

Univerzita Karlova v Praze
Katolická teologická fakulta

Tereza BLÁHOVÁ

**Třeboňský oltář v kontextu
uměleckého vývoje na panství
Rožmberků**

(The Třeboň Altarpiece in the context of the artistic development at Rožmberk
domination)

Vedoucí bakalářské práce:
Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, CSc.

PRAHA 2006

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 21.4. 2006

Tereza Bláhová

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, Prof. PhDr. Ing. Janu ROYTOVI, CSc., za odborné vedení, cenné rady a připomínky, které mi věnoval při studiu dané problematiky a za poskytnutí podkladů a informací nezbytných pro vypracování této práce.

Klíčová slova:

Desková malba – Mistr třeboňského oltáře
Painting on wood – Master of Třeboň (Wittingau)
Nástěnná malba – Strašice
Mural (wall) painting - Strašice
Řád augustiniánů kanovníků – Devotio moderna
Order of Augustinian Canons – Devotio moderna

The dissertation at first depicts the present state of research into the work of the Master of Třeboň Altar from the points of view of its date of origin, the topography of the workshop and the person of the Master himself.

Afterwards, it concentrates on the analysis of the paintings on wood of the Třeboň Altar and mural painting in St. Laurence Church in Strašice in the context of the role of Augustinian canons and the mystic style called Devotio moderna.

Obsah:

1.	ÚVOD	6
2.	DOSAVADNÍ STAV BĀDÁNÍ	8
2.1	Osobnost Mistra třeboňského oltáře	9
2.1.1	Lokalizace dílny Mistra Třeboňského oltáře.....	9
2.1.2	Osobnost Mistra Třeboňského oltáře.....	9
2.1.3	Východiska malířského projevu Mistra třeboňského oltáře.....	10
2.1.4	Technika malby Mistra Třeboňského oltáře.....	12
2.2	Třeboňský oltář.....	14
2.2.1	Časové zařazení oltáře.....	14
2.2.2	Původní podoba oltáře.....	15
3.	TŘEBOŇSKÝ OLTÁŘ A NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE SV. VAVŘINCE VE STRAŠICÍCH.....	17
3.1	Mistr Třeboňského oltáře, Rožmberkové a augustiniáni kanovníci.....	18
3.1.2	Augustiniáni kanovníci.....	19
3.1.3	Třeboňský klášter jako duchovní a kulturní centrum rožmberského panství... 21	
3.2	Třeboňský oltář.....	23
3.2.1	Kristus na hoře Olivetské / Svatá Kateřina, Máří Magdaléna a Markéta.....	24
3.2.2	Kladení do hrobu / Svatý Jiljí, Augustin a Jeroným.....	27
3.2.3	Zmrtvýchvstání Krista / Svatý Jakub ml., Bartoloměj a Filip.....	29
3.3	Další díla spojovaná s tvorbou Mistra Třeboňského oltáře a jeho dílny a jejich vztah k Třeboňskému oltáři.....	31
3.3.1	Adorace hlubocká.....	31
3.3.2	Ostatní díla.....	32
3.4	Nástěnné malby v kostele sv. Vavřince ve Strašicích.....	33
3.4.1	Kristus před Kaifášem (Kristus před Pilátem).....	34
3.4.2	Kristus na hoře Olivetské.....	35
3.4.3	Velká kalvárie.....	36
3.4.4	Pieta.....	37
4.	ZÁVĚR.....	38
5.	ODBORNÁ LITERATURA.....	40
	Publikace.....	40
	Časopisy.....	44
	Recenze.....	45
	Diplomová práce.....	45
	Internetové stránky.....	45
	Obrazová příloha.....	46
	Resumé.....viz příloha	

1 ÚVOD

Osobnost Mistra třeboňského oltáře mě zaujala již v prvním ročníku v souvislosti s přednáškami o středověkém sochařství Prof. PhDr. J. Homolky Csc. Ve druhém ročníku jsem si v semináři středověkého umění vybrala referát na téma Mistr Vyšebrodského oltáře a již tehdy jsem se rozhodla, že svou pozornost soustředím na české malířství vrcholného středověku. Proto jsem ve třetím ročníku ve Výběrovém semináři středověkého umění navázala na rozборы jednotlivých desek Třeboňského oltáře z předchozího roku a rozhodla se, že má bakalářská práce se bude týkat právě tohoto vrcholného díla průkopníka malířství krásného slohu. Rozsah bakalářské práce, mé dosavadní vědomosti a zkušenosti mi v této fázi studia nedovolují (neumožňují) zpracovat téma monograficky. Proto jsem se zaměřila na jeden detail tohoto obsáhlého tématu, a sice na konfrontaci zachovaných desek třeboňského oltáře s nástěnnými malbami v presbytáři kostela sv. Vavřince ve Strašicích. Ty jsou kladeny do stejného časového horizontu a vykazují natolik adekvátní rysy – především v tématu, které je společné jak třeboňskému retáblu, tak nástěnné výzdobě kostela ve Strašicích, tedy Kristus na hoře Olivetské [obr.1 a obr.2] – a to jak v pojetí tvaru, typice tváří (zejména Krista), tak i v kompozici, že je někteří badatelé považují za dílenské práce z okruhu Mistra třeboňského oltáře.¹ Společným jmenovatelem obou sledovaných lokalit není jen stylová příbuznost deskových a nástěnných maleb ale i příslušnost k panství Rožmberků.

Zároveň však nápadnou stylovou podobnost vykazují i nástěnné malby v bývalém farním kostele sv. Vavřince v Praze na Újezdě [obr.3], v jejichž ikonografické koncepci se rovněž objevuje Kristus na hoře Olivetské. Tyto vztahy se váží k stále otevřenému problému lokalizace dílny Mistra třeboňského oltáře – tedy zda působila v Praze či na panství Rožmberků nebo v obou lokalitách, jak se domnívá např. Karel Stejskal: „Vztahy dílny Mistra třeboňského oltáře k areálu Pražského hradu a ke královskému dvoru nejsou v rozporu s tím, že tato dílna v osmdesátých letech dočasně působila v doméně Rožmberků.“²

Ve své bakalářské práci se chci zaměřit na předpokládané vazby Mistra třeboňského oltáře a jeho dílny k rožmberskému panství, a proto svou pozornost soustředím na již zmíněné vztahy mezi deskovými obrazy třeboňského oltáře a nástěnnými malbami severní stěny presbytáře kostela sv. Vavřince ve Strašicích [obr.7]. Toto zúžení chápu

¹ STEJSKAL, K., In: CHADRABA, R. a kol.: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, 1984, s.346

² tamtéž, s.346

jako motiv velkého tématu Mistra třeboňského oltáře – tedy jako motiv, na který bych chtěla navázat v diplomové práci.

2 DOSAVADNÍ STAV BĀDÁNĪ



2.1 OSOBNOST MISTRA TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE

Mistru třeboňského oltáře byla věnována značná pozornost českých i zahraničních medievistů, doposud vyšlo úctyhodné množství článků, studií, rozborů a konfrontací v kontextu evropské gotiky v odborné literatuře nejen české ale i evropské, ale zatím chybí monografie, kterou by si tato mimořádná osobnost českého i evropského gotického malířství nesporně zasloužila. Jedním z důvodů je řada nevyjasněných otázek, které se týkají původu Mistra, datace jeho děl, lokalizace dílny, kdo třeboňský oltář objednal, jak původně vypadal a celá řada dalších dílčích problémů, jejichž konkrétnější řešení je závislé na objevení přímých či nepřímých pramenů.

2.1.1 Lokalizace dílny Mistra třeboňského oltáře

Spornou otázkou je topografické umístění dílny. Někteří autoři se přiklánějí spíše k lokalizaci dílny Mistra třeboňského oltáře do hlavního střediska soudobé kultury, Prahy,³ jiným se zdá pravděpodobnější možnost dočasné působnosti Třeboňského mistra v 80. letech přímo v Třeboni.⁴ První svá tvrzení dokládají jedinečnou tvorbou Mistra, který jinde než v centru působit nemohl, druzí propagují jistou svébytnost kanovníků, jejichž správa byla částečně řízena rodem Rožmberků působících na jihu země a tito si mohli na svém panství dílnu udržovat (Petr z Rožmberka byl kanovníkem pražské kapituly a zároveň proboštem hradního kostela Všech svatých).⁵

Nevíme ani, kdo oltář objednal, zda-li těmito donátory byli samotní augustiniáni kanovníci či některý člen z rodu Rožmberků.

2.1.2 Osobnost Mistra třeboňského oltáře

Další důležité souvislosti by nám byly jistě odhaleny, kdyby byly známy věrohodné informace o osobě samotného mistra. Doposud není jasné, zda se jedná o umělce z domácího prostředí (Friedl, Víto^{Hornallic}ský) nebo o malíře, který přišel do Čech z frankoflámské oblasti (Fajt, Royt). Antonín Friedl⁶ ve své práci identifikuje Mistra třeboňského oltáře jako malíře Michala, kněze a mnicha v třeboňském augustiniánském klášteře.⁷ Jakub Víto⁸ský se pokoušel Mistra Třeboňského oltáře spojit s pražským

³ PEŠINA, J. *České umění gotické 1350-1420*, Praha 1970, s.225.

⁴ STEJSKAL, K., DČVU 1/2, s.346.

⁵ HLOBIL, I., Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser?, Poznámka k ikonografii Zmrtvýchvstání, In: *Umění XXXIII*, 1985, s.270.

⁶ FRIEDL, A. Die Persönlichkeit des Meisters von Wittingau und sein Verhältnis zur Französischen und Italienischen Malerei, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada F8/1964*, s.105-115.

⁷ Další historici umění ztotožňující se s tímto názorem. BÁRTLOVÁ, M. *Poctivé obrazy*, Praha, Argo, 2001, s.115; MATĚJČEK, A. a kol., *Česká malba gotická, deskové malířství 1350-1450*, Praha, Melantrich, 1950, s.93.

dvorem, a to konkrétně s osobou hradčanského malíře Bohuňka, zmiňovaného v letech 1377-1390 v dobových pramenech. Jiří Fajt a Jan Royt⁹ předpokládají možnost, že Mistra třeboňského oltáře přivedl do Čech z frankoflámské oblasti sám Karel IV. Na toto významné ohnisko evropského gotického umění odkazují v malířském projevu Třeboňského mistra především rustikální figurální typy (zbrojnoši, pastýři ad.) a obecně realistické tendence v jejich obrazech.

