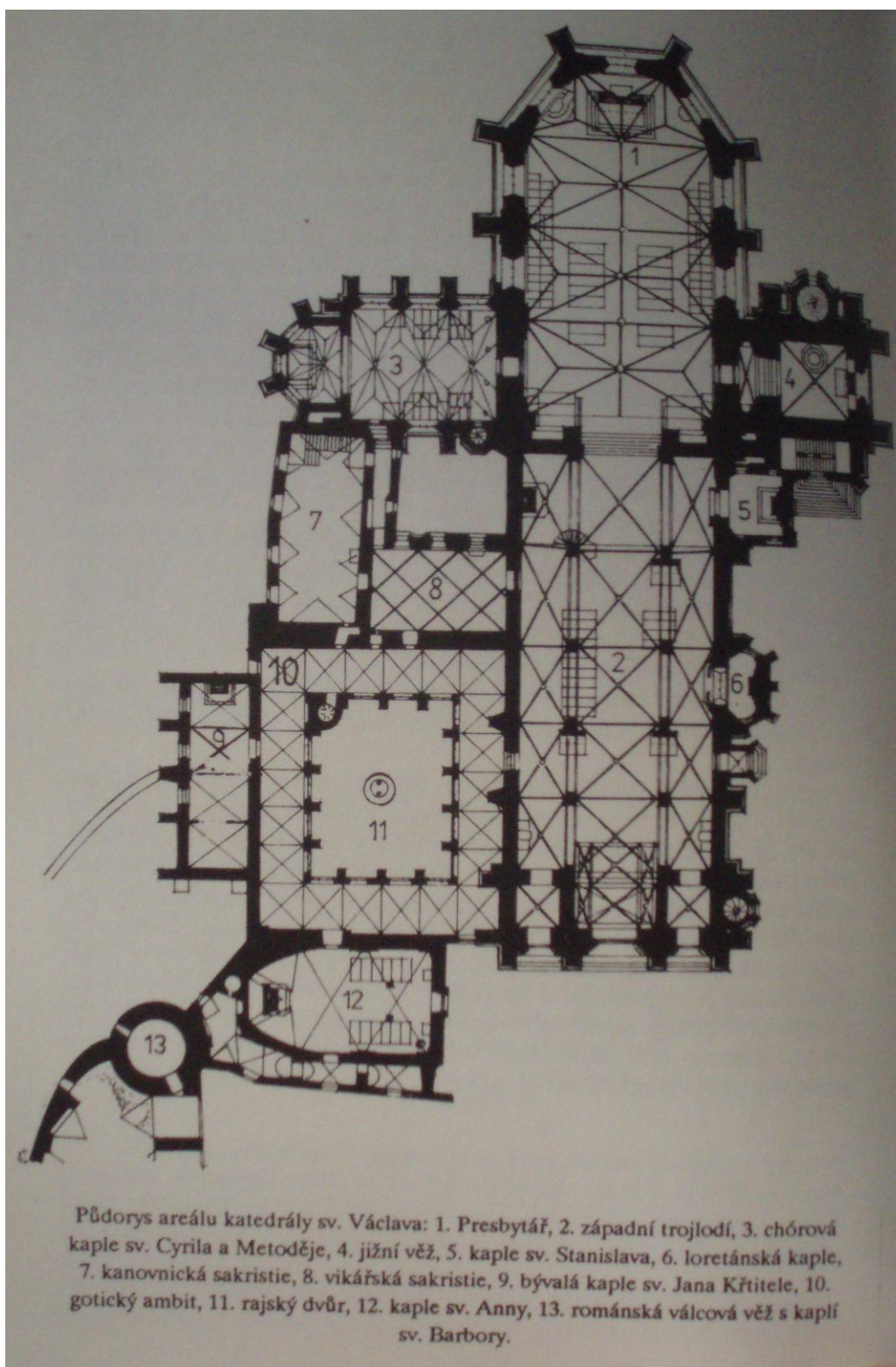
Soubor mariánských a christologických výjevů, zdobících stěny severního a východního křídla vrcholně gotického ambitu, jenž byl v poslední čtvrtině 14. století přistaven ke kostelu svatého Václava na místě románské křížové chodby, je ve středu pozornosti badatelů již od dob svého znovuobjevení na konci 19. století. Pozdně gotické malby, které byly několikrát neodborně restaurovány bez respektování původní kompozice, byly postupně vytvořeny v době od sedmdesátých let 15. století do poloviny druhého desetiletí následujícího století. S ohledem na rozdílnou dataci maleb se pochopitelně měnily inspirativní zdroje. V nejstarší malbě Poslední soud jasně převládá nizozemský realismus, zprostředkovaný do Olomouce patrně prostřednictvím děl epigonů Rogiera van der Weyden či Hanse Memlinga. S prvky charakteristickými pro nizozemské malířství se setkáváme i na sousedním výjevu Zvěstování Panně Marii, kde je nicméně již dominantní vliv ulmského malířství šedesátých a sedmdesátých let 15. století. Následující čtyři malby s náměty Epifanie, Adorace Páně, Ukřižování a Oplakávání Krista tvoří na základě blízkých formálních prvků uzavřenou skupinu, k níž jsou volně připojeny dvě poslední scény východní stěny, a to Zmrtvýchvstání Krista a Bolestný Kristus. K těmto malbám, z nichž vyniká Klanění tří králů a Adorace Páně, nalezneme četné analogie v dílech Albrechta Dürera, Lucase Cranacha staršího, Martina Schongauera či anonymních monogramistů, tvořících na přelomu 15. a 16. století na území Svaté říše římské. Z důvodu odlišné doby vzniku a nejednotné ikonografie všech výjevů, pro jejichž označení se mi jeví vhodnější používat pojem soubor maleb nežli cyklus, se domnívám, že v tomto případě nemůžeme hovořit o jediném objednateli, jenž je obvykle spatřován v osobě olomouckého biskupa Stanislava Thurzy. O něm je známo, že většinu svého času strávil v Kroměříži, kde si vybudoval své vlastní sídlo. A proto považuji kanovníky olomoucké kapituly za donátory maleb, které zdobily v křížové chodbě situované hroby jejich či rodinných příslušníků. Touto myšlenkou navazuji na téměř zapomenutou domněnku Josefa Kachníka, kanovníka metropolitní kapituly a badatele v oblasti historie kostela svatého

Václava a jemu příslušejících budov. Na základě pramenů jsem se pokusila rekonstruovat rozmístění oltářů v křížové chodbě a dle jejich umístění situovat jednotlivé hroby. V souvislosti s touto úvahou jsem navrhla ikonografickou interpretaci centrálního výjevu Epifanie, v níž se zrcadlí spojení olomouckých kanovníků s humanistickou učenou společností Societas Maierhofiana.

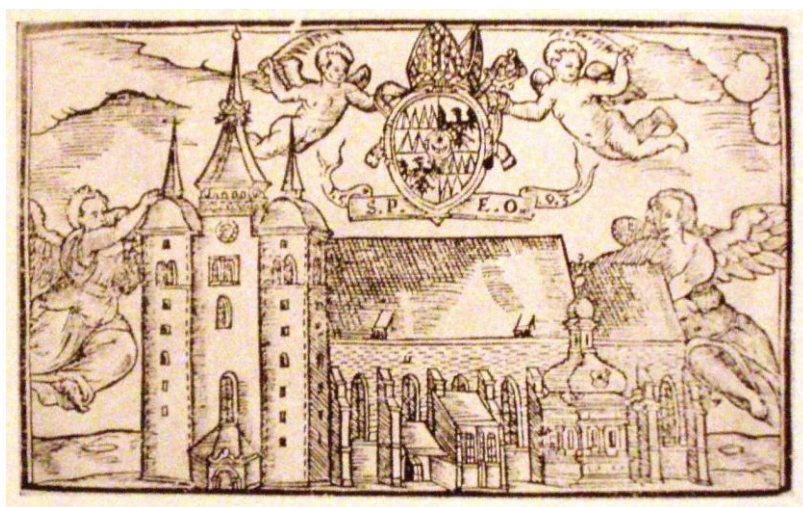
Dále byla hodnocena výzdoba východního pole kaple svatého Jana Křtitele, jejíž stavba byla dokončena roku 1442. Výjevy Zmrtvýchvstalý Kristus se zjevuje Panně Marii a Zvěstování Panně Marii, zdobící severní a východní stěnu, je možné spojit s donací Václava z Moštěnice z roku 1493. Na tyto malby, jejichž vznik předpokládám v době kolem roku 1500, navazuje ne příliš časově vzdálený výjev jižní stěny. Malovaný epitaf, na němž se již projevilo nové pojetí krajiny, zobrazuje s největší pravděpodobností olomouckého kanovníka a dómského kazatele Václava z Moštěnice, doporučeného Pannou Marií zmrtvýchvstalému Kristu. Uložení jeho ostatků v kapli dokládá kromě náhrobníku na jižní stěně i nalezení kosterních pozůstatků zjištěných v osmdesátých letech minulého století v rámci archeologických výzkumů. Potvrzením Václavovy úcty k Panně Marii je výzdoba klenby východního pole, kde je vedle andělů s nástroji umučení a světců, znázorňujících olomoucké nebe, vyobrazen mariánský růženec se sto padesáti kuličkami, odpovídajícími sto padesáti Ave Maria. Růženec bylo možno odříkat jak za živé, tak za mrtvé, což konvenuje se skutečností, že těsně před svou smrtí roku 1517 založil zmíněný Václav z Moštěnice sbor mansionářů v této kapli s povinností pravidelných denních modliteb a mariánských zpěvů. Toto zobrazení je v souladu s duchovním cítěním v tehdejší Olomouci, kde je již na konci 15. století doložena v dominikánském kostele existence oltáře Panny Marie Růžencové a u něho působícího, laického růžencového bratrstva. Situaci rovněž dokresluje nástěnná malba z kostela Neposkvrněného početí Panny Marie, na níž se také setkáváme s motivem růžence.

I přes veškerou snahu, jakou jsem vložila do této práce, si uvědomuji, že zhodnocení nástěnných maleb v křížové chodbě a kapli svatého Jana Křtitele není uzavřenou kapitolou. Stále je tu přítomnost několika otázek na úrovni hypotéz, pro jejichž ověření a zodpovězení bude třeba dalšího, dlouhodobějšího studia. A proto doufám, že tato práce může přispět k podnícení dalšího směru ve vývoji bádání.

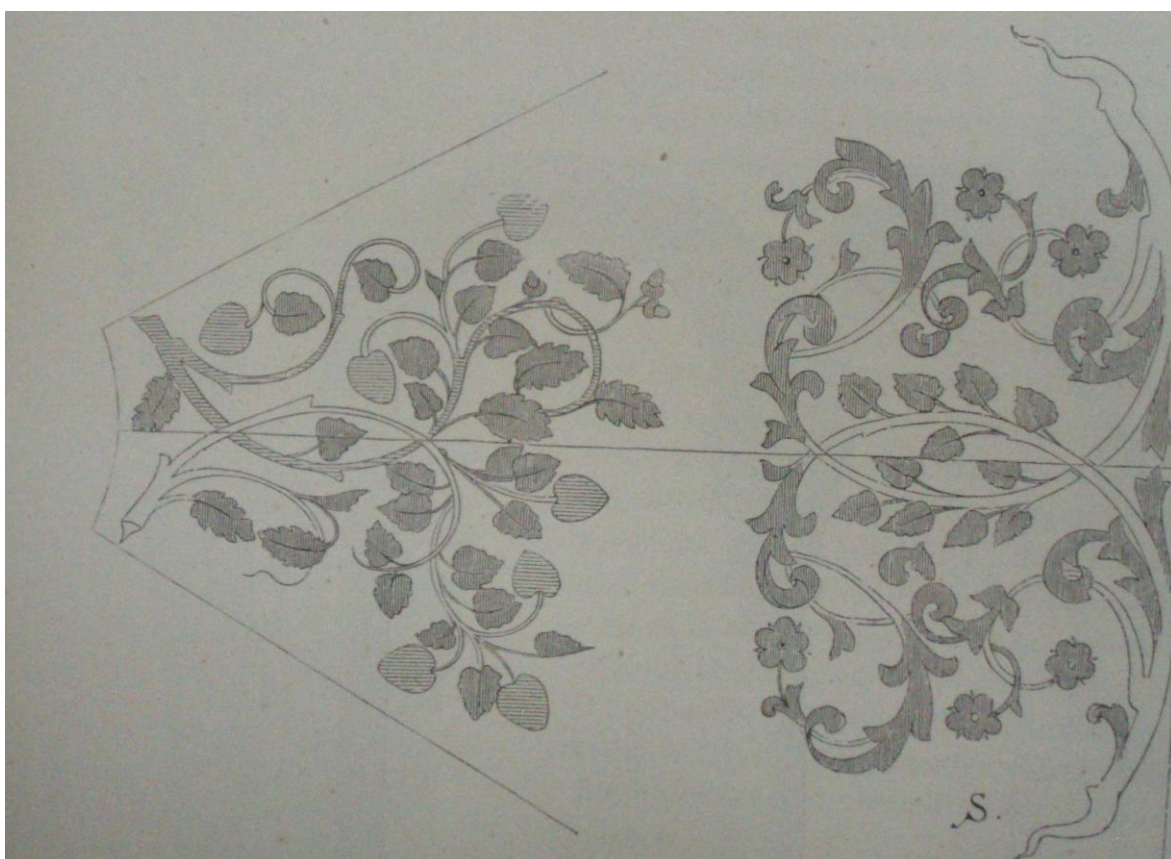
5. Obrazová příloha



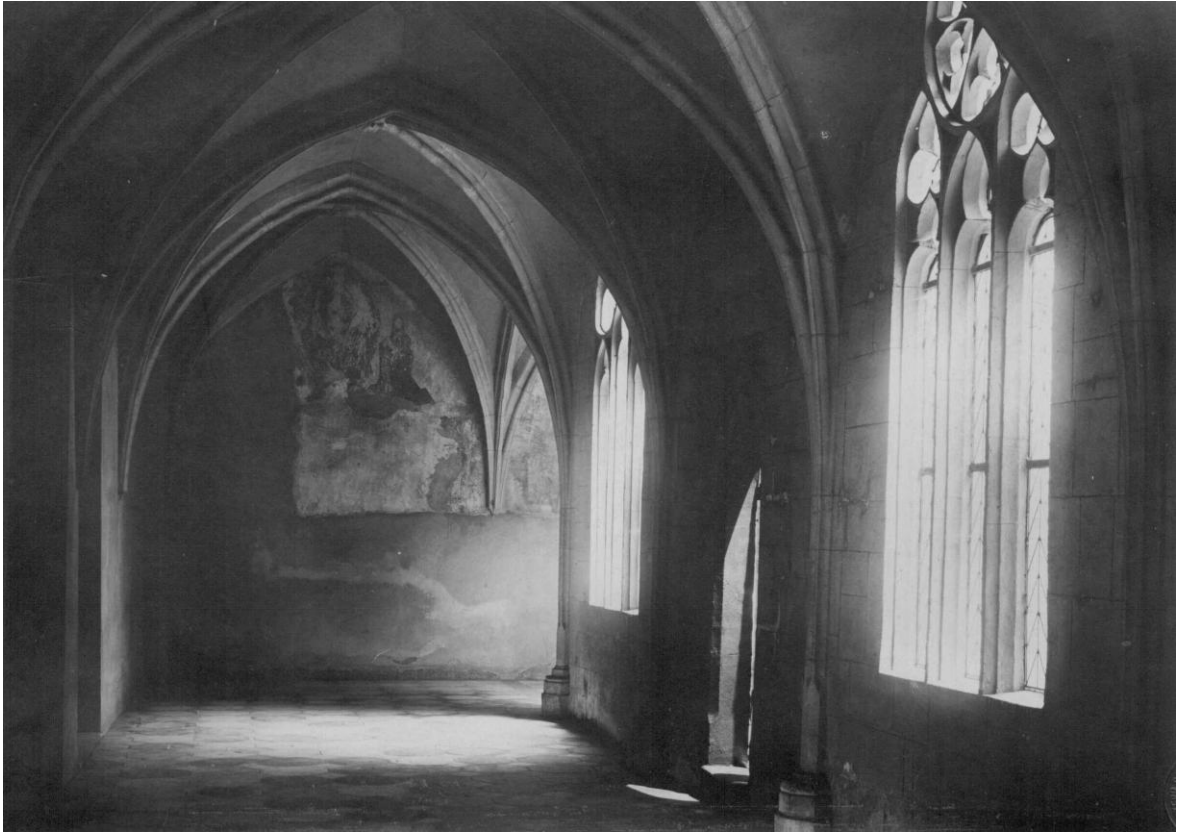
1. Olomouc, kostel svatého Václava a přilehlý areál, počátek 19. století, půdorys



2. Jan Willenberg, kostel svatého Václava v Olomouci, 1593, dřevoryt, 14, 8 x 9, 8 cm. Olomouc, státní vědecká knihovna, sign. II. 32. 078



3. Olomouc, výzdoba klenby ambitu u kostela svatého Václava, 1871



4. Poslední soud, stav na počátku 20. století, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu



5. Poslední soud, současný stav, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu



6. Poslední soud, stav roku 1944, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu



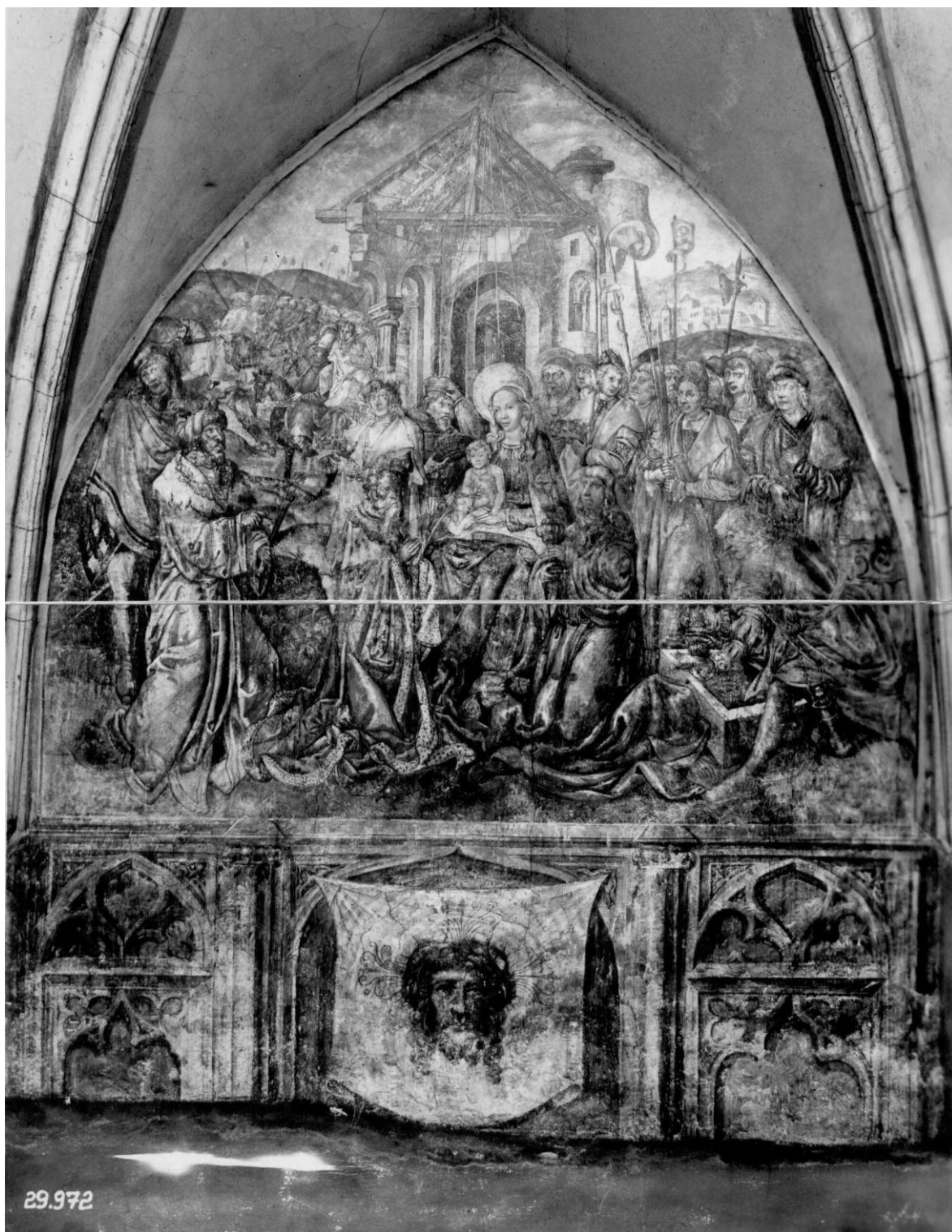
7. Zvěstování Panně Marii, současný stav, po roce 1485, nástěnná malba, secco, 323 x 325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole severního křídla ambitu



8. Zvěstování Panně Marii, stav roku 1944, po roce 1485, nástěnná malba, secco, 323 x 325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole severního křídla ambitu



9. Klanění tří králů, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 283 x 325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu



10. Klanění tří králů, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 283 x 325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu



11. Albrecht Dürer, Konrád Celtis předává dílo Hrosvithy Bedřichu Moudrému, 1501, dřevoryt, 21, 8 x 14, 8 cm. Soukromá sbírka



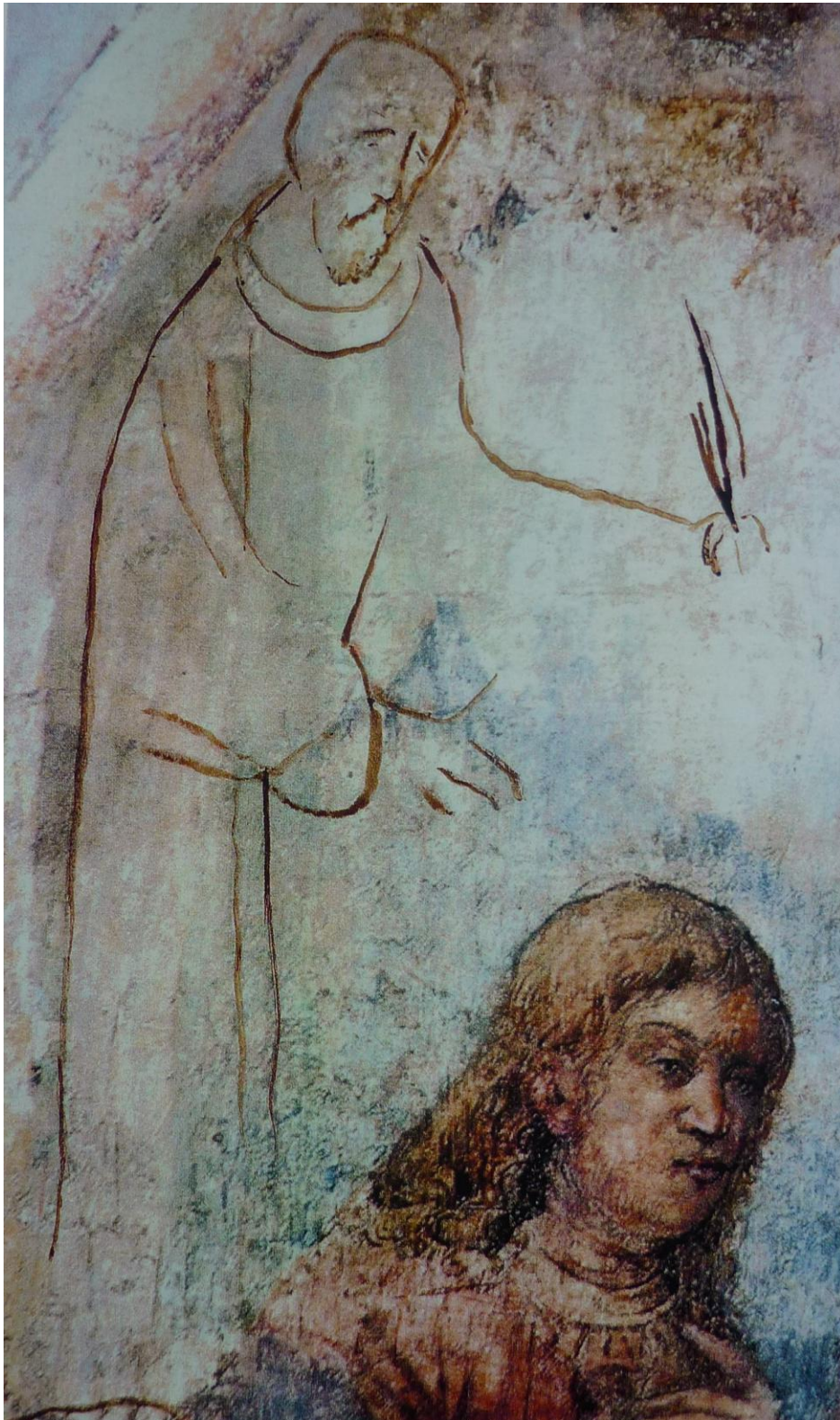
12. Veroničina rouška, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 105 x 336 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu



13. Klanění pastýřů, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu



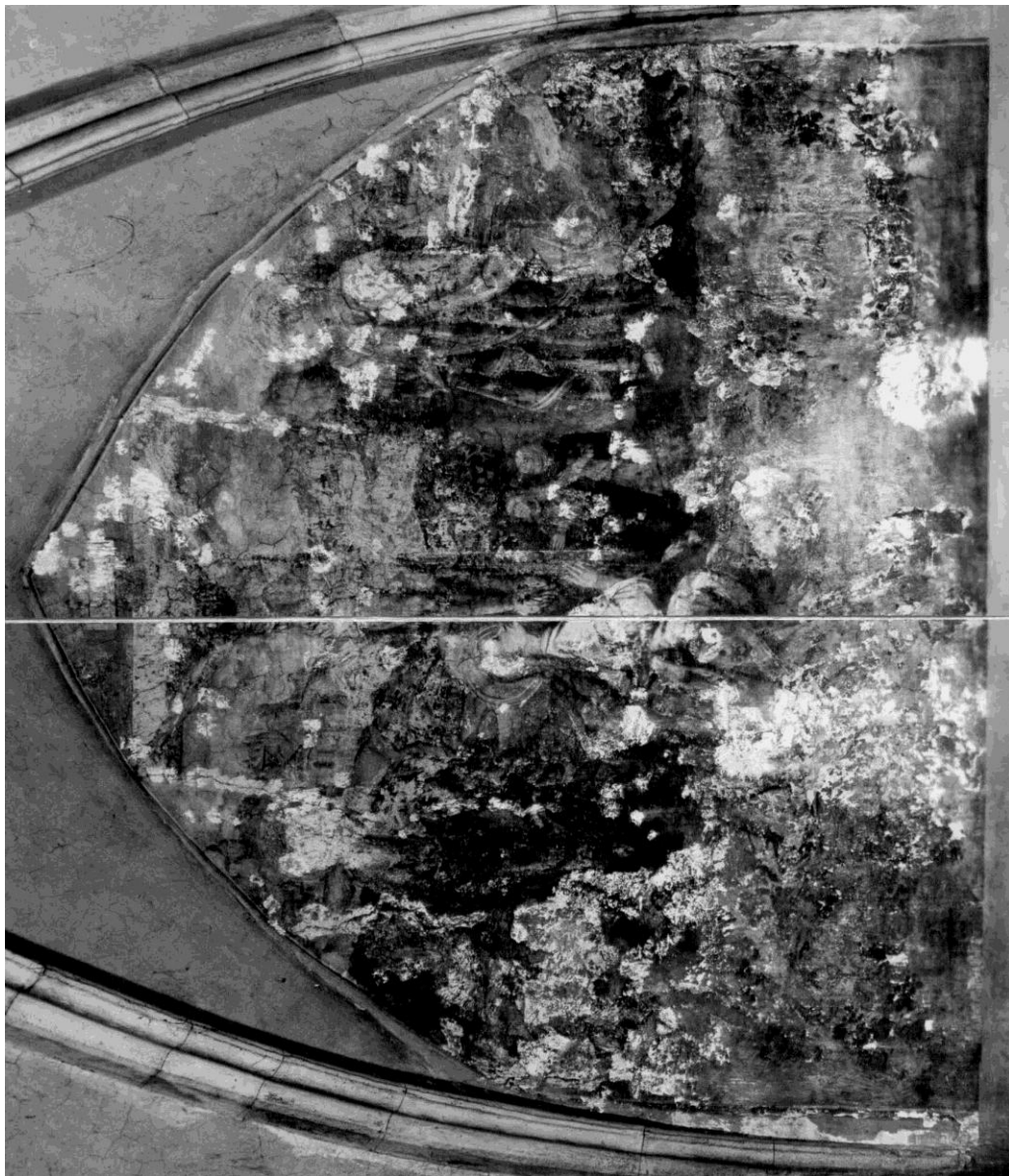
14. Klanění pastýřů, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu



15. Klanění pastýřů, detail, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu. Grafická digitální rekonstrukce kresby starší malby, skrytá dnes pod přemalbami



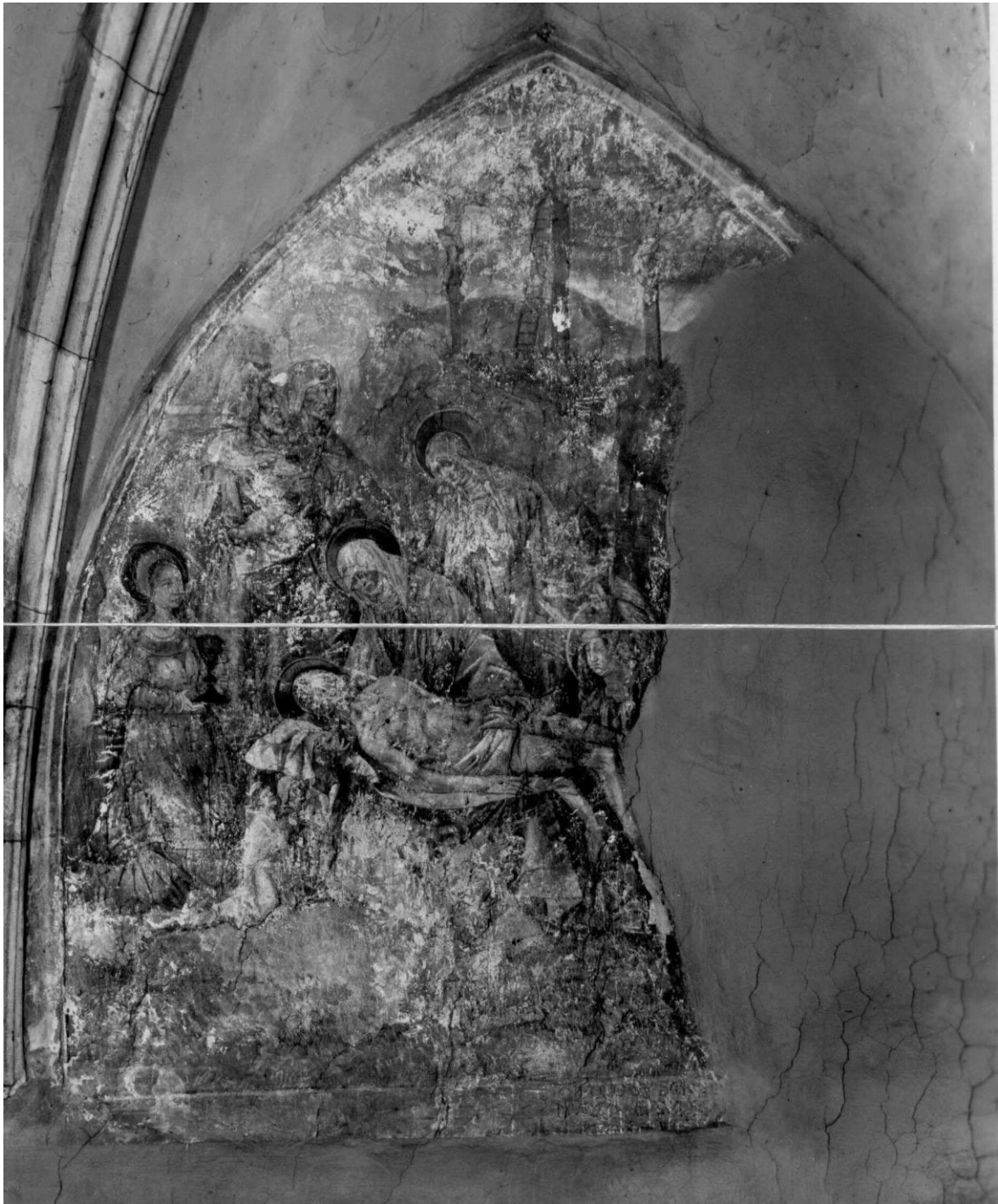
16. Ukřížování, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 325 x 395 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, první pole východního křídla ambitu



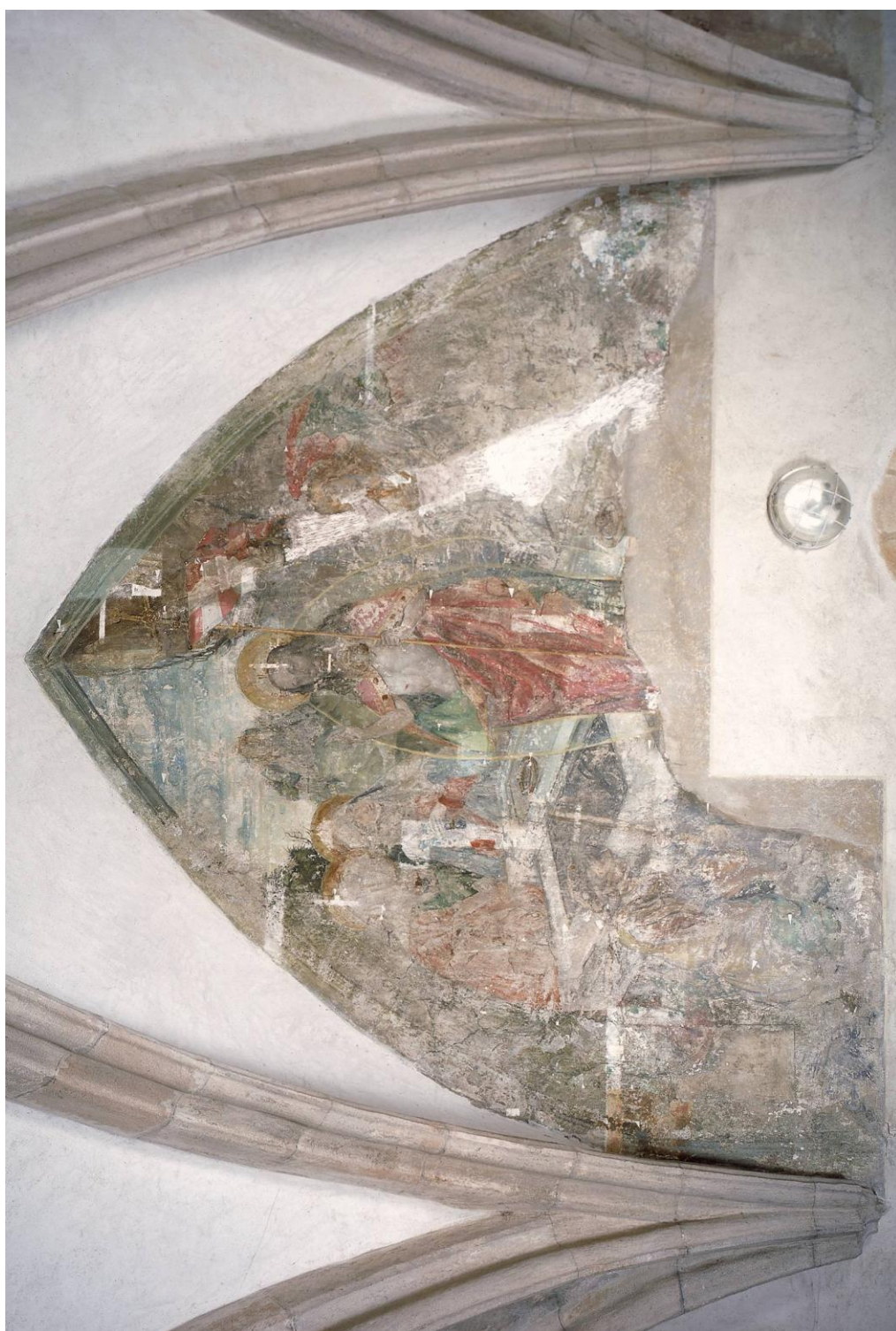
17. Ukřižování, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 325 x 395 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, první pole východního křídla ambitu



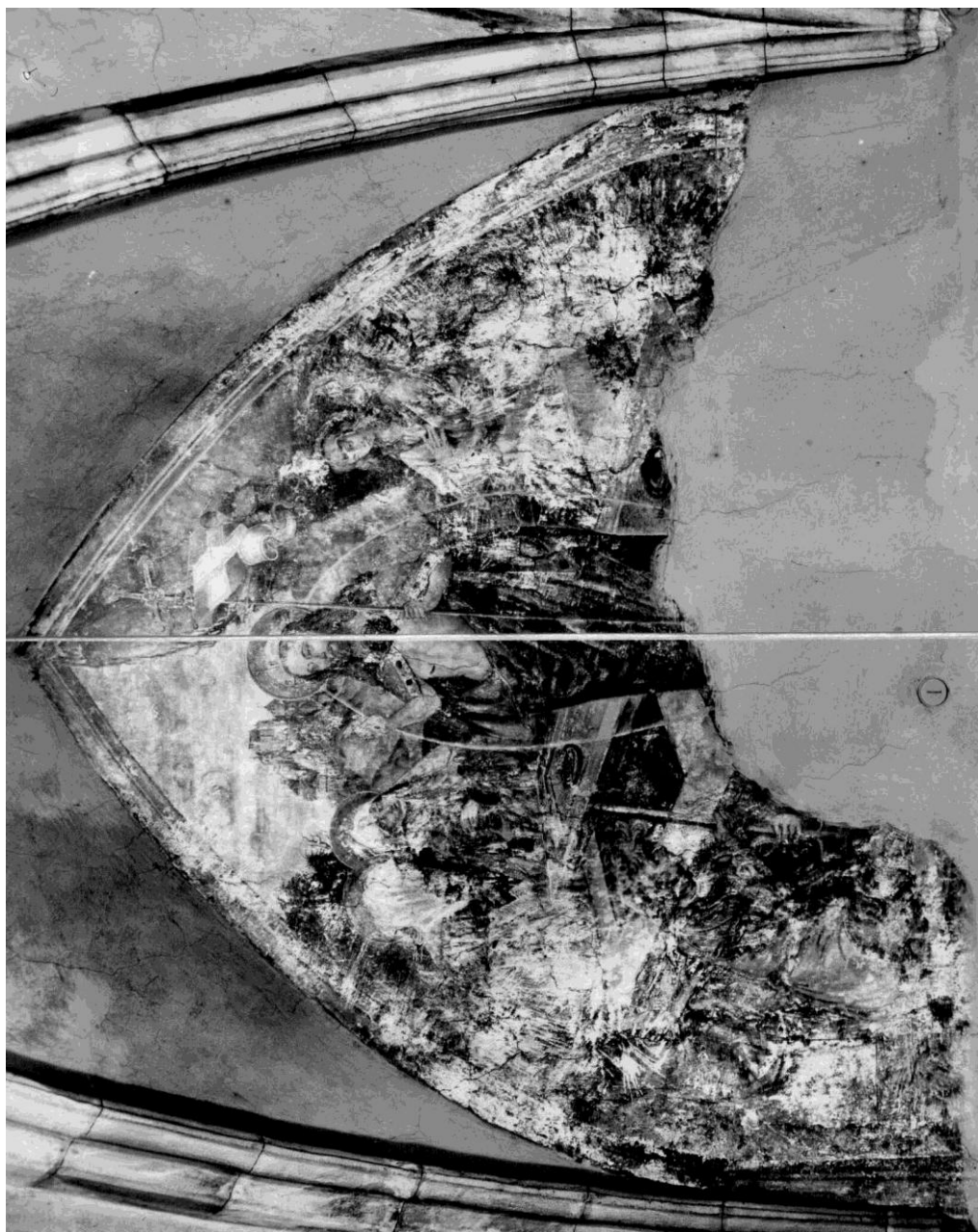
18. Oplakávání Krista, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 323 x 205 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole východního křídla ambitu