2.1.3 Východiska malířského projevu Mistra třeboňského oltáře

Stejně jako původ Mistra třeboňského oltáře nejsou doposud ujasněny ani vlivy na jeho tvorbu. Svou inspiraci nejspíše čerpal z domácí tradice, z okruhu svatovítské huti, pronikavě byl ovlivněn nástěnnými malbami z výzdoby Karlštejna, Emauzského kláštera, nejhlubších podnětů se mu však dostalo od Mistra Theodorika¹⁰ [obr.24], u něhož se poučil o „fyziognomické charakterizaci, šerosvitné konstrukci formy a především světelné plastické modelaci“¹¹ a jehož byl „legitimním dědicem, i když zároveň jeho pravým opakem“.¹² Ze starší české tradice Mistr třeboňského oltáře převzal lineárně rytmický princip – především v návaznosti na Mistra vyšebrodského oltáře [obr.4]. Otázka západních vlivů je velmi pravděpodobná, zatím však ne úplně jasná (otázka prostorové konstrukce, smyslového vztahu ke skutečnosti). Zcela otevřenou otázkou zůstávají severoitalské vlivy¹³ (ve smyslu gotického chápání s převahou iracionalismu a abstrakce). V díle Mistra třeboňského oltáře se snoubí středoevropská tradice s prvky západní a jižní Evropy¹⁴. Francouzský odkaz se prosazuje u modelace hlav, rukou, těla, drapérií, a vyznačuje se malebnou plynností a naturalistickým snažením západního umění.¹⁵ U ikonografického motivu, jakým je např. Zmrtvýchvstání [obr.11], jsme naopak svědky zpracování jistých italských paralel. Jaromír Homolka¹⁶ poukazuje na souvislosti s italským malířstvím na motiv uzavřeného a zapečetěného sarkofágu, který má svůj původ v literární předloze (Augustinovy texty o tajemství neposkvrněného početí Panny Marie), stejně tak toto zmiňuje ve své recenzi

⁸ VÍTOVSKÝ, J., Nové poznatky o malířích Karlova dvora In: *Historická Olomouc a její současné problémy II.*, Olomouc 1979. s. 152-153 In: HLOBIL, I. Třeboňský, s.270.

⁹ FAJT, J., ROYT, J., *Magister Theodoricus: Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha: NG, 1997.

¹⁰ HOMOLKA, J., In: FAJT, J., ROYT, J. *Magister*, s.360-367.

¹¹ PEŠINA, J., *České*, s.224

¹² KUTAL, A., *České gotické umění*, Praha: Obelisk, 1972, s.45

¹³ KRAMÁŘ, V., *Madona se svatou Kateřinou a Markétou*, Praha, 1937, In: PEŠINA, J., *České*, s.225

¹⁴ PEŠINA, J., *Česká gotická desková malba*, Praha: Odeon, 1976, s.48

¹⁵ MATĚJČEK, A. a kol., *Česká*, s.93

¹⁶ HOMOLKA, J., Poznámky k Třeboňskému mistrovi, In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XXVIII – XXIX*, 1979-80, s.31

Ivo Hlobil¹⁷, který rozšiřuje problematiku o dobové texty Konráda Waldhausera. Na další ikonografické spojitosti s italským malířstvím – násilně zvrácená hlava zezadu dopředu, potřísnění Mariiiny roušky krví Kristovou upozorňuje Jaroslav Pešina.¹⁸ Souvislosti s frankoflámskou oblastí a technickým provedením jsou řešeny v kapitole nazvané Technika malby.¹⁹

Mistr treboňského oltáře svým dílem přinesl do malířské tvorby mnoho nového. „Jeho schopnost citového výkladu náboženských dějů založeného na hlubokém prožitku je jedním z hlavních osobních malířových přínosů. Zasloužil se též o obnovu výtvarného řádu, zušlechtění a zjemnění lidského zjevu, nastolení barevně světelného principu a povýšení šerosvitu na stěžejní konstruktivní i výrazový prostředek.“²⁰ Jestliže předchozí sporné otázky jsou otevřené a intenzita odborné diskuse neochabuje – spíše naopak – pak v hodnocení kvality malířského projevu Mistra treboňského oltáře a jeho postavení v kontextu nejen českého ale i středoevropského umění poslední čtvrtiny 14. století k takovému názorovému rozptylu rozhodně nedochází. Jednou z klíčových otázek tohoto dílčího problému je, do jaké míry byl jeho vytříbený malířský projev východiskem uměleckého stylu označovaného jako krásný sloh, tvořícího v Čechách na přelomu 14. a 15. století specifické ohnisko internacionálního stylu střední Evropy. V této souvislosti je Mistr treboňského oltáře považován za průkopníka krásného slohu v malířství a otevírá se tak otázka podílu Mistra treboňského oltáře, Petra Parlěře a jeho okruhu (Jindřich Parlěř, Junkeři pražští) či Mistra týnského tympanonu a jejich vzájemných vztahů na genezi krásného slohu.²¹

Předchozího stručné shrnutí dosavadního stavu bádání snad alespoň naznačilo, že v souvislosti s osobností a tvorbou Mistra treboňského oltáře je stále otevřená řada otázek a dílčích problémů, které je třeba objasnit. Rozhodně si nekladu za cíl reagovat na všechny naznačené dílčí problémy – to ani není v mých silách. V této kapitole jsem chtěla jen stručně shrnout dosavadní stav bádání jako východisko hlavního záměru mé práce, která je zaměřena – jak prozrazuje její název – na užší kontext tvorby Mistra treboňského oltáře s uměleckým vývojem rožmberského panství na přelomu 14. a 15. století.

¹⁷ HLOBIL, I., Treboňský, s.270–271

¹⁸ PEŠINA, J., Některé ztracené obrazy Mistra treboňského oltáře, In: *Umění XXVI*, 1978, s. 292

¹⁹ HAMSÍK, M., Mistr treboňského oltáře, In: *Umění XIII*, 1965, s. 173, poukazuje na primitivní umění v oblasti Nizozemí a Belgie

²⁰ PEŠINA, J., *České*, s.225

²¹ HOMOLKA, J., ve své knize *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*, Praha: Univerzita Karlova, s. 7 vedle sebe klade Petra Parlěře, Treboňského mistra, Jindřicha Parlěře a Mistra týnského tympanonu, kteří „současně vytvářejí tak vynikající a vyhraněný směr“.

2.1.4 Technika malby Mistra Třeboňského oltáře

Zajímavá a oceňovaná je u Mistra třeboňského oltáře technika malby. V letech 1962-1963 byly všechny desky oltáře spolu s Ukřižováním ze Svaté Barbory [obr.17] restaurovány Mojzírem Hamsíkem a Věrou Frömlovou a právě tehdy byla zcela odhalena jejich kvalita. Byly prozkoumány jednotlivé malířské nátěry a posléze odstraněny přemalby a laky z pozdějších dob. Nepůvodní hnědé lakové vrstvy, které byly dříve považovány za původní lazuru, zcela zkreslovaly kvalitu skutečné původní malby.²² Malířská technika Třeboňského mistra se vyvinula v deskové malbě západní Evropy, která je příznačná světlou malbou inkarnátu bez barevných podmaleb.²³ V české deskové malbě se setkáváme se dvěma typy ztvárnění inkarnátu. První rovinu nalzáme u Vyšebrodského mistra, u kterého se setkáváme s východním, byzantským typem tmavého inkarnátu, druhého zástupce, vycházejícího ze západní tradice u nás nalzáme u fragmentu roudnického polyptychu či Mistra Theodorika [obr.24], u kterých je užito světlého inkarnátu s typickou spodní vrstvou olovnaté běloby.²⁴ Akademický malíř Antonín Novák ve své stati „Mistr třeboňského oltáře. Funkce pojídla ve světelné aktivizaci barevné vrstvy“²⁵ píše o „zrodu třetího, novověkého typu malby inkarnátu, který patrně spíše než k dalšímu vývoji české školy má vztah k technikám nizozemským“.

Všechny oltářní desky se skládají z podložky tvořené šesti díly prken ze smrkového dřeva, která jsou pospojována schodovitě umístěnými kolíčky. Rozměry desek se pohybují od 1320x918 mm u Kladení do hrobu (deska je však oříznuta) do 1328-30x917-20 mm (Kristus na hoře Olivetské [obr.1] a Zmrtvýchvstání [obr.11]). Podložka je potažena hrubým lněným plátnem končícím asi 10 mm od okrajů. Podklad desky je tvořen dvěma vrstvami (spodní tvoří hrubozrná křemičitá hlinka, svrchní vrstva je z čisté křídly). Velice zajímavá je kresba, která je jednak štětcová, provedena světle červenou barvou, druhá - rytá kresba pak mírně koriguje první. Linie kreseb na sebe vždy nenavazují a obě záměrně vynechávají plochu inkarnátu. Malba se v jednotlivých plochách obrazu liší počtem vrstev, ale také způsobem a výškou nánosu. Jedna vrstva je patrná v oblasti rumělkového pozadí u pašijových výjevů, vyskytuje se i v některých oblastech terénu. Složitějších postupů bylo užito u malby rouch, která jsou modelována světlem a stínem (světla jsou docílena, stejně jako u malby inkarnátu přidavkem olovnaté běloby). Výška nánosu je jemně odstupňována a zvyšuje se směrem ke

²² HAMSÍK, M., FRÖMLOVÁ, V., Mistr, s.139

²³ tamtéž, s.162

²⁴ tamtéž, s.168

²⁵ NOVÁK, A., Mistr třeboňského oltáře. Funkce pojídla ve světelné aktivizaci barevné vrstvy, www.technologiaartis.org

světlům. Pro způsob malby je charakteristický dokonale hladký a splývavý nános barvy s neobyčejně jemnými, kouřovými přechody ze světel do stínů.²⁶ Byla snaha zjistit složení původních barev. Nejsložitější otázka vyvstala v oblasti pojidel, která jsou klíčem k interpretaci malířské techniky. Všechny jejich součásti (voda, olej, pryskyřičné části, bílkoviny) se totiž během let díky změnám klimatu a zásahům člověka změnily, není tedy možné je zcela napodobit. Malba inkarnátu, jak jsem již zmínila, je poplatná západnímu vlivu. V zobrazených postavách se však zbarvení pleti mění jakoby symbolicky. Například u žoldnérů na obraze Kristus na hoře Olivetské [obr.1] je užit nejteplejší a zároveň nejtmavší odstín inkarnátu, naopak světice mají světlou pleť. Charakteristickými znaky techniky inkarnátu Třeboňského oltáře je neobyčejně tenká vrstva polostínů, značná výška světel a intenzita stínů.²⁷