19. Oplakávání Krista, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 323 x 205 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole východního křídla ambitu



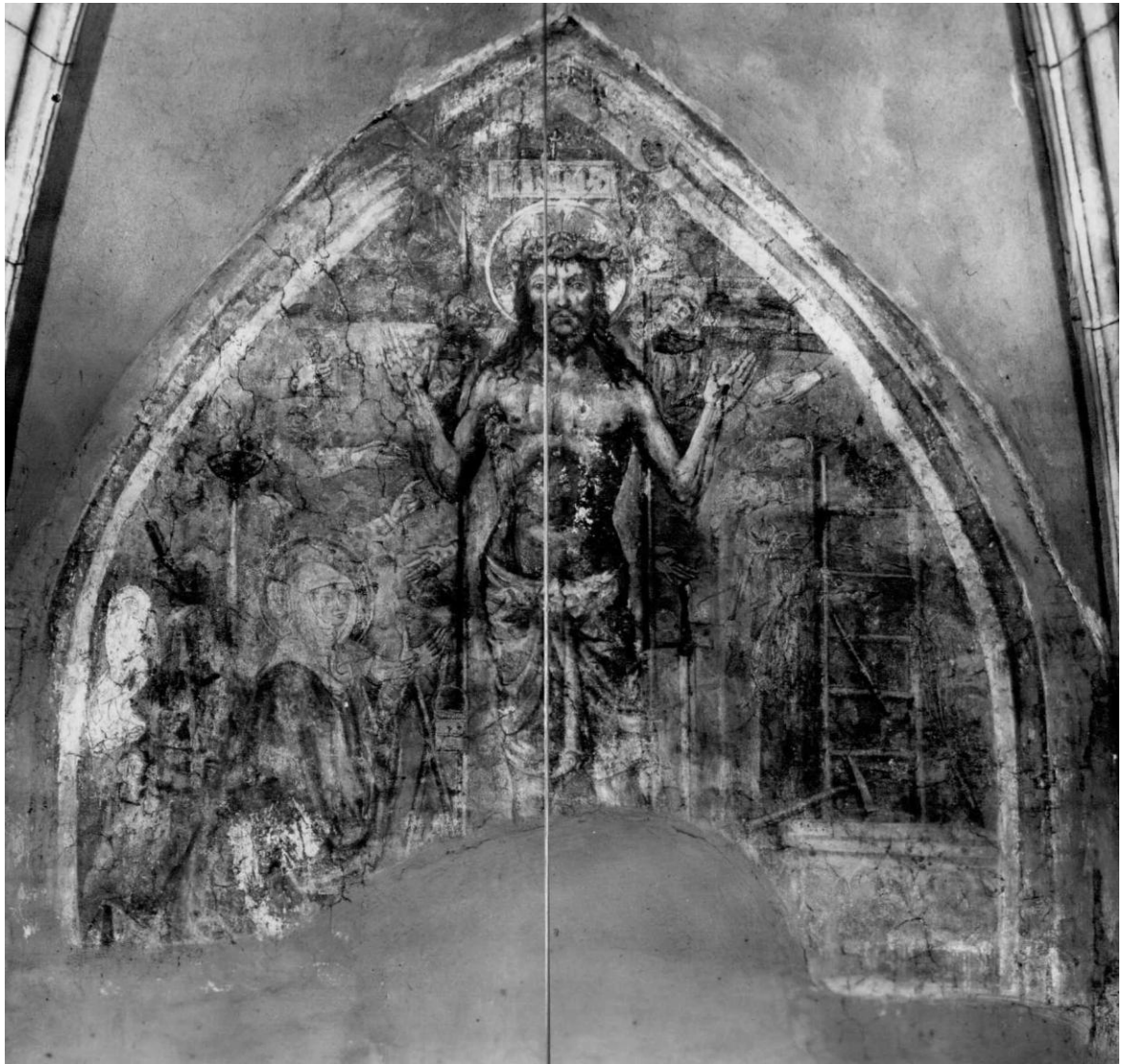
20. Zmrtvýchvstání Krista, současný stav, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 280 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole východního křídla ambitu



21. Zmrtvýchvstání Krista, stav roku 1944, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 280 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole východního křídla ambitu



22. Kristus Trpítel s nástroji umučení, současný stav, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, páté pole východního křídla ambitu



23. Kristus Trpitel s nástroji umučení, stav roku 1944, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, páté pole východního křídla ambitu



24. Polopostavy kanovníků, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 225 x 72 cm / 190 x 72 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, vnější zeď severního křídla ambitu



25. Polopostavy kanovníků, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 225 x 72 cm / 190 x 72 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, vnější zeď severního křídla ambitu



o

26. Poslední soud, 1488, nástěnná malba, fresco secco, 430 x 450 cm. Olomouc, radnice, kaple svatého Jeronýma



27. Bartholomäus Zeitblom,
Zvěstování Panně Marii,
1496, dřevo, olej, 214 x
107 cm. Stuttgart
Staatsgalerie



28. Hans Schüchlin, Zvěstování Panně
Marii, 1469, olej, dřevo, 205 x 123 cm.
Tiefenbronn, kostel svaté Marie
Magdalény



29. Václav z Olomouce, Zvěstování Panně Marii, 1485, rytina, 16, 1 x 11, 4 cm.
Vídeň, Graphische Sammlung Albertina



30. Monogramista I. A. M. ze Zwolle, Klanění tří králů, před rokem 1500, dřevoryt, 35, 3 x 24 cm. Drážďany, Kupferstichtkabinett, Staatliche Kunstsammlung



31. Monogramista BR, Klanění tří králů, po roce 1480, rytina, 21, 5 x 13, 8 cm. Basel, Kunstmuseum



32. Monogramista MZ, Umučení svatého Šebestiána, po roce 1500, rytina, 17, 4 x 24, 7 cm. Boston, Museum of Fine Arts



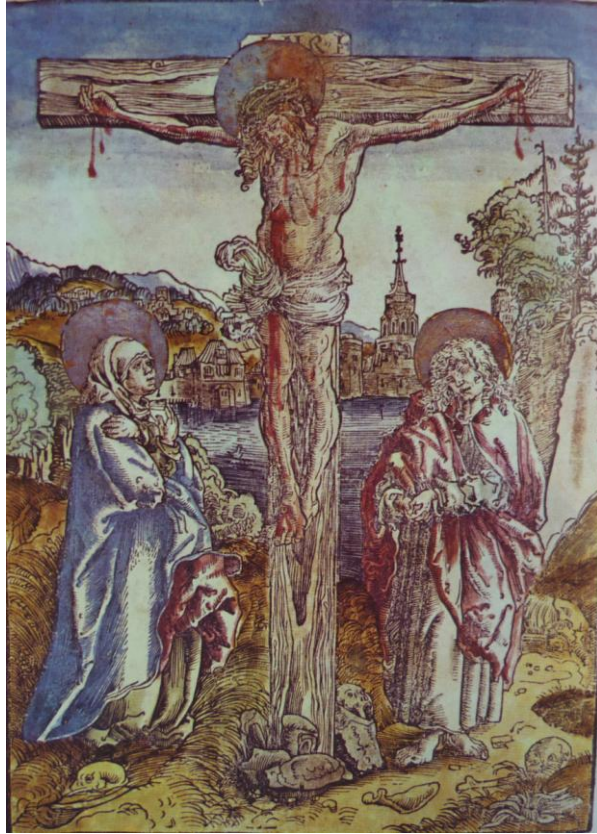
33. Albrecht Dürer, Dáma a lancknecht, okolo roku 1497, rytina, 11, 5 x 7, 2 cm. Vídeň, Graphische Sammlung Albertina



34. Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506, dřevo, olej, 162 x 192 cm. Praha, Národní galerie



35. Václav z Olomouce, Narození Páně, po roce 1470, rytina, 26, 8 x 17, 9 cm. London, British Museum



36. Lucas Cranach starší, Kánonové Ukřižování, okolo roku 1500, dřevoryt, 30, 6 x 20, 2 cm. Olomoucká pobočka Zemského archivu v Opavě



37. Hans Burgkmair, Ukřižování Krista, 1519, dřevo, olej, 179 x 169 cm. Mnichov, Alte Pinakothek



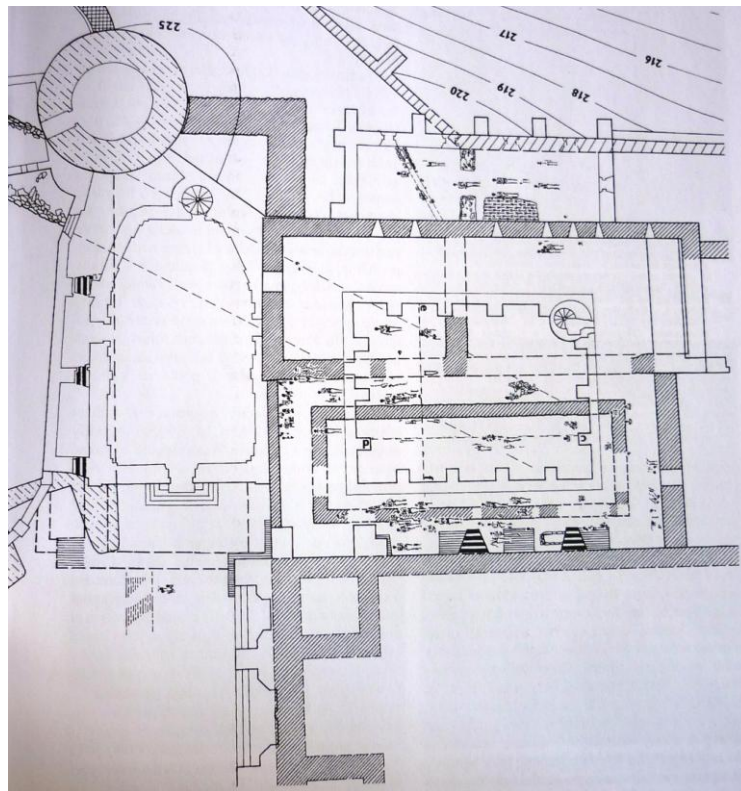
38. Lucas Cranach starší, Pieta, okolo roku 1510, dřevo, olejová tempera, 63 x 41 cm. Brno, Moravská galerie