²⁶ HAMSÍK, M., FRÖMLOVÁ, V., Mistr, s.165

²⁷ tamtéž, s.167

2.2 TŘEBOŇSKÝ OLTÁŘ

2.2.1 Časové zařazení oltáře

Nejčastěji diskutovaným problémem bývá datace tvorby Mistra třeboňského oltáře, především pak jeho hlavního díla, Třeboňského oltáře. Ve starší literatuře byl Třeboňský oltář kladen až do let 1427. Tento názor vyslovil již roku 1934 Fridrich Adolf Martens,²⁸ který se opíral o letopočet vyskytující se na jedné z pečetí sarkofágu na obraze Zmrtvýchvstání Krista. Již ve své době měl však Martens protivníka – Karla Oettingera²⁹ – který kladl dílo „z důvodů slohových“ „do doby kolem nebo po 1390“. Do doby kolem roku 1380 zařazoval Třeboňský oltář i Antonín Matějček.³⁰ V korpusu Česká malba gotická k těmto létům vztahuje dochovanou zprávu z roku 1378 o konsekraci oltáře zasvěceného svatě Máří Magdaléně, svatému Augustinovi a jiným svatým. Katalog Gotické umění 1350-1420 se s datací ztotožňuje.³¹ Albert Kutal ve své publikaci Česká gotická umění ^{duhy odve} považuje tvorbu Mistra třeboňského oltáře za jeden z možných předstupňů ke krásnému slohu a v tomto směru slučuje malířství a sochařství této doby. Uvádí malířský projev Mistra třeboňského oltáře jako nutné východisko například Staroměstské madony (1381) či miniatur z rukopisů Václava IV.³² Robert Suckale ve své syntetické práci „Umění v Německu od Karla Velikého do současnosti“ se klonil k pozdější dataci – kladl dílo až k roku 1390.³³

K časovému zařazení Třeboňského oltáře do doby kolem roku 1380 přispívá dochované datování desky objednané Janem z Jeřeně [obr.5], které nutně musel předcházet jistý vývojově-umělecký předstupeň (jako jednu z mála deskových obrazů můžeme tento epitaf datovat do roku 1395, kdy pražský kanovník Jan z Jeřeně zemřel).³⁴ V souvislosti s uskutečněnou výstavou v Metropolitním muzeu v New Yorku byl v letošním roce vydán katalog, kde se historici umění přiklánějí k datování Třeboňského oltáře právě do tohoto roku.³⁵

²⁸ MARTENS, F. A., Zeitschrift der deutschen Vergangenheit für Kunstwissenschaften I., 1934, s.189-190 In: MATĚJČEK, A., Česká, s.97

²⁹ OETTINGER, K., Zeitschrift der deutschen Vergangenheit für Kunstwissenschaften. II. 1935, s. 298-307 In: MATĚJČEK, A., Česká, s.92

³⁰ MATĚJČEK, A., *Mistr třeboňský*, Praha: edice Prameny, 1937, nestr.; Česká, s.89

³¹ PEŠINA, J., Česká, s.223

³² KUTAL, A., Česká, s.127

³³ SUCKALE, R., *Kunst in Deutschland von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln am Rhein: Prestel-Verlag 1998.

³⁴ BÁRTLOVÁ, M., *Poctivé*, s.117

³⁵ BOEHM, B., FAJT, J., *Prague, the Crown of Bohemia, 1347-1437*, New York: Metropolitan museum, 2006

2.2.2 Původní podoba třeboňského oltáře

Tři dochované obrazy byly součástí nástavce oltářního celku, tzv. retáblu. Nevíme však, jak původně oltář jako celek vypadal, z kolika desek se skládal a jak byly ony desky poskládány. Jelikož však dochované malby jsou oboustranné, není pochybnosti, že obě strany byly využity, a to buď v otevřené nebo zavřené variantě jako křídla oltářního nástavce.

Na složení oltáře existují dva názory. Josef Cibulka kladl důraz na spiritualitu oltáře a seskupil ho do kříže, jako centrální motiv viděl Ukřižování, které by tedy muselo být dvakrát tak vysoké než dochované desky, a to by bylo obklopeno výjevy s Kristovými pašijemi.³⁶ Naopak Jaroslav Pešina dával Třeboňský oltář do souvislosti s oltářem z Graudenz [obr.6] a z Pählu, které jsou dochovány vcelku a dělení jednotlivých desek je v pásmech.³⁷

Zachované desky oltáře jsou oboustranné, na jedné straně s výjevy Kristova utrpení, pašijemi, na straně druhé pak s postavami světců či světic (1.Kristus na hoře Olivetské. Na druhé straně Sv. Kateřina, Máří Magdaléna a Markéta. 2.Kladení Krista do hrobu. Na druhé straně Sv. Jiljí, Augustin (J.Cibulka, J. Royt)³⁸ - také však označován za svatého Řehoře Velikého – (Matějček, Pešina)³⁹ - a Jeroným. 3.Zmrtvýchvstání Krista. Na druhé straně Sv. Jakub ml., Bartoloměj, Filip) Počet dochovaných desek však není úplný. Na složení oltáře opět existuje více názorů. Josef Cibulka se domníval, že zavřený oltář představoval věřícím v levém horním rohu tři světice, pod nimi pak tři světce, vyznavače, na druhé straně tři apoštoly a na ztracené desce jsou nejspíš také zobrazení tři apoštolové (přicházeli v úvahu čeští patroni a mučedníci, sv. Václav, Vojtěch a Vít⁴⁰ nebo další figury apoštolů např.sv. Filipa, Petra a Pavla, jak uvádí Jaroslav Pešina⁴¹ analogicky k brunšvickému náčrtníku a sv. Petr a Pavel se také nacházejí u pašijových výjevů v kapli svatého Václava v pražské katedrále.⁴² Při otevřeném oltáři byly vidět v levé části oltáře - nahoře Olivetská hora [obr.1], pod ní Kladení do hrobu [obr.9], v pravé části nahoře ztracená pašijová scéna (buď výjevy předcházející Ukřižování jako Bičování, Korunování trním, Ecce homo, Nesení kříže apod.či následující po něm – Snímání z kříže, Oplakávání či Kladení do hrobu), pod ní pak obraz Zmrtvýchvstání Krista [obr.11]. S Jaroslavem Pešinou se Josef Cibulka

³⁶ CIBULKA, J., Rekonstrukce, s.486-487

³⁷ PEŠINA, J., *České*, s.223-224

³⁸ CIBULKA, J., Rekonstrukce, s.486-487; ROYT, J., *Středověké malířství v Čechách*, Praha: Karolinum, 2002, s.89

³⁹ MATĚJČEK, A., *Mistr*, nestr.; PEŠINA, J., *České*, s.223

⁴⁰ CIBULKA, J., Rekonstrukce, s.486

⁴¹ PEŠINA, J., *Některé*, s.296

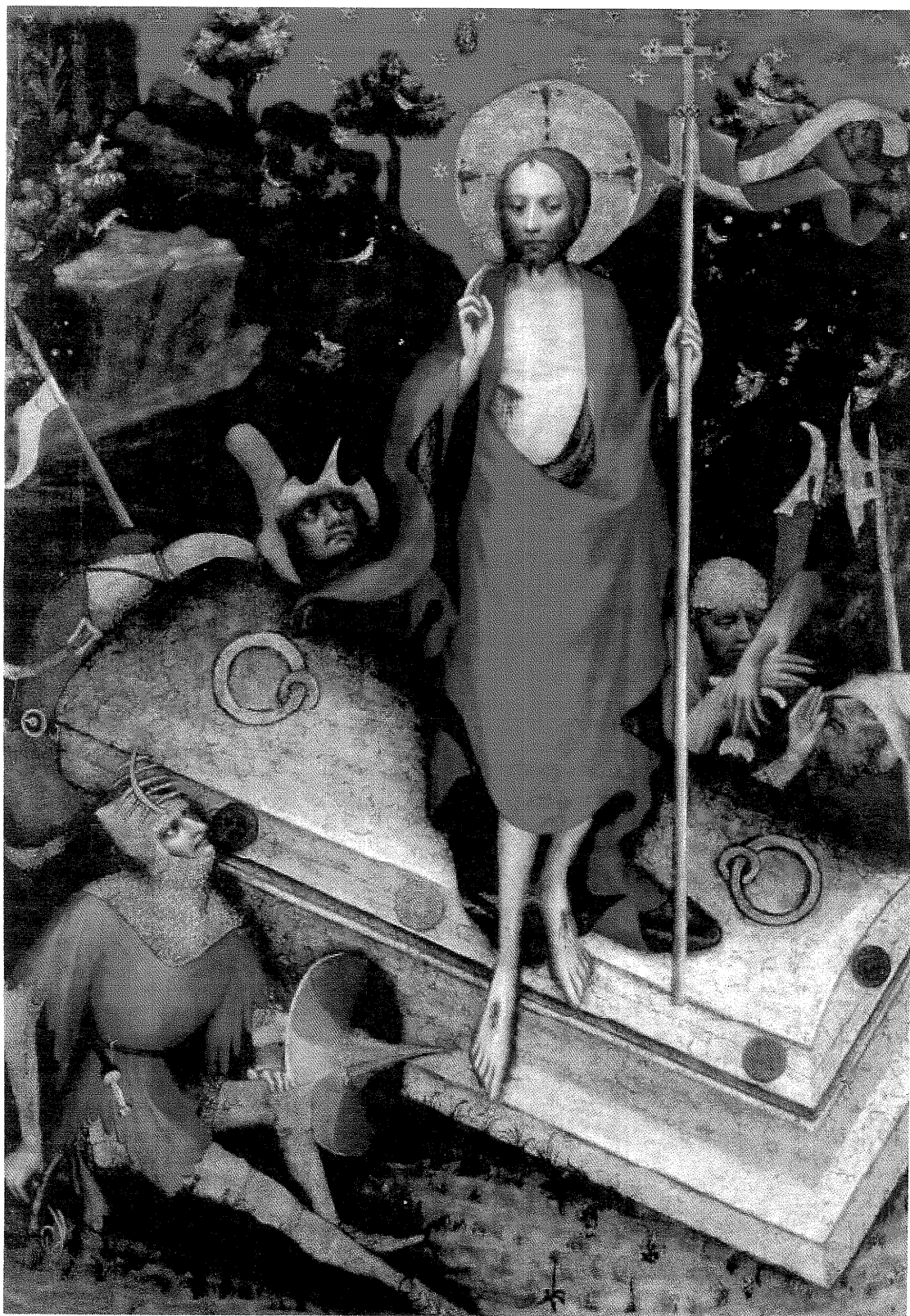
⁴² VÍTOVSKÝ, J., Nástěnné malby ze 14.století v pražské katedrále, In: *Umění XXIV*, 1976, s.477

rozchází v názoru na téma hlavního výjevu. Podle Cibulky to bylo Ukřižování (spojitosti hledá především s triptychem z Reininghausen a triptychem ze Zátone), Pešina se domnívá, že hlavním motivem Třeboňského oltáře byl výjev ze života Panny Marie, uvažuje i o dvou deskách umístěných nad sebou – obdoba mladšího oltáře z Graudenz – Korunování Panny Marie a Smrt Panny Marie – a Rajhradského oltáře – Nesení kříže a Ukřižování.⁴³ Jaroslav Pešina dokládá svá tvrzení rekonstrukcí oltářního celku, kdy pašijové výjevy jsou umístěny na vnější, světcí a světice na vnitřní straně, Josef Cibulka uvažoval o přesně opačném, stranově obráceném umístění výjevů. Podle Pešiny tomu nasvědčuje jednak rozlišení pozadí desek (zlaté v obrazech světců a světic, červené ve výjevech pašijových), jednak dobové a patrně i dílenské zvyklosti (oltář srovnává s Církvickou deskou [obr.15] a s již zmiňovaným mladším oltářem z Graudenz [obr.6]).⁴⁴

⁴³ PEŠINA, J., *České*, s.223 a PEŠINA, J., *Některé*, s.297

⁴⁴ PEŠINA, J., *České*, s.223

3 TŘEBOŇSKÝ OLTÁŘ A NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE
SV. VAVŘINCE VE STRAŠICÍCH



3.1 MISTR TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE, ROŽMBERKOVÉ A AUGUSTINIÁNI KANOVNÍCI

Těžiště nejen této kapitoly ale celé bakalářské práce je na konfrontaci dvou obrazových cyklů kladených do stejné doby – zachovaných desek treboňského oltáře a nástěnných maleb v kostele sv. Vavřince ve Strašicích [obr.7] – prokázat vztahy Mistra treboňského oltáře a jeho dílny nejen k rožmberské doméně ale i k augustiniánům kanovníkům. Toto srovnání by mělo potvrdit silný vliv Mistra treboňského oltáře a jeho dílny na malíře uplatňující se v posledním dvacetiletí 14. století a jeho přelomu se stoletím následujícím na rožmberském panství či dokonce působení dílny Mistra treboňského oltáře v Třeboni a okolí – strašické malby totiž pokládají někteří badatelé za dílenskou práci z okruhu Mistra treboňského oltáře.⁴⁵

Doposud se úvahy o dočasném působení dílny treboňského mistra v Třeboni, které někteří badatelé připouštějí – většinou spojovaly s Petrem z Rožmberka, kanovníka pražské kapituly a zároveň probošta hradního kostela Všech svatých, a s jeho bratry Joštem, Janem a Oldřichem. Nabízí se však i jiná možnost, a sice přímá vazba na treboňské augustiniány kanovníky, na což upozorňuje i Jan Royt.⁴⁶

„Nápadná je ovšem skutečnost, že významná díla mistrova byla nalezena v prostředí augustiniánských klášterů, navíc mezi sebou institucionálně propojených. Hypoteticky mohl tedy malíř pracovat přímo pro řád augustiniánů kanovníků či pro pražského arcibiskupa, pod jehož patronací řád byl.“⁴⁷ Ovšem ani tato možnost nevyklučuje podíl Petra z Rožmberka a jeho bratří na dočasném působení dílny Mistra treboňského oltáře v Třeboni. Byli totiž nejen zakladateli kláštera v Třeboni, ale donátorskou velkorysostí a jednáním s pražským arcibiskupem zajistili klášteru jeho suverénní postavení: „Jako patronátní páni treboňského farního kostela požádali rožmberští bratři pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi, aby kostel proměnil v klášterní a zavázali se, že dosavadní jeho důchody rozmnoží tak, aby při něm mohlo žít osm kanovníků. Arcibiskup této žádosti 12. května 1367 vyhověl a zároveň uložil roudnickému proboštovi Mikulášovi, aby pro treboňský klášter vybral ze svých bratří vhodné osoby a sestavil z nich nový konvent, který by uvedl v držení práv a statků treboňského kostela a aby zařídil volbu probošta a zvoleného jménem arcibiskupovým potvrdil a uvedl jej v správu kláštera a farnosti.“⁴⁸

⁴⁵ STEJSKAL, K., DČVU I/2, s.346

⁴⁶ ROYT, J., *Středověké*, s. 89

⁴⁷ tamtéž, s. 89

⁴⁸ KADLEC, J., HYHLÍK, V., *Třeboň*, Velehrad 1997, s. 3

3.1.1 Augustiniáni kanovníci

Předchozí citace zdůraznila možný podíl augustiniánů kanovníků na sepětí Mistra třeboňského oltáře s Třeboní. I když jde jen o hypotézu, zaslouží si tento řád alespoň stručnou charakteristiku, a to jak v kontextu historickém, tak i v aktuálních souvislostech druhé poloviny 14. století a českého prostředí.

Řád řeholních kanovníků byl do Čech nejspíše uveden posledním pražským biskupem Janem IV. z Dražic, který se v roce 1329 navrátil po jedenácti letech z Avignonu (existuje ještě jedna teorie, která říká, že augustiniáni kanovníci k nám byli přivedeni z Pávie, kde se nacházejí ostatky sv. Augustina).⁴⁹ Jan IV. z Dražic rozšířil hradní sídlo v Roudnici nad Labem, když nechal v roce 1333 položit základní kámen. Tato fundace znamenala zásadní průlom dosavadní národnostní praxe v církvi, byla totiž určena pouze pro Čechy.⁵⁰ Z té potě byl v roce 1367 za přispění Rožmberských pánů osazen třeboňský klášter. Probošt Petr a jeho bratři Jošt, Oldřich a Jan z Rožmberka požádali toho roku pražského biskupa Jana Očka z Vlašimě, aby farní kostel proměnil v klášterní. Zakládací listinou z 12. května byla žádost stvrzena.⁵¹ Pod farnost třeboňskou už tehdy spadal Domanín, kde byla nalezena jedna z desek oltáře, Kladení do hrobu. [obr.9] Výjevy s Olivetskou horou [obr.1] a se Zmrtvýchvstalým Kristem [obr.11] byly nalezeny v kostele ve svaté Máří Magdaléně v Majdaléně, kam byly v první polovině 18. století darovány.⁵² Obě výsky, Domanín i Majdaléna se nacházejí jen pár kilometrů od Třeboně. = vřsca

Strašice, vesnice spadající pod rokycanskou kanonii (ta byla založena ještě dříve nežli třeboňská, a to v roce 1360), je zmiňována v dobových reáliích v souvislosti s Oldřichem z Rožmberka. Dostal „u příležitosti rozdělení rožmberského panství roku 1374“ spolu s dalšími usedlostmi „hrad Zbiroh se zbožím Strašickým“⁵³ Augustiniáni odvozují svůj název od svého zakladatele, církevního Otce, biskupa z Hippa, svatého Augustina. Ten sepsal stručná pravidla řehole (Regula ad servos Dei – Regula tercia), na jejichž základě vznikl v době gregoriánské reformy (11.-12.století) nový řád. Ten je ještě rozdělen na dvě větve, „světských“ kanovníků (canonici saeculares) a kanovníků „řeholních“ (canonici regulares). „Každá kongregace měla svá statuta, která upravovala

⁴⁹ HLEDÍKOVÁ, Zdeňka, *Jan IV. z Dražic a Avignon* In: Jan IV. z Dražic and Avignon, ed. Svatoš, M., In: *Sciencia nobilitat. Sborník prací k počtě prof. PhDr. Františka Kavky DrSc. Příspěvky k dějinám vzdělanosti v českých zemích 1.* Praha: Karolinum, 1998, s. 31-39

⁵⁰ KOŘÁN, I., recenze k JAKUBOWSKI, Z., *Czeskie i morawskie fundacje kanonickie XIV.-XV. wieku, Umění XLIX*, 2001, s.469

⁵¹ KADLEC, J., *Klášter augustiniánů kanovníků v Třeboní*, Praha: Karolinum, 2004, s.19

⁵² MATĚJČEK, A., *Česká*, s.89

⁵³ KADLEC, J., *Klášter*, s.31

zákonitosti společného života. Dodnes se v děčínském rukopise č.101 zachovala roudnická statuta a část listin z třeboňské kanonie.⁵⁴

Nedílnou součástí klášterního komplexu v Třeboni byla knihovna. Zde se četly, uchovávaly a snad i psaly rukopisy a listiny. Inventář knihovny, pořízený roku 1415, eviduje již přes 300 svazků,⁵⁵ což na svou dobu čítalo obrovské jmění. Vidíme zde velkou kulturní zainteresovanost řádu, který měl pravděpodobně co do činění i s jinými zakladatelskými donacemi.

Stoupenci řádu kladli důraz na vnitřní, duchovní askezi a na soukromou zbožnost. Uzavřená komunita řádu oplývala intelektuální potencií. Řeholní kanovníci obhajovali nutnost vnitřního působení milosti Boží v duši člověka ke každému nadpřirozenému skutku. Tímto byli u nás hlavními představiteli a průkopníky mystického směru zvaného *devotio moderna* (moderní zbožnost). Název není přesný, protože „moderní“ nemůže být chápáno jako nové. V tomto duchovním hnutí se spíše setkáváme s návratem ke starší zbožnosti, navenek méně nádherné, zato však opravdovější a hlubší. Je spjata s dobou starověku, kdy byla víra niterněji prožívána, spjata se systémem dlouhých meditací. Nesouvisí však s přísnou tělesnou askezí. Tento náboženský směr reaguje proti přílišnému formalismu, který je patrný v pozdním středověku,⁵⁶ vrací se k původnímu pojetí spirituality. Zároveň však vykazuje větší pochopení pro realitu pozemského života, což potvrzuje i Zbigniew Jakubowski, autor obsáhlé publikace *Czeskie i morawskie fundacje kanonickie XIV.-XV. wieku*, podle kterého *devotio moderna* přinášela „absolutně novou formu religiozности neodtržené od realit denního života, religiozности realistické, neohraňované výlučně vztahem řeholníka k Bohu, nýbrž vycházející zvnitřka navenek (veřejná liturgie, správa far apod.).“⁵⁷ Nejsou právě zde kořeny nesporné sugestivní spirituality pašijových výjevů třeboňského oltáře, jako typický rys malířského projevu Mistra třeboňského oltáře, charakteristického rysu, na kterém by se patrně shodli všichni badatelé, kteří se jeho dílem zabývají? Požadavek individuální zbožnosti a zároveň respektování „reality denního života“ jako projev duchovní polaritě *devotio moderna* se – podle mého názoru – projevuje i v polaritě spirituální „izolace“ výrazně odhmotněného Krista od rustikálně drsných postav pozemských v obrazech Mistra třeboňského oltáře.