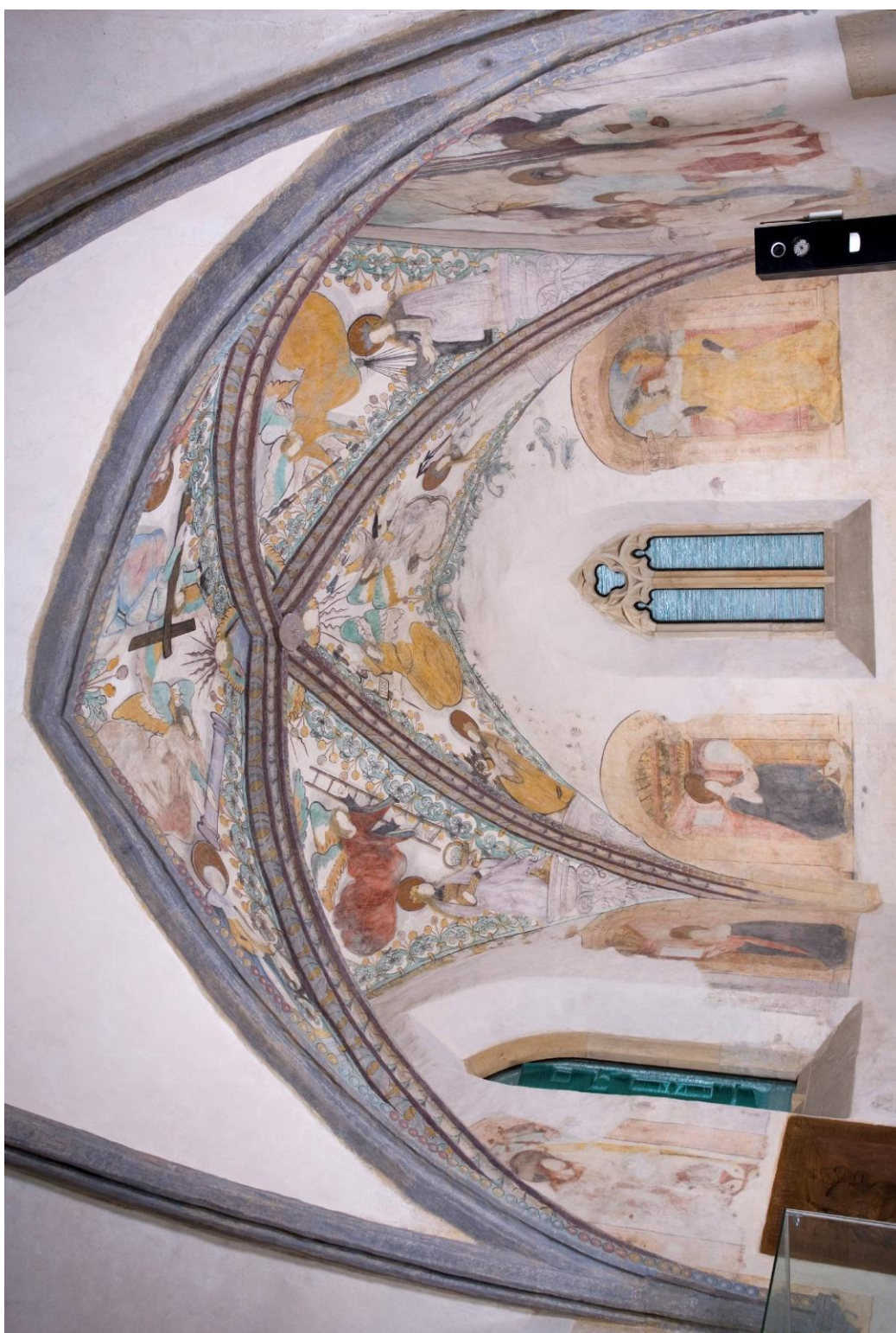
39. Václav z Olomouce, Zmrtvýchvstání Krista, po roce 1475, rytina, 16, 1 x 11, 5 cm. Berlin-Dahmel, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz



40. Albrecht Dürer, Zmrtvýchvstání Krista, okolo 1503, dřevoryt, 6, 3 x 5 cm.
Hamburg, Kunsthalle



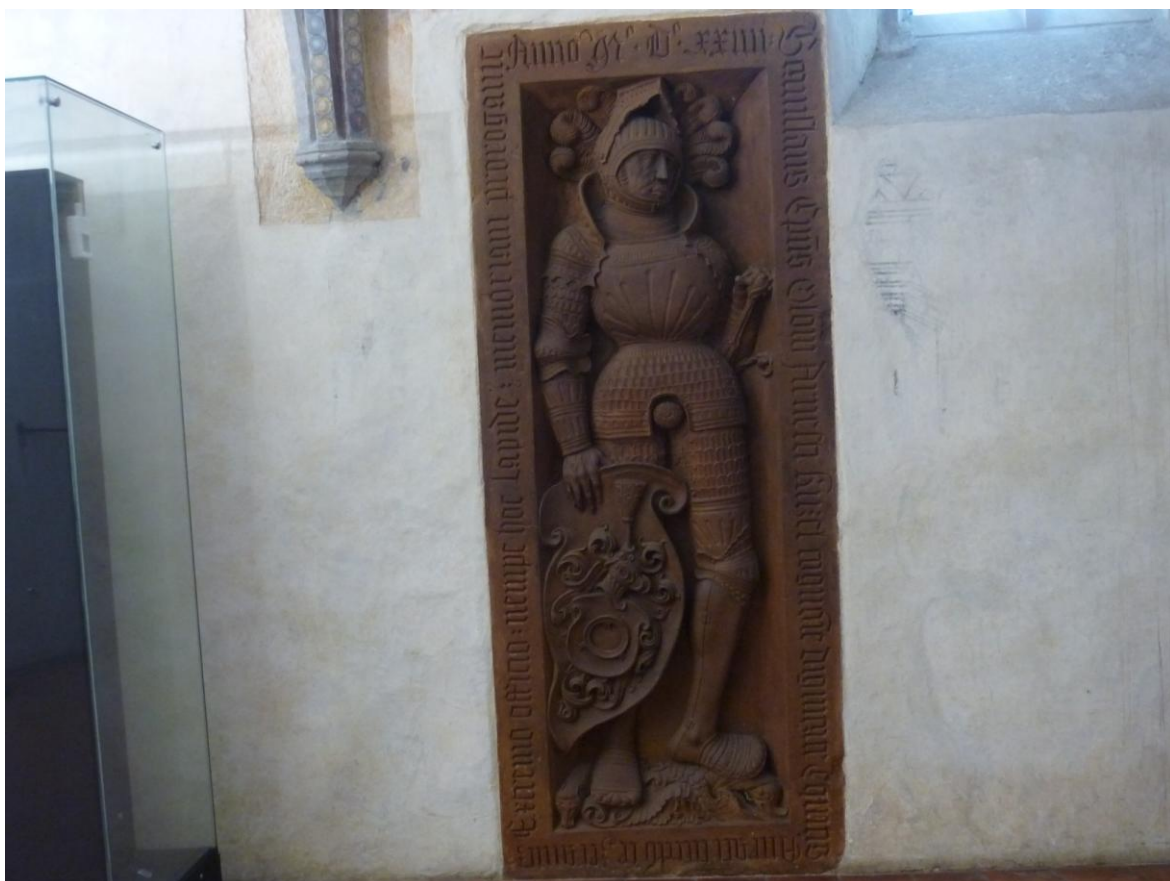
41. Olomouc, ambit u kostela svatého Václava, kosterní pozůstatky nalezené ve všech křídlech ambitu v průběhu archeologických prací v osmdesátých letech 20. století



42. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, první čtvrtina 16. století, pohled k východu



43. Zmrtvýchvstání Krista, kolem roku 1500, nástěnná malba, fresco, 236 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní stěna



44. Náhrobek Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic, kolem roku 1524, pískovec, 253 x 105 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní stěna



45. Zvěstování Panně Marii, okolo roku 1500, nástěnná malba, fresco, 236 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého

Jana Křtitele, východní stěna



46. Epitaf kanovníka Václava z Moštěnice, po roce 1500, nástěnná malba, fresco, 250 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, jižní stěna



47. Olomoučtí světcí a andělé s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 415 x 415 cm.

Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, klenba východního travě



48. Svatá Barbora se svatou Dorotou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní kápě východního travé



49. Svatá Kateřina se svatou Voršilou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, východní kápě východního travé



50. Svatá Kordula se svatým Kristýnem a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, jižní kápě východního travé



51. Svatý Václav se svatou Ludmilou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, západní kápě východního travé



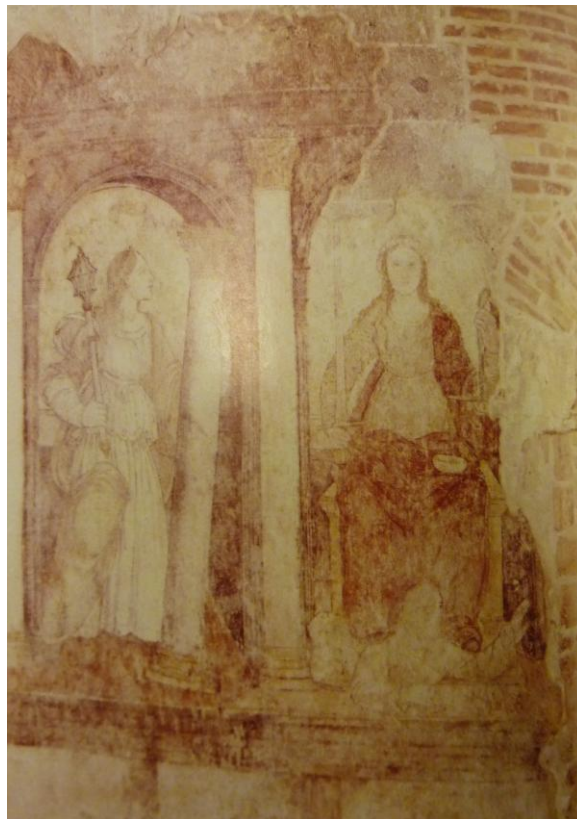
52. Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 16v, Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, po roce 1313. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV.A.17



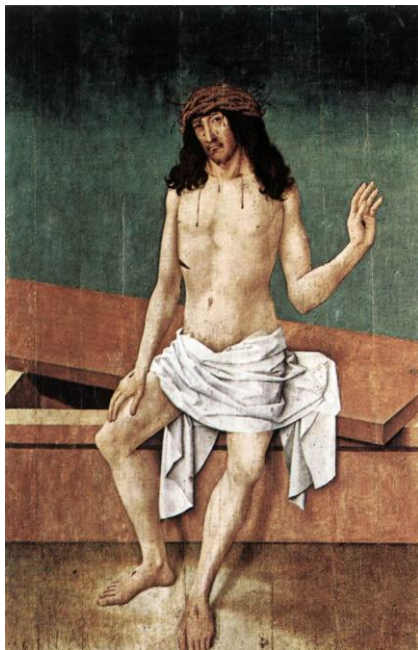
53. Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, okolo roku 1475, dřevo, olej, 163 x 93 cm. Washington, National Gallery of Art



54. Albrecht Dürer, Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, okolo roku 1510, dřevoryt, 12, 7 x 9, 6 cm. Londýn, British Museum



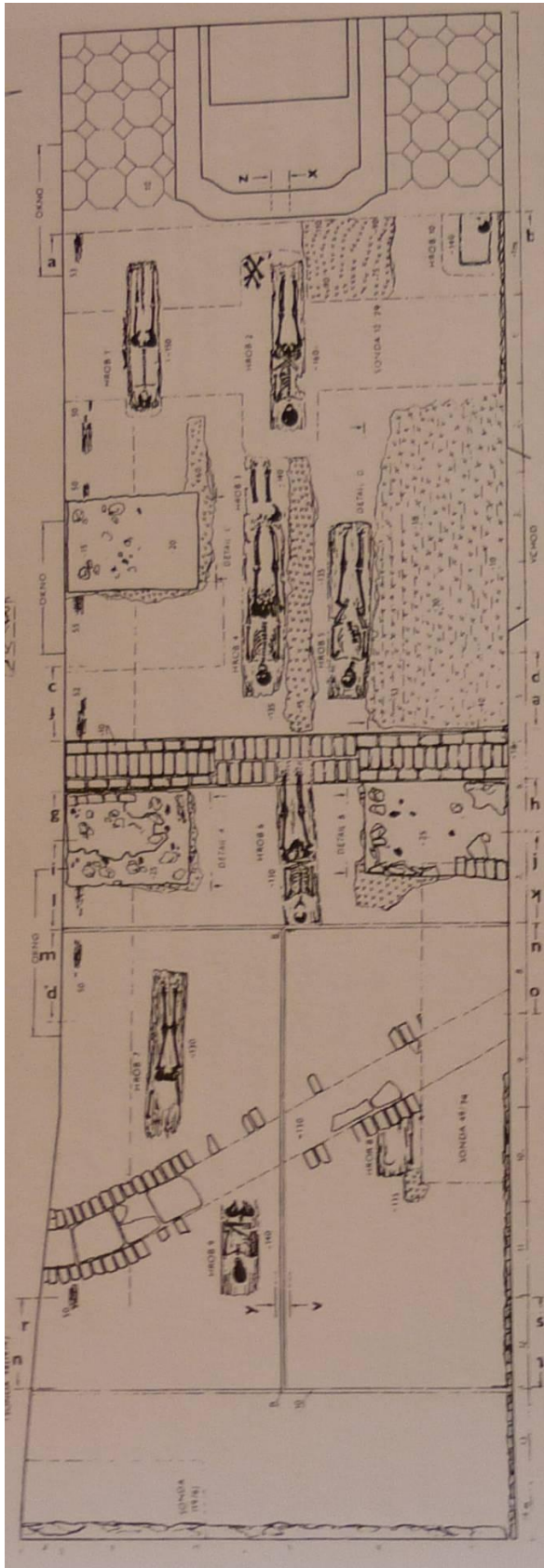
55. Alegorické postavy, detail, okolo roku 1495, nástěnná malba, fresco, 87 x 90 cm. Ostřihom, bývalý královský palác



56. Rueland Frueauf starší, Bolestný Kristus, okolo roku 1500, dřevo, olej, 182 x 116 cm. Mnichov, Alte Pinakothek



57. Piero della Francesca, Adamova smrt, po roce 1452, nástěnná malba, fresco, 390 x 747 cm. Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore



58. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, kostkou pozůstatky nalezené v průběhu archeologických prací na konci osmdesátých let minulého století

6. Seznam vyobrazení

1. Olomouc, kostel svatého Václava a přilehlý areál, počátek 19. století, půdorys.
Reprodukce z: POJSL 1990, 14
2. Jan Willenberg, kostel svatého Václava v Olomouci, před rokem 1593, dřevoryt,
14, 8 x 9, 8 cm. Olomouc, Státní vědecká knihovna, sign. II 32.078. Reprodukce
z: PAPROCKÝ 1593, fol. 195
3. Olomouc, výzdoba klenby ambitu u kostela svatého Václava, 1871. Reprodukce
z: SEGENSCHMIDT 1871, 146, obr. 4
4. Poslední soud, stav na počátku 20. století, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 225
x 96 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu.
Foto: autor neznámý
5. Poslední soud, současný stav, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu. Foto:
autorka
6. Poslední soud, stav roku 1944, po roce 1470, nástěnná malba, secco, 96 x 225 cm.
Olomouc, kostel svatého Václava, první pole severního křídla ambitu. Foto: NPÚ,
Bohumil Koučinský
7. Zvěstování Panně Marii, současný stav, po roce 1485, nástěnná malba, secco, 323 x
325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole severního křídla ambitu.
Foto: autorka
8. Zvěstování Panně Marii, stav roku 1944, po roce 1485, nástěnná malba, secco, 323
x 325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole severního křídla ambitu.
Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
9. Klanění tří králů, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 283 x
325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu. Foto:
autorka
10. Klanění tří králů, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 283 x
325 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu. Foto:
NPÚ, Bohumil Koučinský
11. Albrecht Dürer, Konrád Celtis předává dílo Hrosvithy Bedřichu Moudrému, 1501,
dřevoryt, 21, 8 x 14, 8 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1981b,
535, obr. 522

12. Veroničina rouška, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 105 x 336 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, třetí pole severního křídla ambitu. Foto: autorka
13. Klanění pastýřů, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu. Foto: autorka
14. Klanění pastýřů, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
15. Klanění pastýřů, detail, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 290 x 330 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole severního křídla ambitu. Grafická digitální rekonstrukce kresby starší malby, skrytá dnes pod přemalbami. Reprodukce z: ŽIVNÝ 2007b, nepag.
16. Ukřižování, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 325 x 395 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, první pole východního křídla ambitu. Foto: Zdenek Sodoma
17. Ukřižování, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 325 x 395 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, první pole východního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
18. Oplakávání Krista, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 323 x 205 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole východního křídla ambitu. Foto: autorka
19. Oplakávání Krista, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 323 x 205 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, druhé pole východního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
20. Zmrtvýchvstání Krista, současný stav, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 280 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole východního křídla ambitu. Foto: Muzeum umění Olomouc, Markéta Vondrušková
21. Zmrtvýchvstání Krista, stav roku 1944, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 280 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, čtvrté pole východního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
22. Kristus Trpitel s nástroji umučení, současný stav, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, páté pole východního křídla ambitu. Foto: Muzeum umění Olomouc, Markéta Vondrušková

23. Kristus Trpitel s nástroji umučení, stav roku 1944, kolem roku 1515, nástěnná malba, secco, 275 x 400 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, páté pole východního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
24. Polopostavy kanovníků, současný stav, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 225 x 72 cm / 190 x 72 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, vnější zeď severního křídla ambitu. Foto: autorka
25. Polopostavy kanovníků, stav roku 1944, kolem roku 1510, nástěnná malba, secco, 225 x 72 cm / 190 x 72 cm. Olomouc, kostel svatého Václava, vnější zeď severního křídla ambitu. Foto: NPÚ, Bohumil Koučinský
26. Poslední soud, 1488, nástěnná malba, fresco secco, 430 x 450 cm. Olomouc, radnice, kaple svatého Jeronýma. Foto: autorka
27. Bartholomäus Zeitblom, Zvěstování Panně Marii, 1496, dřevo, olej, 214 x 107 cm. Stuttgart Staatsgalerie. Reprodukce z: HEIDRICH s. d., nepag., obr. 54
28. Hans Schüchlin, Zvěstování Panně Marii, 1469, olej, dřevo, 205 x 123 cm. Tiefenbronn, kostel svaté Marie Magdalény. Reprodukce z: HEIDRICH s. d., nepag., obr. 46
29. Václav z Olomouce, Zvěstování Panně Marii, 1485, rytina, 16, 1 x 11, 4 cm. Vídeň, Graphische Sammlung Albertina. Reprodukce z: LEHR 1889, I, obr. 1
30. Monogramista I. A. M. ze Zwolle, Klanění tří králů, před rokem 1500, dřevoryt, 35, 3 x 24 cm. Drážďany, Kupferstichtkabinett, Staatliche Kunstsammlung. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1980a, 195, obr. 90
31. Monogramista BR, Klanění tří králů, po roce 1480, rytina, 21, 5 x 13, 8 cm. Basel, Kunstmuseum. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1991, 364, obr. C1
32. Monogramista MZ, Umučení svatého Šebestiána, po roce 1500, rytina, 17, 4 x 24, 7 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1991, 324, obr. 21
33. Albrecht Dürer, Dáma a lancknecht, okolo roku 1497, rytina, 11, 5 x 7, 2 cm. Vídeň, Graphische Sammlung Albertina. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1981b, 184, obr. C6
34. Albrecht Dürer, Růžencová slavnost, 1506, dřevo, olej, 162 x 192 cm. Praha, Národní galerie. Reprodukce z: KOTKOVÁ (ed.) 2006, 84–85
35. Václav z Olomouce, Narození Páně, po roce 1470, rytina, 26, 8 x 17, 9 cm. London, British Museum. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1981a, 276, obr. 320
36. Lucas Cranach starší, Kánonové Ukřižování, okolo roku 1500, dřevoryt, 30, 6 x 20, 2 mm. Olomoucká pobočka Zemského archivu v Opavě. Reprodukce z: HLOBIL / PETRŮ 1992, nepag, obr. 4

37. Hans Burgkmair, Ukřižování Krista, 1519, dřevo, olej, 179 x 169 cm. Mnichov, Alte Pinakothek. Foto: autorka
38. Lucas Cranach starší, Pieta, okolo roku 1510, dřevo, olejová tempera, 63 x 41 cm. Brno, Moravská galerie. Foto: autorka
39. Václav z Olomouce, Zmrtvýchvstání Krista, po roce 1475, rytina, 16, 1 x 11, 5 cm. Berlin-Dahmel, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1981a, 283, 13
40. Albrecht Dürer, Zmrtvýchvstání Krista, okolo 1503, dřevoryt, 6, 3 x 5 cm. Hamburg, Kunsthalle. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1981b, 550, obr. 527ii
41. Olomouc, ambit u kostela svatého Václava, kosterní pozůstatky nalezené ve všech křídlech ambitu v průběhu archeologických prací v osmdesátých letech 20. Století. Reprodukce z: DOHNAL 2001, 57, obr. 2
42. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, první čtvrtina 16. století, pohled k východu. Foto: Zdenek Sodomka
43. Zmrtvýchvstání Krista, kolem roku 1500, nástěnná malba, fresco, 236 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní stěna. Foto: Zdenek Sodomka
44. Náhrobek Arnošta Kužela rytíře ze Žeravic, kolem roku 1524, pískovec, 253 x 105 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní stěna. Foto: autorka
45. Zvěstování Panně Marii, okolo roku 1500, nástěnná malba, fresco, 236 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, východní stěna. Foto: Zdenek Sodomka
46. Epitaf kanovníka Václava z Moštěnice, po roce 1500, nástěnná malba, fresco, 250 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, jižní stěna. Foto: Zdenek Sodomka
47. Olomoučtí světci a andělé s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 415 x 415 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, klenba východního travé. Foto: Zdenek Sodomka
48. Svatá Barbora se svatou Dorotou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, severní kápě východního travé. Foto: Zdenek Sodomka
49. Svatá Kateřina se svatou Voršilou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, východní kápě východního travé. Foto: Zdenek Sodomka
50. Svatá Kordula se svatým Kristýnem a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, jižní kápě východního travé. Foto: Zdenek Sodomka

51. Svatý Václav se svatou Ludmilou a anděly s nástroji umučení, po roce 1515, nástěnná malba, fresco secco, 380 x 180 cm. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, západní kápe východního travé. Foto: Zdenek Sodomka
52. Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 16v, Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, po roce 1313. Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV.A.17. Foto: autorka
53. Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, okolo roku 1475, dřevo, olej, 163 x 93 cm. Washington, National Gallery of Art. Foto: archiv autorky
54. Albrecht Dürer, Zjevení se zmrtvýchvstalého Krista Panně Marii, okolo roku 1510, dřevoryt, 12, 7 x 9, 6 cm. Londýn, British Museum. Reprodukce z: STRAUSS (ed.) 1980b, 141, obr. 120
55. Alegorické postavy, detail, okolo roku 1495, nástěnná malba, fresco, 87 x 90 cm. Ostrihom, bývalý královský palác. Reprodukce z: TÖRÖK 1982, nepag, obr. 61
56. Rueland Frueauf starší, Bolestný Kristus, okolo roku 1500, dřevo, olej, 182 x 116 cm. Mnichov, Alte Pinakothek. Foto: autorka
57. Piero della Francesca, Adamova smrt, po roce 1452, nástěnná malba, fresco, 390 x 747 cm. Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore. Foto: archiv autorky
58. Olomouc, kaple svatého Jana Křtitele, kostkou pozůstatky nalezené v průběhu archeologických prací na konci osmdesátých let minulého století. Reprodukce z: DOHNAL 2001, 153, obr. 5

7. Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny a pramenné edice

CDM II—Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Bd. II. Olmütz 1839

CDM IV—Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Bd. IV. Olmütz 1845

CDM XI—Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Bd. XI. Olmütz 1885

CDM XV—Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Bd. XV. Brünn 1903

Codex erectionum et foundationum altarium ab anno 1482 usque ad annum 1552
(Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka Olomouc, Sign. 146)

GRÜNINGER 1496—Johannes GRÜNINGER: Meditationes vitae domini nostri Jesu
Christi. Strasbourg 1496 (Vědecká knihovna v Olomouci, Sign. 60. 857)

KYLHUFFEK 1708—Paulus Coelestin KYLHUFFEK: Nova et vetera Epitaphia. Olmütz
1708 (Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka Olomouc, Sign. 251)

Kodex (Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, Sign. E. I.
33)

Listina Mistra Pavla z Prahy (Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka Olomouc,
fond MCO, Sign. A III d 16)

Listina Václava z Moštěnice z roku 1493 (Rukopis v Zemském archivu Opava,
pobočka Olomouc, fond MCO, Sign. A IV d 18)

Listina Václava z Moštěnice z roku 1517 (Rukopis v Zemském archivu Opava,
pobočka Olomouc, fond MCO, Sign. A V d 5)

Listina Stanislava Thurzy z roku 1517 (Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka
Olomouc, fond MCO, Sign. A V d 6)

Litomyšlský misál (Rukopis v Zemském archivu Opava, pobočka Olomouc, Sign.
CO 73)

Olomoucký misál Jana Pekařova z Frankštátu (Rukopis v Zemském archivu Opava,
pobočka Olomouc, Sign. CO 636)

PAPROCKÝ 1593—Bartoloměj PAPROCKÝ: Zrcadlo Slavného Margkrabstwij
Morawského. (Rukopis ve Státní vědecké knihovně v Olomouci, Sign. II. 32.078)

Literatura

BALETKA 2007—Tomáš BALETKA: Olomoucké biskupství a proměny jeho správního
organismu mezi středověkem a novověkem. In: BOBKOVÁ / KONVIČNÁ (ed.) 2007,
161–170

- BALETKA 2010—Tomáš BALETKA: Osobnost olomouckého biskupa Stanislava Thurza.
In: Historická Olomouc XVII, 2010, 57–63
- BARTILLA 2006—Stefan BARTILLA: Růžencové bratrstvo od svého počátku do Dürerovy doby. In: KOTKOVÁ (ed.) 2006, 33–38
- BARTOCHA 1946—Rostislav BARTOCHA: Chvála Olomouce Šimona Ennia Klatovského. In: Časopis Vlasteneckého spolku muzea v Olomouci 55, 1946, 192–215
- BAYER / BAYEROVÁ 2003a—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Ukřižování Krista. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 33)
- BAYER / BAYEROVÁ 2003b—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Oplakávání Krista. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 34)
- BAYER / BAYEROVÁ 2003c—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Poslední soud. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 35)
- BAYER / BAYEROVÁ 2003d—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Zvěstování Panně Marii. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 36)
- BAYER / BAYEROVÁ 2003e—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Kristus s nástroji umučení. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 37)
- BAYER / BAYEROVÁ 2003f—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Zmrtvýchvstání Krista. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2003 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 38)
- BAYER / BAYEROVÁ 2004a—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Veroničina rouška. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 40)
- BAYER / BAYEROVÁ 2004b—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Klanění tří králů. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 41)
- BAYER / BAYEROVÁ 2004c—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Výjev Klanění pastýřů. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 42)