⁵⁴ KADLEC, J., *Klášter*, s.39

⁵⁵ tamtéž, s.59

⁵⁶ tamtéž, s.62

⁵⁷ KOŘÁN, I., (recenze: JAKUBOWSKI, Z., *Czeskie*, s.470

3.1.2 Třeboňský klášter jako duchovní a kulturní centrum rožmberského panství

Díky mimořádné štedrosti a pozornosti Rožmberků se třeboňský klášter, který na konci sedmdesátých let čítal již sedmnáct řeholníků, stal duchovním centrem rožmberského panství. Vedle charitativní činnosti věnoval klášter mimořádnou pozornost vzdělanosti a k roku 1415 obsahovala klášterní knihovna pře 300 svazků. K posílení duchovních aspektů vedly i živé styky třeboňské kanonie s okolními kláštery v rámci tzv. konfraternit, „tj. duchovní sbratření se všemi augustiniánskými kláštery v Čechách, na Moravě a v Rakousku, s cisterciáckými kláštery ve Vyšším Brodě a ve Zlaté koruně, s premonstrátským klášterem v Drkolné, s českým velkopřevorstvím rytířského řádu sv. Jana ...“⁵⁸

Třeboňský klášter byl v době působení Mistra třeboňského oltáře také důležitým uměleckým centrem, což dokládá několik dochovaných uměleckých děl vynikající kvality. Ze sochařských prací mám na mysli krásnou opukovou Madonu stojící kdysi na oltáři Radostné Panny Marie, dřevěnou plastiku svatého Jana z Kalvárie, datovaný 1380 - 90 (od osmdesátých let 14. století do roku 1607 stávala socha na břevně pod vítězným obloukem Kalvárie v kostele sv. Jiljí⁵⁹), a také socha Ukřižovaného, která je spolu s Třeboňskou Madonou sice o něco mladší (kolem roku 1400), ale stejné prvotřídní kvality jako výše zmiňovaný svatý Jan.

Poblíž kláštera, v domě U koníčků, byla nalezena ženská busta, která nejužěji „souvisí s pražskou svatovítskou hutí. Hlava je zdobena čelenkou se znakem Rožmberků, pětilistou růží, a tím se vykazuje příslušností k rodu pánů z Růže (předpokládá se, že zpodobňuje Elišku z Halsu, manželku Jana z Rožmberka⁶⁰). V ambitu klášterního komplexu se z téže doby dochovaly nástěnné malby ze života svatého Zikmunda a také Ukřižování (na východní stěně křížové chodby), které je však poškozeno pozdějšími přemalbami.

Malby, které líčí příběhy ze života a utrpení burgundského krále a světce, se nacházejí na východní a jižní straně křížové chodby. Celkem se zachovalo devět výjevů, od Zikmundovy bitvy s franským králem Chlodoverem až po světcevu smrt a pohřbení. Jejich vznik klademe do doby kolem roku 1380, tzn. že vznikly ve stejnou dobu jako oltář třeboňský.⁶¹ Tyto malby sice nepřesahují dobový průměr, přesto však vykazují některé progresivní rysy jako strhující narativnost a celkem odvážné rozvinutí

⁵⁸ KADLEC, J., HYHLÍK, V., *Třeboň*, s. 5

⁵⁹ KADLEC, J., *Klášter*, s. 72

⁶⁰ tamtéž, s. 73

⁶¹ KADLEC, J., HYHLÍK, V., *Třeboň*, s. 7

prostorových plánů opřené o italské vlivy filtrované českou malbou poslední čtvrtiny 14. století.

3.2 TŘEBOŇSKÝ OLTÁŘ

V této práci bych se však chtěla zaměřit především na desky z treboňského oltáře z nedochovaného oltářního celku a dobrat se pomocí formální podobnosti nástěnných maleb v kostele svatého Vavřince ve Strašicích [obr.7] k původnímu ikonografickému programu treboňského oltáře. Oltář byl patrně od osmdesátých let 14. století do roku 1730 v klášterním kostele Panny Marie Královny a sv. Jiljí. Poté byl rozebrán a desky s Kristem na hoře Olivetské [obr.1] a Zmrtvýchvstáním Krista [obr.11] byly přemístěny do kostelíka v Majdaléně, Kladení do hrobu [obr.9] se dostalo do kaple v Romanině.

Jak bylo ve středověku běžné, na jedné práci se podílelo více autorů. Ani u Treboňského oltáře tomu není jinak. Podíl hlavního Mistra nacházíme u desek Kristus na hoře Olivetské a Zmrtvýchvstání, na obraze Kladení do hrobu jsou patrné jisté odlišnosti. Uplatňuje se zde větší míra dekorativnosti, a to především v barevné výstavbě.⁶² Světlejší barevnost spojená s větší mírou dekorativnosti zachovává ještě, i když v nepatrné míře, dekorativnost heraldické barevnosti. Tím je, do jisté míry, oslabena i šerosvitná modelace tvaru a modulace barev, která je tak typická pro další dvě desky treboňského oltáře. Důsledkem je i výraznější uplatnění linie, a to nejen v obrysu postav, ale i v řasení drapérie. Všechny výše uvedené znaky naznačují, že by jedním z retrospektivních zdrojů mohl být obrazy mladšího pomocníka z dílny Mistra vyšebrodského oltáře, kterému jsou přisuzovány desky s Nanebevstoupením Páně a Ssláním ducha svatého. Setkáváme se zde se zřetelným posunem v symbióze francouzského lineárně rytmického stylu a tzv. měkkého stylu zdůrazňujícího světelnou modelaci tvaru vedoucí k oslabení úlohy linie.

Postavy světců a světic na vnějších stranách oltáře jsou zasazeny do architektonicky pojatého pozadí, které bylo patrně převzato z Itálie, buď přímo nebo transponováno přes jinou oblast. Velice zřetelná polarita se projevuje v typologické odlišnosti hlavních postav výjevů (Krista, Panny Marie) od „komparzu“ (pastýři, zbrojnoši atd.). Výrazně odhmotněné a protáhlé postavy Krista či Panny Marie vykazují spíše retrospektivní tendence lineárně rytmického stylu vhodného pro spirituální atmosféru výjevu. Robustní, výrazně rustikální postavy (např. Jidáš a zbrojnoši u Olivetské hory či pastýři a sv. Josef z Hlubocké adorace [obr.13]) vykazují výrazně smyslový přístup charakteristický pro analytický realismus. Zde lze předpokládat opět vlivy Itálie, ale také frankoflámské oblasti. Zatím však nebyly nalezeny pravděpodobné konkrétní zdroje (uvádí se Jean Bondol, Mistr antependia z Narbonne)

⁶² MATĚJČEK, A., *Mistr*, nestr., přisuzuje toto dílo „nejnadanějšímu pomocníkovi“ hlavního Mistra

3.2.1 Kristus na hoře Olivetské / Sv. Kateřina, Marie Magdaléna a Markéta

Na obraze Kristus na hoře Olivetské [obr.1] je do krajiny umístěno několik postav. Ve středním plánu je zobrazena ústřední figura modlícího se Krista, která je z obou stran obklopena nejen diagonálně vedenými skalisky, ale i dvěma skupinami postav. V prvním plánu, v pravém rohu to jsou Kristovy učedníci a následovníci, svatí apoštolové, vlevo ve druhém plánu pak hlavy zbrojnošů a Kristova zrádce, Jidáše. Kristus vzhlíží k nebesům, kde na oblaku vidíme anděla, který na Ježíše shlíží a pomocí gest rukou s ním i komunikuje. Malíř se zde pokouší o opticky správné pojetí skutečnosti a snaží se potlačit aditivnost „pojmové“ malby.

Z hlediska tvaru je patrná oslabená funkce linie na úkor světelné modelace. Mistr třeboňského oltáře tím zde spojuje malířský um svých předchůdců, Vyšebrodského mistra a Mistra Theodorika. Draperie rouch jak u Ježíše Krista, tak u apoštolů je jemně modelovaná kouřovým šerosvitem a valéry barev. Gradace barev dodává postavám na objemu. Části těl jednotlivých postav by se daly rozložit na oválné komponenty. Proporce Kristova těla neodpovídají skutečnosti, hlava je vůči tělu mnohonásobně menší. Ježíš zde však oproti obrazu Zmrtvýchvstání působí hmotněji. Dopomáhá tomu tmavé hnědé roucho ukrývající fyziognomická specifika lidské postavy. Z celého šatu jsou vidět pouze chodidla, hlava a ruce sepnuté v gesto modlitby, prosby o odejmutí těžkého břemene následného utrpení. Geometrická stylizace, patrná například u již zmíněného Vyšebrodského mistra, je oživena hrou světla, stínu a barvy. Z tváří spících apoštolů lze vyčíst věk, lze i charakterizovat jejich psychologické rozpoložení. Fyziognomické prvky jako pleš, šedivé vlasy i vousy, vrásky vidíme u postavy umístěné nejbližší divákovi, určují tak, že tímto svatým mužem není nikdo jiný než svatý Petr. Za ním při modlitbě usnul svatý Jan evangelista, miláček Páně, který je zobrazován jako mladík s jemnými rysy a zlatavými vlasy. Třetím apoštolem je svatý Jakub starší, který dřímá s podepřenou bradou a klidně se oddává sladkému snění. (Mk 14,32) Apoštolové mají oproti Kristu nejen klidnější výraz v tváři, ale i jejich postavy působí životněji. Figury jsou ještě stále poplatné hieratickému kánonu, kdy Kristus je největší, dominuje celému obrazu, kdežto apoštolové jsou drobnější. V obraze panuje kaskádovité řazení postav, apoštolové jsou zobrazeni spíše nad sebou než za sebou. Při pohledu do obličejů svatých zjistíme, že je charakterizuje zobrazení buďto anface či ze třičtvrtěprofilu, kdežto Jidáš, zvědavě i lstivě vykukující zpoza skály je zobrazen z profilu. Duchovnost Krista je akcentována výrazem modlitby, reálnosti postav apoštolů dopomáhá spánek, vypočítavosti Jidáše jeho až karikovaný výraz. Expresivní gesto v obličejí zrádce a

křečovitě zatnutí prstů ukazují třetí typové pojetí tváře. Malíř se zde snaží o co nejdůvěryhodnější zachycení Jidášova úmyslu. Tato expresivní linie pak vrcholí v tvorbě Mistra Rajhradského oltáře (1420-35), kdy toto psychologické pojetí postav graduje.⁶³ Prostor obrazu utváří skalnatý povrch, na kterém tu a tam vyrůstají stromy. Ty jsou však znatelně menší než postavy. Ještě zde vidíme formálně-konvenční pojetí prvků – stromů, skal, trav i ptáků, které můžeme nalézt již u benátských mozaik (Kristus v Getsemane, chrám svatého Marka, Benátky⁶⁴). Naopak kalich hraje v obraze důležitou roli, symbolizuje Kristovo utrpení a dokresluje tak podstatu pašijového výjevu Krista na hoře Olivetské, kdežto stromy působí životněji, jakoby dotvářely prostor a měly v obraze jistou funkci útočiště ptáků. Stromy i ptáci jsou vymalovány až s naturalistickou přesností, což poukazuje na analytický realismus patrný například v tvorbě Mistra Emauzského cyklu.

Typické pro Třeboňského mistra je užití červené barvy pozadí, nebe, které je poseto zlatými hvězdami. Právě barevnost je specifickým výrazovým prostředkem tohoto malíře - barvy neztrácejí na symboličnosti, ale jejich netradiční zasazení boří dosavadní úzus. Červená barva symbolizuje utrpení, v tomto případě zápas Krista v zahradě Getsemanské. Getsemane, v aramejštině znamená „olivový list“, se nacházela na svazích olivové (Olivetské) hory, v níž bývala jeskyně, kde se lisoval olej.⁶⁵ Z vyobrazení Mistra třeboňského se z pašijových námětů vytrácí zlaté pozadí, typické pro Vyšebrodského mistra, začíná užívat pestřejších a sytějších barev odstupňovaných šerosvitnou modelací tvaru, to vše je již patrné u Mistra Theodorika. Celý obraz ladí ve zlatavě-hnědých tónech.

Prostor v obraze celkově navozuje vzestupnou tendenci prolomení prostorové hloubky. Výjev je situován diagonálně, diagonálu krom postav ještě podněcují skaliska. Diagonála dává ploše pohyb do hloubky a výšky, jistou nekonečnost. Oproti tomu oválné pojetí postav zase prostor prohlubuje, ale zároveň jej uzavírá. Zem již není pouhou rozeklanou krystalickou půdou, jak tomu bylo u Vyšebrodského mistra, ale nabízí divákovi pohled na mnohotvárnou krajinu jak travnatého povrchu pod Kristovými nohama, tak i skalnaté výběžky v okolí.

Celý zobrazený příběh nalezneme v evangeliích (Mt 26,36-56; Mk 14,32-42; L 22,39-46; J 17,1-26). Ježíš zde nabádá své učedníky, aby se modlili. Odchází od nich, pokleká a modlí se: „Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale ne má, nýbrž tvá vůle se staň.“(L 22,42) Kristu se zjevil anděl z nebe a dodává mu sílu. Modlí se ještě

⁶³ ROYT, J., *Středověké*, s.90

⁶⁴ MATĚJČEK, A., *Česká*, s.90

⁶⁵ FOUILLOUX, Daniele (ed.), *Slovník biblické kultury*, Praha: Ewa Edition, 1992, s.66

usilovněji, až „jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve“(L 22,44). Vstal, došel k učedníkům a našel je ve spánku. Ani nedomluvil, objevil se před ním zástup. Vše v evangeliích nalezneme, ať již zcela zřetelně vyobrazeno či lehce zahaleno pod závoj symboličnosti. V obraze se prolínají tři časové roviny, tři plány, tři děje - spící apoštolové, modlící se Kristus a přicházející zástup zbrojnošů v čele s Jidášem. Ježíš se byl třikrát podívat na své učedníky a třikrát je našel ve spánku.

Sv. Kateřina, Marie Magdaléna a Markéta [obr.8]

Z druhé strany desky vidíme tři ženy - světice zasazené do architektonického útvaru připomínajícího arkády kostela. Perspektivně se nám nabízejí tři pohledy - nadhled na podlahu stavby, přímý pohled na světice a do interiéru, ale také podhled, z něhož vidíme křížení kostela. Všechny postavy stojí v kontrastu projevujícím se v jejich estetickém esovitém prohnutí. Tento postoj spolu s dalšími prvky malby jako je modelace tvaru barvou, světlem, jemné řasení rouch, typika tváří ad. již předznamenávají období krásného slohu. Pouze postava vpravo, svatá Markéta - poznáme ji podle jejího atributu, draka, však dodržuje pravidlo nosné nohy, nad níž právě drží bájně zvíře. Postoji odpovídá i řasení roucha, které v oblasti boků tvoří mísovité záhyby. Podle Antonína Matějčka⁶⁶ poukazují na severofrancouzské sochy, obestírající „pohádkový třpyt středověkého světa snů“. Stejně jako postava vlevo, svatá Kateřina, která byla podle legendy lámána v kole a poté sřata mečem, má svatá Markéta na hlavě korunu, která poukazuje na její urozený původ. Postava uprostřed je svatá Máří Magdaléna, která v levé ruce drží nádobu s mastí, kterou ponese ke Kristovu hrobu, aby nabalzamovala jeho tělo. Jako jediná pohlíží přímo na diváka. Její hlava je zahalena v bílou roušku, tělo pak do červeného šatu, poukazujícího na následné Kristovo utrpení. Pozadí strany se světlicemi je zlaté, na rozdíl od pašijového tématu. Patrně to odpovídá dobovým a dílenským zvyklostem (Církvická deska [obr.15])⁶⁷

⁶⁶ MATĚJČEK, A., *Česká*, s.91

⁶⁷ PEŠINA, J., *České*, s.223

3.2.2 Kladení do hrobu / Sv. Jiljí, Augustín a Jeroným

Výjev Kladení do hrobu [obr.9] opět nalezneme v literární podobě v evangeliích (Mt 27,57-66; Mk 15,42-47; L 23,50-56; J 19, 38-42). Tato o něco málo menší deska zobrazuje skupinu postav soustředěnou kolem hrobu s mrtvým tělem Kristovým. Střed obrazu protíná kamenná tumba s mrtvým tělem Krista, kolem níž je seskupeno šest postav. Nejen odlišné rozměry, ale i jiná lokalita nálezu tohoto obrazu (deska byla nalezena v kapli v Domaníně, kdežto desky Kristus na hoře Olivetské [obr.1] a Zmrtvýchvstání [obr.11] byly uloženy v kostelíku svaté Máří Magdalény v Majdaléně), dovedly řadu medievistů k podrobnějšímu zkoumání obrazu. Nacházejí se v něm prvky křehčí, plasticky tvrdší modelace, citlivější charakteristika, které jsou připisovány mladšímu pomocníkovi hlavního mistra.⁶⁸ Srovnáme například postavy ukládající Kristovo tělo do hrobu. Podle evangelií si přišel Josef Arimatijský k Pilátovi pro Ježíšovo tělo, koupil plátno, do kterého ho zavinul a spolu s Nikodémem jej přenesli do hrobu. Nikodém přinesl „sto gramů myrhy a kadidla“ (J 19,39) které se užívaly při pohřbech Židů. Otázkou zůstává, který z nich je který. Pomocníkem nám může být sáček zavěšený na Kristově noze. Ale ne tak docela. Nevíme, zda skrývá obnos peněz, za které Josef pořídil plátno, či vonné extrakty pro balzamování těla přinesené Nikodémem. Předpokládám však, že pytlík skrývá myrhu a kadidlo, jelikož je zavěšen na Ježíšově těle a poukazuje tak na jeho „královský“ původ (tyto vonné přísady byly spolu se zlatem darovány třemi králi Ježíškovi při narození). Nikodém, tedy postava v levém rohu, je zahalen do roucha, jehož draperie přesně odpovídá konaným pohybům, kdežto postava svatého je v plášti zcela zakrývajícím světcovo tělo, modeluje ho jen pomocí světla. Patrnější rozdíly nalezneme ve tváři. Nikodém má vysoké čelo poseté četnými vráskami, které se vyskytují i v oblasti očí, ty jsou větší, ne zcela přimhouřené a mandlového tvaru, ostrý profil nosu a plasticky vymodelované vousy jakoby vlají ve větru a působí až dekorativně. Svatý Josef Arimatijský má čelo zahaleno čapkou, oči přimhouřené a vousy promodelované pomocí hry světla a stínu. U obou však v lemu šatu nepřechází barvy tak ostře jako je tomu u postav přihlížejících Ukládání do hrobu. Kristus, typově stejný jako u Olivetské hory, je zahalen do průsvitného roucha, které je vrcholnou demonstrací mistrovsky zvládnutého kouřového šerosvitu. Jemně propracované přechody zesinalé kůže modelují precizně křivky postavy. Velmi reálně, až naturalisticky působí Kristovy rány. Jsou nám však ukázány jen rány po hřebech a po kopí Longinově, rány po mučení již viditelné nejsou. Zde nám již je představeno božské tělo Ježíše Krista. U hrobu se nacházejí čtyři postavy svatých přítomných při aktu

⁶⁸ MATĚJČEK, A., *Mistr*, nestr.

Ukládání do hrobu. Podle Bible byli účastni i Kristova Ukřižování. Vidíme zde zleva svatou Máří Magdalénu zahalenou v červené trpitelské roucho, Pannu Marii, jejíž hlava je zahalena rouškou, na níž spočívají kapky krve Ježíše Krista. Inspiraci hledal Třeboňský mistr zřejmě v Pseudo-Anselmových textech.⁶⁹ Postava z profilu by měla podle evangelií zobrazovat Marii z Bethanie, sestru Lazara a Marty. Poslední svatý je mladičký Jan evangelista, výmluvným gestem poukazuje na událost, která se stala, zároveň však stejnou rukou jakoby podpírá Pannu Marii. Všechny čtyři postavy stojící v zadním plánu mají okolo hlav svatozáře, jejich tvarové pojetí je však odlišné od vyobrazení Kristova těla i typologie Nikodéma a Josefa Arimatijského. Řasení roucha nezaznamenává tak jemné přechody barev, červená u pláště Máří Magdalény přímo přechází v modrou aniž by při tomto lomu malíř užil odstínu přechodné barvy, stejnou modelaci vykazuje i šat Jana evangelisty - žlutá přímo přechází v červenou, i roucho Panny Marie, kde je světlo nejvíc patrné. Postava Ježíše Krista spolu s hrobem, do kterého je ukládán, tvoří tvrdší oddělení dvou částí desky než u Olivetské hory. Takto ostré členění plánů způsobuje jednak prolnutí hrobu celým obrazem, také však hranatá profilovanost schrány stavěná do protikladu oválným postavám. Kompozice je stejně jako u předchozího obrazu orientována vzestupně pomocí diagonály, která prolamuje prostor a ubíhá kamsi do nekonečna.