- BAYER / BAYEROVÁ 2004d—BAYER Karol / BAYEROVÁ Tatjana: Nástěnné malby v ambitu Přemyslovského paláce. Obrazy dvou neidentifikovaných donátorů s nápisovými destičkami. Průzkum barevných vrstev. Litomyšl 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 43)
- BELTING 1981—Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981
- BERLINER 1955—Rudolf BERLINER: Arma Christi. In: Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst 6, 1955, 35–152
- BOLEK 1936—František BOLEK: Katolické kostely a kaple v Olomouci. Olomouc 1936
- BRANDL 1868—Vincenc BRANDL: Kniha Tovačovská aneb Pana Ctibora z Cimburka a z Tovačova Paměť obyčejů, řádů, zvyklostí starodávných a řízení práva zemského v markrabství Moravském. Brno 1868
- BRAUN 1924—Joseph BRAUN: Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung I. München 1924
- BRECKENRIDGE 1957—James Douglas BRECKENRIDGE: „Et prima vidit“. The Iconography of the Appearance of Christ to his mother. In: Art Bulletin 39, 1957, 9–32
- BUCHNER 1953—Ernst BUCHNER: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953
- BUREŠOVÁ 2008—Kateřina BUREŠOVÁ: Interpretace a dezinterpretace života sv. Pěti bratří (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Pardubice). Pardubice 2008
- ČERNÝ 1999—Pavol ČERNÝ: Růžencová Madona. In: PERŮTKA / HLOBIL 1999, 410–413
- ČOBAN 2004a—Josef ČOBAN: Ambity Přemyslovského paláce. Restaurátorský průzkum výjevu Ukřižování Krista. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 13)
- ČOBAN 2004b—Josef ČOBAN: Ambity Přemyslovského paláce. Restaurátorský průzkum výjevu Klanění pastýřů. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 14)
- ČOBAN 2004c—Josef ČOBAN: Ambity Přemyslovského paláce. Restaurátorský průzkum výjevu Oplakávání Krista. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 16)

- ČOBAN 2004d—Josef ČOBAN: Ambity Přemyslovského paláce. Dvě nástěnné malby s neidentifikovanými donátory. Restaurátorská dokumentace revizního sondážního malířského průzkumu. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 32)
- ČOBAN 2004e—Josef ČOBAN: Ambity Přemyslovského paláce. Restaurátorský průzkum výjevu Klanění tří králů a Rouška svaté Veroniky. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 34)
- ČOBAN / JEŘÁBKOVÁ 1990—Josef ČOBAN / Olga JEŘÁBKOVÁ: Pašijové obrazy v Olomouci po roce 1500. Malby kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci-Bělidlech. In: *Technologia artis* 1, 1990, 26–29
- DOBRZENIECKI 1971—Tadeasz DOBRZENIECKI: Niektóre zagadenia ikonografii Meza Bolesci. In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 15, 1971, 7–219
- DOBRZENIECKI 1979—Tadeasz DOBRZENIECKI: Gotycka plaskorzezba ze scena Poklonu Trzech Króli – odnaleziony pierwowzór znanych od dawna jego kopii. In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 23, 1979, 117–208
- DOBRZENIECKI 1995—Tadeasz DOBRZENIECKI: Teoria dwóch mieczy w programie Sadu Ostatecznego. In: *Rocznik historii sztuki* 21, 1995, 21–45
- DOČEKALOVÁ / SYSEL / TRIZULJAKOVÁ 1986—Marie DOČEKALOVÁ / František SYSEL / Miroslava TRIZULJAKOVÁ: Restaurátorská zpráva o provedení restaurátorských prací na nástěnných malbách v kapli svatého Jana Křtitele v Přemyslovském paláci v Olomouci. První etapa restaurování. Praha 1986 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-39)
- DOČEKALOVÁ / SYSEL / TRIZULJAKOVÁ 1987—Marie DOČEKALOVÁ / František SYSEL / Miroslava TRIZULJAKOVÁ: Restaurátorská zpráva o dokončení prací na pozdně gotických nástěnných malbách v kapli svatého Jana Křtitele v areálu Přemyslovského paláce v Olomouci. Praha 1988 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-51)
- DOLEJŠÍ / MLČÁK 2010—Kateřina DOLEJŠÍ / Leoš MLČÁK: K dějinám olomouckého hradu v 12. až 16. století. In: *JAKUBEC 2010*, 113–125
- DOHNAL 1980—Vít DOHNAL: Olomouc. Dómské návrší 1979–1980. IV. etapa. Olomouc 1980 (Státní vědecká knihovna v Olomouci, Sign. B II 865.010/ 4 (1979–1980)A)
- DOHNAL 2001—Vít DOHNAL: Olomoucký hrad v raném středověku. 10. až první polovina 13. století. Olomouc 2001
- DOLEŽIL 1903—Hubert DOLEŽIL: Politické a kulturní dějiny královského hlavního města Olomouce. Olomouc 1903

- DRKAL 1948—František DRKAL: Gotická freska kaple svatého Jeronýma na olomoucké radnici. In: Věstník hlavního města Olomouce 7, 1948, 62–63, 71–72, 86–87, 99–100
- DUDIK 1858—Beda DUDÍK: Olmützer Sammel-Chronik vom Jahre 1432 bis 1656. Brünn 1858
- DUDIK 1880—Beda DUDÍK: Necrologium Olomucense. Wien 1880
- ELBEL 2004—Petr ELBEL: Testament olomouckého probošta Pavla z Prahy (†1441). Obraz materiální a duchovní kultury preláta husitské doby. In: Časopis Matice moravské 123, 2004, 3–45
- FREEMAN 1957—Margaret B. FREEMAN: The Iconography of the Merode Altarpiece. In: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art XVI, 1957, 135–136
- FRIEDRICH 1997—Gustav FRIEDRICH: Rukověť křesťanské chronologie. Praha 1997
- GOTTLIEB 1970—Carla GOTTLIEB: Respiciens per fenestras. The symbolism of the Mérode Altarpiece. In: Oud Holland 85, 1970, 65–84
- HALL 1991—James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HAMSÍK / KREJČA 2004—Jakub HAMSÍK / Jáchym KREJČA: Restaurátorský průzkum výjevu Zmrtvýchvstání Krista. Praha 2004 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 15)
- HANSEN 1901—Joseph HANSEN: Quellen und Untersuchungen zur Geschichte der Hexenwahn und der Hexenverfolgung im Mittelalter. s. l. 1901
- HAVELKA 1875—Jan HAVELKA: Památky olomoucké. In: Komenský III, 265
- HEIDRICH s. d.—Ernst HEIDRICH: Die altdeutsche Malerei. Jena s. d.
- HEJNIC / HRDINA / MARTÍNEK / TRUHLÁŘ 1966—Josef HEJNIC / Karel HRDINA / Jan MARTÍNEK / Antonín TRUHLÁŘ: Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě I. Praha 1966
- HLAVÁČEK 2005—Petr HLAVÁČEK: Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku. Praha 2005
- HLAVÁČEK Petr: Jan Kapistrán a Gabriel z Verony. Italští františkáni v českých zemích pozdního středověku. In: Slánské rozhovory 2005. Itálie, filosofie, hudba, dějiny umění, literatura. Slaný 2006, 13–47
- HLOBIL 1971—Ivo HLOBIL: K ikonografii, symbolice a významu růžencového obrazu v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci-Bělidlech. In: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 1, 1971, 9–16
- HLOBIL 1980—Ivo HLOBIL: Nejstarší budova knihovny v Olomouci. In: Vlastivědný věstník moravský 32, 1980, 207–210

- HLOBIL / MICHNA / TOGNER 1984—Ivo HLOBIL / Pavel MICHNA / Milan TOGNER: Olomouc. Praha 1984
- HLOBIL / PETRŮ 1992—Ivo HLOBIL/ Eduard PETRŮ: Humanismus a raná renesance na Moravě. Praha 1992
- HLOBIL 1992—Ivo HLOBIL: K diskuzi o Stanislavu Thurzovi. In: Historická Olomouc IX, 1992, 49–54
- HLOBIL 1999a—Ivo HLOBIL: Soubor maleb. In: HLOBIL / PERŮTKA (ed.) 1999, 419
- HLOBIL 1999b—Ivo HLOBIL: Mistr PH. Nástěnný náhrobník rytíře Arnošta Kužela ze Žeravic. In: HLOBIL / PERŮTKA (ed.) 1999, 373–374
- HOMOLKA / PEŠINA 1966—Jaromír HOMOLKA / Jaroslav PEŠINA: K otázkám umění dunajské školy. In: Umění XIV, 1966, 334–378
- HOMOLKA 1974—Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách. Praha 1974
- HOMOLKA 1978—Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1978, 167–254
- HRBÁČOVÁ 2010—Jana HRBÁČOVÁ: Es tu, filius meus Iesus? K ikonografii nástěnných maleb v kapli svatého Jana Křtitele v Olomouci. In: JAKUBEC 2010, 177–188
- CHADRABA 1980—Rudolf CHADRABA: Humanistické motivy v olomouckém umění kolem roku 1500. In: Historická Olomouc III, 1980, 70–82
- CHLÍBEC 1980—Jan CHLÍBEC: Pozdně gotická a raně renesanční figurální plastika na Olomoucku. In: Historická Olomouc III, 1980, 83–91
- INDRA 1983—Bohumír INDRA: Malíři, řezbáři a sochaři v Olomouci 1500–1650. In: Umění XXXI, 1983, 73–80
- KACHNÍK 1931—Josef KACHNÍK: Olomoucký metropolitní chrám svatého Václava. Olomouc 1931
- KALOUS 2006—Antonín KALOUS: Jan Filipec v diplomatických službách Matyáše Korvína. In: Časopis Matice moravské 125, 2006, 3–32
- KALOUS 2007a—Antonín KALOUS: Declaratio brevis Corone immaculate virginis. A Source for Late Medieval Popular Piety. In: Umění LV, 2007, 40–44
- KALOUS 2007b—Antonín KALOUS: Služba Boskovických u Matyáše Korvína. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Historica 33, 2007, 83–100

- KAŠPÁRKOVÁ 1968—Slavomíra KAŠPÁRKOVÁ: Nástěnné malby v křížové chodbě olomouckého dómu (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 1968
- KEHRER 1909—Hugo KEHRER: Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909
- KLIŚ 1994—Zdzisław KLIŚ: Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej. Kraków 1994
- KNOFLÍČEK 2006—Tomáš KNOFLÍČEK: Nástěnná malba na Moravě a ve Slezsku za vlády Lucemburků (disertační práce na Filosofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci). Olomouc 2006
- KNOR / KNOROVÁ / HOUŠŤKOVÁ / BALCAROVÁ / MAŠKOVÁ 1990—Jan KNOR / Kateřina KNOROVÁ / Miroslava HOUŠŤOVÁ / Romana BALCAROVÁ / Naděžda MAŠKOVÁ: Restaurátorský průzkum fresek ambitu. Brno 1990 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. R 293)
- KŇOURKOVÁ 1979—Kateřina KŇOURKOVÁ: Restaurátorská zpráva. Rozšířený průzkum v kapli svatého Jana Křtitele. Praha 1979 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-16)
- KOHLOVÁ / ŠANTLOVÁ 1973—Hana KOHLOVÁ / Zora ŠANTLOVÁ: Restaurátorská zpráva s fotodokumentací o předběžném průzkumu maleb v kapli svatého Jana Křtitele při kostele svatého Václava v Olomouci. Praha 1973 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-10)
- KOHOUT 1995—Štěpán KOHOUT: Pobyť Jana Kapistrána v Olomouci. In: Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci 3, 1995, 117–140
- KOHOUT 1998—Štěpán KOHOUT: Iluminované rukopisy kapitulní knihovny olomoucké. Kánonové listy. Olomouc 1998
- KONEČNÝ 2010—Lubomír Jan KONEČNÝ: Románský hrad v Olomouci ve světle aktuálních poznatků. In: JAKUBEC (ed.) 2010, 82–97
- KOPEĆ 1975—Jerzy Józef KOPEĆ: Meka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi. Warszawa 1975
- KOPŘIVA 1958—Hjalmar KOPŘIVA: Styk olomouckého biskupa Stanislava Thurza z Běthlefalvy s humanistou Beatem Rhenanem. In: Věstník muzea v Kroměříži 1, 1958, 78-80
- KRÁČMER 1887—Mořic KRÁČMER: Dějiny metropolitního chrámu svatého Václava v Olomouci. Olomouc 1887