Sv. Jiljí, Augustin a Jeroným [obr.10]

Vnitřní strana desky Kladení do hrobu zobrazuje tři postavy, světce. Všichni tři mají velmi těsnou souvislost s místem, pro které byl oltář určen. Svatý Jiljí, mající u svých nohou jelena, v boku zabodnutý šíp, je patronem zemědělců a klášterní kostel v Třeboni je zasvěcen právě jemu. Uprostřed stojící, svatý Augustin (ve starší literatuře uváděn jako Řehoř),⁷⁰ poukazuje na řád spravující již zmíněný komplex. A konečně poslední zobrazený se lvem pod nohama a v červeném kardinálském rouchu je svatý Jeroným, který svou přítomností upozorňuje na jedno z poslání řeholních kanovníků, důkladné studium Bible a též souvisí s dobovým míněním, a totiž, že byl původu slovanského.⁷¹ Tito tři světci nám tedy dokazují příslušnost ke kostelu svatého Jiljí v Třeboni. Svatý Jiljí je oděn do černého roucha splývajícího až na zem, vlasy dle dobové tradice jsou po obvodu světcovy hlavy, zbytek lebky má vyholen do tzv. tonzury. V ruce třímá biskupskou berlu, stejně jako svatý Augustin, který byl biskupem v Hippo. Svatý Jiljí jediný ze zde zobrazených drží v ruce zavřenou knihu a pohlíží ven z obrazu, kde byl

⁶⁹ ROYT, J., *Středověké*, s.93

⁷⁰ MATĚJČEK, A., *Mistr*, nestr.

⁷¹ CIBULKA, J., *Rekonstrukce*, s.485

pravděpodobně umístěn hlavní výjev oltářního celku. Na všech vnitřních deskách oltáře, vlastně i v pašijových scénách, opakuje se i zde stejná sytá barevnost rouch. V tomto případě se však dominantní barvy - červená, modrá, zelená - vyskytují na deskách knih, světci jsou oděni ve vznosnější roucha příslušící k jejich postavení. Zajímavý, z hlediska materiálu, se jeví plášť a mitra svatého Augustina. Tím, že by oděv splýval s pozadím, oba mají zlatou barvu, jsou záhyby pláště ohraničeny silnější linií, než je tomu u ostatních zobrazených figur. Jemný vzorek hávu nám také představuje dosud neviděnou věc v tvorbě Třeboňského mistra. Všechny tři postavy jsou zobrazeny ze tříčtvrtěprofilu, mají vrásčité obličej, jemně vykrojená ústa, poměrně špičaté nosy a mírně přimhouřené oči. Figury jsou stejně jako u předchozího obrazu zasazeny do architektonické stavby nabízené divákovi ze třech možných pohledů.

3.2.3 Zmrtvýchvstání Krista / Sv. Jakub ml., Bartoloměj a Filip

Obraz Zmrtvýchvstání Krista [obr.11] je snad nejreprodukovánějším a nejinterpretovanějším dílem Třeboňského mistra. Je velice zajímavý nejen z hlediska formálního, ale i ikonografického. Nabízí nám ojedinělou ukázkou zapečetěného hrobu, který demonstruje zázračnost události Kristova zmrtvýchvstání.⁷² Na jedné z pečeti je uvedeno datum 1427, které řadu medievistů svádělo k pozdější dataci oltáře.⁷³ Ovšem díla jako Epitaf Jana z Jeřeně [obr.5] a deska z Dubečka, která jsou obě kladena do let před rokem 1400 a předpokládají předstupeň mistra Třeboňského, tyto spekulace vylučují. Opět zde vidíme kontrast mezi zobrazením Kristova „již božského těla“ a rustikálně vyhlížejícími typy družiny vojáků (plošné pojetí těla Ježíše Krista je kladeno do kontrastu s prostorově pojatými postavami biřiců⁷⁴) I když je Kristus u všech pašijových desek umístěn ve středu obrazu, teprve v tomto díle se celý děj odehrává tak, že i uvnitř obrazu je to patrné. Všechny postavy umístěné kolem zapečetěného hrobu, až na spícího žoldnéře, soustřeďují svůj pohled na zmrtvýchvstalého Krista. Obličej vojáků odpovídají rustikálním typům. Ty jsou odlišeny nejen gesty, ale i výrazy. Kristus je oproti nim zcela odhmotněn, v podstatě jeho postava jakoby levituje nad sarkofágem, pouze špičkou nohy spočívá na okraji víka hrobu. Kristovo prostoupení zapečetěným hrobem má paralelu v Augustinových spisech⁷⁵ a v Mariině neporušeném panenství a má rovněž vztah k třídnímu období mezi kladením do hrobu a zmrtvýchvstáním.⁷⁶ Na tumbě jsou vyobrazeny čtyři pečeti. Na jedné z nich se nachází židovský klobouk, druhá

⁷² ROYT, J., *Středověké*, s.94

⁷³ MARTENS, F. A., In: MATĚJČEK, A., *Česká*, s.97

⁷⁴ HOMOLKA, J., *Poznámky*, s.27

⁷⁵ jak na to upozorňuje HOMOLKA, J., tamtéž, s.31

⁷⁶ BRAUER, B., *The Třeboň Resurrection: retrospection and innovation*, In: *Umění XXXI*, 1983, s.153

zobrazuje hvězdu a půlměsíc, na třetí můžeme vidět nahou mužskou postavu a čtvrtá nám nabízí pohled na císařskou hlavu zachycenou tradičně z profilu. Tyto jednotlivé motivy dovedly Barbaru Brauer k určení těchto pečetí jako zástupných insignií skupin, jež neuvěřily v Kristovo zmrtvýchvstání, Židy, muslimy, pohanské Řeky a Římany. Je zde tedy akcentováno tajemství, které se událo tím, že Kristus ve slávě vstal z mrtvých. Ivo Hlobil⁷⁷ spojuje motiv Zmrtvýchvstání se soudobou postavou Konráda Waldhausera, konkrétně s jeho velikonočním kázáním, kdy rozvinul Markovo evangelium (Mk 27, 65-66) o upozornění, že kámen, jenž stál před Kristovou hrobkou byl nejen velmi veliký, ale i zapečetěný a hlídáný stráží.

Ježíš pohlíží přímo na diváka, pravou rukou žehná, v levé pak drží kříž na znamení vítězství. Na sobě má roucho, které je nadnášeno nad jeho tělem. Je červené barvy, opakovaně symbolicky poukazující na Kristovo utrpení, ale zároveň připomíná Kristův královský původ. Drapérie je opět umě promodelována pomocí šerosvitu.

Sv. Jakub ml., Bartoloměj a Filip [obr.12]

Rub desky se Zmrtvýchvstalým Kristem nabízí pohled na tři světce – apoštoly, mučedníky - svatého Jakuba mladšího, Bartoloměje a Filipa, přičemž jednotlivé postavy poznáme opět podle jejich atributů. Svatý Jakub menší, jakožto patron valchařů, drží v pravé ruce valchařský kyj, který postupně v pokročilejší gotické době nabýval podoby klíče.⁷⁸ V levé ruce pak svírá knihu v sáčkové vazbě, která byla typická pro mnichy, kteří nosili Bibli zavěšenu na svém opasku, cingulu. Kniha je obecným atributem apoštolů a i tito všichni ji třímají ve svých rukou. Postava vedle Jakuba je svatý Bartoloměj, v ruce drží nůž, jenž ve své profesi používaly cechy řezníků, knihařů, obuvníků, kterým je tento apoštol patronem. Posledním svatým je apoštol Filip třímající ve své levé paži dvoubřevnový kříž; měl ochraňovat mistry kloboučnického cechu. Asketický způsob života světců je naznačen pouze ve spočinutí bosých chodidel na holé zemi. Jinak jsou oblečeni ve vznosný šat harmonizující v zeleno-červeno-modrých barvách. Mezi světci je patrná komunikace, Jakub se otáčí k Bartolomějovi a spočívá na něm pohledem. Bartoloměj s Filipem pohlízejí vpravo, ven z obrazu. Opět zde malíř odlišuje obličejové typy svatých mužů pomocí barvy vlasů, vousů, profilu nosů. Figury jsou zasazeny do architektonického útvaru, který mimo jiné představuje prvek visutého svorníku ozdobeného poupětem, tedy prvek užívaný Petrem Parléřem například v chrámu svatého Víta.

⁷⁷ HLOBIL, I., Třeboňský, s.270-271

⁷⁸ CIBULKA, J., Rekonstrukce, s.479

3.3 DALŠÍ DÍLA SPOJOVANÁ S TVORBOU MISTRA TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE A JEHO DÍLNY A JEJICH VZTAH K TŘEBOŇSKÉMU OLTÁŘI

3.3.1 Adorace hlubocká [obr.13]

Do přímé souvislosti s Třeboňským mistrem je dáván deskový obraz Adorace Ježíška z Hluboké, který je uložen ve sbírce Alšovy jihočeské galerie. Obraz je kladen do období před rokem 1380, je tedy o něco málo mladší nežli Třeboňský oltář.⁷⁹ Na obraze vidíme postavu mladičké Panny Marie, která je umístěna uprostřed obrazu. Spolu se svatým Josefem v levé části malby a zavinitým Ježíškem, kterého dechem zahřívají osel a volk, v pravé části, jsou umístěni do dřevěného přístřešku, který má zpodobovat jesličky. V obraze je ještě znatelná hieratická perspektiva, která jasně vymezuje nejdůležitější námět, Adorace. Marie klečí se sepjatým gestem rukou, kterým se klaní a zároveň děkuje Hospodinu. Nacházíme ji při kontemplaci. Je celá zahalena do modrého pláště, který je v rubu na těle a hlavě rumělkově červený, modeluje ho jemný kouřový šerosvit. Mariina tvář odpovídá typice světic z Třeboňského oltáře, především svaté Kateřině z vnější strany výjevu Krista na hoře Olivetské [obr.1] (stejně oči, nos i ústa, vysoké čelo, světlé vlasy). Hlavu obklopuje velká zlatá svatozář. Zcela vpravo jsou zobrazeny ještě další figury, čtyři pastýři, skupina zvířat a v neposlední řadě v rohu desky polopostava anděla, která drží v rukou mluvicí pásku s nápisem „Ecce ego domina vobis gaudium“. Tato pravá část výjevu vypovídá kompozičním rozvrstvením i tématickým zaměřením o inspiraci u Mistra Vyšebrodského. Podíváme-li se na Vyšebrodské Narození [obr.14], spatříme v téže části obrazu přicházejícího pastýře, několik zvířat a na obloze anděla s mluvicí páskou. Na obraze Adorace Krista z Hluboké je však více patrný dialog mezi jednotlivými postavami. Ve spodní části vpravo vidíme k nám zády otočeného pastýře, který dopomáhá k utvoření iluze hloubky obrazu (tento motiv je již znám u Giotta). V obraze se stýkají tři ikonografické scény ze života malého Ježíška: Narození Páně, Adorace děčka a Zvěstování pastýřům.⁸⁰ V souvislosti s Adorací Hlubockou zmiňuje Jaroslav Pešina⁸¹ iluminaci s Adorací dítěte z Mísálu Václava z Radče, vzniklého na konci 14. století. Vidíme na ni podobnou prostorovou konstrukci, kdy Panna Maria klečí u Ježíška obklopeného mandorlou, kterého zahřívají obdobný osel s volkem. Všechny postavy jsou umístěny pod dvousedlovou stříšku jesliček. Josef je umístěn do těla iniciály, stojí zde se zkříženýma rukama a shlíží na narozeného Ježíška.