- KRÁLÍK 1948—Oldřich KRÁLÍK: Dvě studie o olomouckých humanistech. In: *Časopis Matice moravské* 68, 1948, 283–327
- KRÁSA 1978—Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*. Praha 1978, 387–457
- KRÁSA 1984—Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: *Dějiny českého výtvarného umění I / 2*. Praha 1982
- KRATINOVÁ 1949—Vlasta KRATINOVÁ: Pohusitské nástěnné malířství na Moravě (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 1949
- KUPKA 1972a—Václav KUPKA: K otázce vzniku nástěnných maleb v křížové chodbě dómu v Olomouci. In: *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci* 156, 1972, 10–12
- KUPKA 1972b—Václav KUPKA: Malby v křížové chodbě olomouckého dómu. Příspěvek k dějinám a ikonografii výtvarné památky doby humanismu v Olomouci. In: *Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, 1972, 80–92
- LEHRS 1889—Max LEHRS: *Wenzel von Olmütz*. Dresden 1889
- LEISCHING s. d.—Julius LEISCHING: *Kunstgeschichte Mährens*. Brünn / Prag / Leipzig / Wien s. d.
- LÍBAL / REML / ZAHRADNÍK 1982—Dobroslav LÍBAL / Lubomír REML / Pavel ZAHRADNÍK: *Olomouc. Přemyslovský palác. Stavebně historický průzkum. Dějiny objektu*. Praha 1982 (Národní památkové územní odborné pracoviště v Olomouci, Sign. D 130)
- LIPPMANN 1875—Friedrich LIPPMANN: *Alte Wandmalereien in Olmütz*. In: *Mittheilung der k. k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Wien*, Neue Folge 1, 1875, 21–28
- MACEK 1987—Josef MACEK: K dějinám Olomouce na konci 15. století. Spory o olomoucké biskupství. In: *Zpráva o činnosti Okresního archivu v Olomouci za rok 1986*, 1987, 53–63
- MACŮREK 1967—Josef MACŮREK: Humanismus v oblasti moravsko-slezské a jeho vztahy ke Slovensku ve druhé polovině 15. a počátkem 16. století. In: HOLOTÍK / VANTUCH (ed.) 1967, 332–355
- MACHILEK 1996—Franz MACHILEK: Konrad Celtis und die Gelehrtensodalitäten, insbesondere in Ostmitteleuropa. In: *STRNAD 1996*, 137–155
- MACHYTKA 1961—Lubor MACHYTKA: Gotické nástěnné malby v Jeronýmově kapli v olomoucké radnici. In: *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* 97, 1961, 20–26

- MARTAN 2001—Martin MARTAN: Zpráva o provedeném restaurátorském průzkumu pomocí infračervené reflektografie v olomouckém dómském ambitu. Část první. Praha 2001 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 8)
- MATĚJČEK 1935—Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarných umění v Československu. Praha 1935
- MATZKE 1964—Josef MATZKE: Die St. Moritzkirche in Olmütz. Das Bauwerk, die Einrichtung und die Pharrerreihe. Steinheim am Main 1964
- MUSPER 1944—Theodor MUSPER: Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten. Stuttgart 1944
- NEŠPOR 1936—Václav NEŠPOR: Dějiny města Olomouce. Brno 1936
- NOWAK 1890—Adolf NOWAK: Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz. Olmütz 1890
- ONDRÁČEK 1982—Raimund ONDRÁČEK: Informativní zpráva o ošetření nástěnných maleb v ambitu Přemyslovského paláce v Olomouci. Praha 1982 (Archiv Muzea umění Olomouc, Sign. R-26)
- ONDRÁČEK / ŽIVNÝ / ŽIVNÝ 1988—Raimund ONDRÁČEK / Jan ŽIVNÝ / Jiří ŽIVNÝ: Zpráva o dílčím restaurování gotických nástěnných maleb. Praha 1988 (Archiv Muzea umění Olomouc, Sign. R-54)
- OTAVSKÝ 1992—Karel OTAVSKÝ: Die Sankt Wenzelskrone im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Kaiser Karls IV. Bern / Frankfurt am Main / New York 1992
- VAN OS 1969—Henk W. VAN OS: Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450. Gravenhage 1969
- PANOFSKY 1971—Erwin PANOFSKY: Early Netherlandish Painting I. New York 1971
- PATERA 1909—Adolf PATERA: Svatovítský rukopis. Praha 1909
- PERŮTKA 1988—Marek PERŮTKA (ed.): Národní kulturní památka Přemyslovský palác v Olomouci. Průvodce. Olomouc 1988
- PEŠINA 1982—Jaroslav PEŠINA: Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1982
- PETRŮ 1977—Eduard PETRŮ (ed.): Humanisté o Olomouci. Olomouc 1977
- PETRŮ 1980—Eduard PETRŮ: Societas Maierhofiana. In: Historická Olomouc III, 1980, 183–189
- POJSL 1990—Miroslav POJSL: Olomouc. Katedrála svatého Václava. Olomouc 1990
- PROKOP 1904—August PROKOP: Markgraftchaft Mähren II. Wien 1904
- RICHTER 1959—Václav RICHTER: Raněstředověká Olomouc. Praha 1959
- ROUBIC 1980—Antonín ROUBIC: Několik poznámek k postavení olomoucké kapituly v 16. století. In: Historická Olomouc III, 1980, 65–78

- ROYT / ŠEDINOVÁ 1998—Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- ROYT 1999—Jan ROYT: Cyklus maleb. In: HLOBIL / PERŮTKA 1999, 408–410
- ROYT 2006—Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROZEHNAL 1977—Aleš ROZEHNAL: Románský Přemyslovský palác v Olomouci. Zpráva o restaurátorském průzkumu přízemí. Praha 1977 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-10)
- ROZEHNAL 1982—Aleš ROZEHNAL: Přemyslovský palác v Olomouci. Kolize prostoru románských oken s nástěnnou malbou v kapli svatého Jana Křtitele. Praha 1982 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-25)
- RYCHTEROVÁ 2004—Pavlína RYCHTEROVÁ: Ikonografický motiv Narození Páně adoračního typu a Vidění Brigity Švédské. In: NODL / SOMMER 2004, 97–111
- RYCHTEROVÁ 2009—Pavlína RYCHTEROVÁ: Vidění svaté Brigity Švédské v překladu Tomáše ze Štítného. Praha 2009
- ŘEZANINA 1972—Dušan ŘEZANINA: Ostatky sv. Kristýna v olomoucké katedrále. Praha 1972
- SEGENSCHMIDT 1871—Franz SEGENSCHMIDT: Die Domkirche und der Kreuzgang mit Überresten der alten Herzogenburg zu Olmütz. In: Mittheilung der k. k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Wien 16, 1871, 142–148
- SEIFERTO VÁ 2006—Šárka SEIFERTO VÁ: Zobrazování českých zemských patronů v lidovém umění (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2006
- SCHRADE 1932—Hubert SCHRADE: Ikonographie der christlichen Kunst. Leipzig 1932
- SCHILLER 1972—Gertrud SCHILLER: Iconography of Christian Art II. London 1972
- SCHULZ 2009—Jindřich SCHULZ: Dějiny Olomouce I. Olomouc 2009
- SMETANA 1966—Robert SMETANA: Průvodce památkami v Olomouci. Ostrava 1966²
- STEIF 1930—Maxmilian STEIF: Jörg Breu's Fresken im Olmützer Dom. In: ČERNOHORSKÝ (ed.) 1930, 62–69
- STRAUSS 1980a—Walter L. STRAUSS (ed.): The Illustrated Bartsch 8 / 1. New York 1980
- STRAUSS 1980b—Walter L. STRAUSS (ed.): The Illustrated Bartsch 10 / 1. New York 1980
- STRAUSS 1981a—Walter L. STRAUSS (ed.): The Illustrated Bartsch 9 / 2. New York 1981

- STRAUSS 1981b—Walter L. STRAUSS (ed.): *The Illustrated Bartsch 10 / 2*. New York 1981
- STRAUSS 1991—Walter L. STRAUSS (ed.): *The Illustrated Bartsch 9 / 1*. New York 1991
- STROBLOVÁ 2001a—Milada STROBLOVÁ: *Restaurátorský průzkum výjevu Poslední soud*. Praha 2001 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 7)
- STROBLOVÁ 2001b—Milada STROBLOVÁ: *Restaurátorský průzkum výjevu Kristus s nástroji umučení*. Praha 2001 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 10)
- STROBLOVÁ 2001c—Milada STROBLOVÁ: *Restaurátorský průzkum výjevu Zvěstování Panně Marii*. Praha 2001 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 5)
- SUCKALE 1977—Robert SUCKALE: *Arma Christi*. In: *Städel Jahrbuch, Neue Folge 6*, 1977, 177–208
- SURMA 1998—Radomír SURMA: *Gotické fresky v křížové chodbě sv. Václava v Olomouci (Přemyslovský palác)*. Revizní nedestruktivní průzkum stávajícího technického stavu. Olomouc 1998 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. Ra 4)
- SYSEL / TOGNER 1984—František SYSEL / Milan TOGNER: *Restaurátorský a uměleckohistorický průzkum interiérových stěn kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci*. In: *Ročenka státního okresního archivu v Olomouci 11*, 1984, 78–95
- ŠEMBERA 1861—Alois Vojtěch ŠEMBERA: *Paměti a znamenitosti Olomouce*. Olomouc 1861
- ŠMAHEL 1980—František ŠMAHEL: *Role Olomouce v ideových svárech druhé poloviny 15. století*. In: *Historická Olomouc III*, 1980, 207–223
- TOGNER 1984—Milan TOGNER: *Objev pozdně gotických nástěnných maleb v Olomouci*. In: *Umění XXXII*, 1984, 252
- TÖRÖK 1982—Gyöngyi TÖRÖK: *Pontificale des Bischofs Johannes Filipecz*. In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541 (kat.výst.)*. Wien 1982, 433–435
- TRIZULJAKOVÁ 1983—Miroslava TRIZULJAKOVÁ: *Transfer nástěnné malby v kapli svatého Jana Křtitele v Olomouci*. Praha 1983 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-29)
- TRUHLÁŘ 1894—Josef TRUHLÁŘ: *Humanismus a humanisté za v Čechách za krále Vladislava II*. Praha 1894
- VACKOVÁ 1971—Jarmila VACKOVÁ: *K malbám ve Smíškovské kapli*. In: *Umění XIX*, 1971, 255–278

- VÁLKA 1991—Josef VÁLKA: Dějiny Moravy I. Středověká Morava. Brno 1991
- DE VORAGINE 1998—Jakub DE VORAGINE: Legenda Aurea. Praha 1998²
- VILIKOVSKÝ 1948—Jan VILIKOVSKÝ: Písemnictví českého středověku. Praha 1948
- VÍTOVSKÝ 1999—Jakub VÍTOVSKÝ: Malby v minoritském klášteře svatého Jana Křtitele a Jana Evangelisty v Brně. In: CHAMONIKOLA (ed.) 1999, 215–217
- VŠETEČKOVÁ 1999a—Zuzana VŠETEČKOVÁ: Cyklus maleb s christologickou tematikou. In: HLOBIL / PERŮTKA (ed.) 1999, 419–424
- VŠETEČKOVÁ 1999b—Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nesení a snímání z kříže. In: HLOBIL / PERŮTKA (ed.) 1999, 414–417
- WALOUC 1858—František WALOUC: Žiwotopis swatého Jana Kapistrána. Brno 1858
- WOLNY 1855—Gregor WOLNY: Kirchliche Topographie von Mähren I. Brno 1855
- WUTKE 1982—Dieter WUTKE: Titelholzschnitt zu Hrotsvitha von Gandersheimu. In: KURRAS 1992, 135
- ZALEWSKA 1999—Katarzyna ZALEWSKA: Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia rózańcowa. Warszawa 1999
- ZAPLETAL 1928—Florián ZAPLETAL: Z prvních projevů renesance na Moravě. In: Časopis Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci XL, 1928, 146–147
- ZEHNDER 1982—Frank Günter ZEHNDER: Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung (kat. výst.). Köln 1982
- ZEMEK 1948—Metoděj ZEMEK: Náhrobky v metropolitním kostele svatého Václava v Olomouci. Praha 1948
- ŽIVNÝ 1992—Jan ŽIVNÝ: Upevnění a zakonzervování restaurátorsky rozpracované nástěnné malby Klanění tří králů, Veroničina rouška v Přemyslovském paláci v Olomouci. Praha 1992 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 2)
- ŽIVNÝ 2006—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Kristus s nástroji umučení a Zmrtvýchvstání Krista. Praha 2006 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 54)
- ŽIVNÝ 2007a—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Dva neidentifikovatelní donátoři. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 55)
- ŽIVNÝ 2007b—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Klanění pastýřů. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 56)
- ŽIVNÝ 2007c—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Klanění tří králů. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 57)

- ŽIVNÝ 2007d—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Oplakávání. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 58)
- ŽIVNÝ 2007e—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Poslední soud. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 59)
- ŽIVNÝ 2007f—Jan ŽIVNÝ: ŽIVNÝ Jan: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Ukřižování. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 60)
- ŽIVNÝ 2007g—Jan ŽIVNÝ: Ambity Přemyslovského paláce v Olomouci. Zvěstování Panně Marii. Praha 2007 (Arcidiecézní muzeum v Olomouci, Sign. 61)
- ŽIVNÝ 2010—Jan ŽIVNÝ: Restaurování maleb v ambitech tzv. Přemyslovského paláce arcidiecézního muzea v Olomouci. In: JAKUBEC 2010, 313–322
- ŽIVNÝ / ŽIVNÝ 1985—Jan ŽIVNÝ / Jiří ŽIVNÝ: Malířský průzkum severní části křížové chodby Přemyslovského paláce. Praha 1985 (Archiv Muzea umění v Olomouci, Sign. R-30)