⁷⁹ PEŠINA, J., *Některé*, s.299

⁸⁰ MATĚJČEK, A., *Česká*, s.102

⁸¹ PEŠINA, J., *Některé*, s.298

3.3.2 Ostatní díla

I většina dalších děl dávaných do souvislosti s Mistrem třeboňského oltáře a tvorbou jeho dílny je spojena s třeboňským oltářem nebo s augustiniány kanovníky a teritoriálně s rožmberským panstvím. **Církvicí deska** [obr.15](před r. 1380) s Bolestnou Pannou Marií na jedné a svatým Kryštofem na druhé straně (původem snad ze sedleckého kláštera) je datována před vznik třeboňského oltáře. Tomu by odpovídala tvrdší modelace tvaru a s tím související větší důraz na linie; pojetím barevnosti pozadí je blízká třeboňskému oltáři.

Před rokem 1380 patrně vzniklo i expresivně laděné **Ukřižování z Vyššího Brodu** [obr.16], u kterého není vyloučeno, že tvořilo předstupeň třeboňskému oltáři.⁸² Na dataci tohoto obrazu se nezávisle na sobě shodli Robert Suckale a Olga Pujmanová a posunuli ji do první poloviny 70. let 14.století, dříve byla kladena mezi léta 70. – 90.⁸³ Podle Pešinoва⁸⁴ datování vznikly tyto desky v době od poloviny 70. po konec 90. let 14.století. Zde je možné hypoteticky zvažovat i nepřímý vztah k třeboňským augustiniánům přes živé styky třeboňské kanonie s okolními kláštery v rámci tzv. konfraternit, „tj. duchovní sbratření se všemi augustiniánskými kláštery v Čechách, na Moravě a v Rakousku, s cisterciáckými kláštery ve Vyšším Brodě a ve Zlaté koruně...“.⁸⁵

V případě **Ukřižování ze Svaté Barbory** [obr.17](kaple Sv. Barbory u Třeboně), pravděpodobně dílenské práce z doby kolem 1400, se předpokládá těsný vztah k nezachované desce z třeboňského oltáře.⁸⁶

Do doby po roce 1380 je zařazována **Madona roudnická** [obr.18] Ať již pochází z kláštera nebo spíše z arcibiskupského hradu v Roudnici nad Labem, v každém případě vykazuje těsné souvislosti s augustiniány kanovníky a mohla by tak podpořit hypotézu o možném přímém propojení Mistra třeboňského oltáře s tímto řádem.

Do stejné doby jsou datovány i postavy sv. panen a proroků na malovaném rámu **Madony Ara coeli** [obr.19](„Přímluvkyně“, původně snad z chrámu sv. Víta).

Mezi nejmladší díla okruhu Mistra Třeboňského oltáře patří **Trůnící Madona mezi sv. Bartolomějem a Markétou** [obr.20](kolem roku 1400) přisuzovaná následovníkovi Mistra. Zvýrazněnou lineárností a dekorativností připomíná Epitaf Jana z Jeřeně.[obr.5]

⁸² ROYT, J., *Středověké*, s.89

⁸³ In: BÁRTLOVÁ, M., *Poctivé*, s.115

⁸⁴ PEŠINA, J., *České*, s. 224-225

⁸⁵ KADLEC, J., HYHLÍK, V., *Třeboň*, s. 5

⁸⁶ PEŠINA, J., *Některé*, s.296

3.4 NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE SV. VAVŘINCE VE STRAŠICÍCH

Srovnání nástěnných maleb v kostele sv. Vavřince ve Strašicích a zachovaných desek Třeboňského oltáře by mohlo bránit předsvědčení, že nástěnné malířství poslední čtvrtiny 14. století postrádá osobnost formátu Mistra Třeboňského oltáře. Ovšem tento názor odmítá Karel Stejskal⁸⁷, který dokonce tvrdí, že „Řada důvodů nasvědčuje však tomu, že tento velký anonym pracoval rovněž v oboru nástěnné malby.“

I když toto tvrzení je pravděpodobně příliš odvážné, nelze odmítnout výrazný vliv tohoto průkopníka krásného slohu na malíře nástěnných maleb či dokonce není vyloučena ani činnost dílny Mistra třeboňského oltáře v této oblasti – zejména pak na panství Rožmberků. Jedním z argumentů tohoto tvrzení by mohl být cyklus nástěnných maleb na severní stěně presbytáře kostela sv. Vavřince ve Strašicích. [obr.7]

Kostel svatého Vavřince se tyčí nad malou vsí Strašice, která leží nedaleko Rokycan (přibližně 14 km). Původně gotický kostel z poloviny 14. století byl kolem roku 1637 opravován a v 18. století barokizován. Tento bývalý farní kostel je jednolodní obdélné dispozice, s bočními obdélnými kaplemi a trojboce ukončeným presbytářem, kde se nacházejí nástěnné malby z období kolem roku 1380.⁸⁸ Malby jsou zobrazeny na severní stěně presbytáře a mají tyto náměty: v dolním pásu zleva je zobrazen Kristus před Kaifášem [obr.21] a Kristus na hoře Olivetské [obr.2], v horním pásu scéna velkého Ukřižování [obr.22] a Oplakávání v podobě Piety.[obr.23]⁸⁹ V Uměleckých památkách Čech je výjevů pět a pojmenovány jsou jinak: Zajetí Krista, Kristus před Pilátem, Kristus na hoře Olivetské, Kalvárie a Pieta.⁹⁰ Tyto fresky byly nalezeny ve 40. letech 20. století, „kdy je odkryl a restauroval J.Jelínek“⁹¹ a od té doby jim bohužel bylo věnováno jen málo pozornosti. Odbornou veřejností jsou kladeny do souvislosti s Mistrem Třeboňského oltáře.⁹² V současné době probíhá rekonstrukce kostela a jedná se i o restaurátorském zajištění nástěnných maleb.

⁸⁷ STEJSKAL, K., In: *DČVU I/2*, Praha 1984, 345

⁸⁸ tamtéž, s.346; PEŠINA, J., ve svém článku Některé ztracené obrazy Mistra třeboňského oltáře uvádí rok 1385, s.296

⁸⁹ FAJT, J., VŠETEČKOVÁ, Z., *Gotika v západních Čechách 1230-1530 2.díl*, Praha: NG,1995-96, s.441

⁹⁰ POCHE, E. a kol., *Umělecké památky Čech*, Praha: Academia 1980; STEJSKAL, K., In: *DČVU I/2*, s.346 první výjev hodnotili jako motiv Krista před Pilátem.

⁹¹ FAJT, J., VŠETEČKOVÁ, Z., *Gotika*, s.441

⁹² PEŠINA, J., Některé, s. 295; STEJSKAL, K., In: *DČVU I/2*, s.346; FAJT, J., VŠETEČKOVÁ, Z., *Gotika*, s.441-442

3.4.1 Kristus před Kaifášem (Kristus před Pilátem) [obr.21]

Ve spodním pásu vlevo se nachází výjev Krista před Kaifášem.⁹³ Motiv Krista před Kaifášem se nachází v evangeliích pod názvem Ježíš před radou či Ježíš před veleknězem (Mt 26,3-5; Mk 14,53-65; L 22,63-71; J 18,15-24), motiv Ježíše před Pilátem navazuje po těchto verších. Na malbě vidíme čtyři postavy, vpravo celou sedící figuru Kaifáše, vlevo klečícího Krista, ke kterému se sklání další postava, za níž můžeme spatřit ještě obličej a ruce poslední figury. Ježíš je zobrazen v polopostavě se skloněnou hlavou a dlaní obrácenou ven z obrazu, ta jakoby vyjadřovala obranné gesto. „Vcelku dobře zachovaná vnitřní kresba zachycuje idealizovanou tvář mladistvého Krista“⁹⁴ Ježíš je již oblačen v červený rubáš na znamení příchozího utrpení. V obraze vidíme několik rukou, které vytvářejí jakýsi komunikační kruh mezi Ježíšem, Kaifášem a ostatními postavami, gesta dotváří psychologické napětí motivu. Právě gesta hrají v tomto výjevu asi tu nejvýznamnější roli, která se týká dějové linky, jíž má obraz zachycovat. „Ti, kteří Ježíše zatkli, odvedli ho k veleknězi Kaifášovi, kde se shromáždili zákoníci a starší. Petr šel za ním z povzdálí až do veleknězova dvora; vstoupil dovnitř a posadil se mezi sluhy, aby viděl konec. Velekněží a celá rada hledali křivé svědectví proti Ježíšovi, aby ho mohli odsoudit k smrti.“(Mt 26, 57-59) Postava napravo stojí v mírném podřepu a vztahuje levou ruku na Krista. Je oděna do fialového roucha, má světlé jemně kadeřavé vlasy a její obličejový typ připomíná typiku tváří Mistra Vyšebrodského. Za ní se pak rýsuje z profilu obličej muže, který pravou rukou (její zápěstí je lemováno jakousi bílou manžetou) sahá na Ježíšovu hlavu, levá ruka částečně vykukuje zpoza postavy ve fialovém oděvu (tento muž je určen jako svatý Petr).⁹⁵ Dva ze svědků přistoupili před Kaifáše a křivě o Kristu vypovídali. Dialog, který mezi nimi probíhal je zachycen právě v gestikulaci rukou. Kaifáš, umístěný v pravé části obrazu, zaujímá dominantní postavení ve výjevu. Sedí v mírném předklonu na kvádrové stoličce s pažemi vztyčenými ve výhrůžné gesto. Jeho roucho se dochovalo v barvě jak po lícové, tak po rubové straně (šat je zvnějšku zelený, zevnitř červený s modelujícími náznaky drapérie v oblasti zad a jakýmsi špičatým límcem). Vousatá tvář s úsměškem na rtech shlíží na Krista.

⁹³ FAJT, J., VŠETEČKOVÁ, Z., *Gotika*, s.441; POCHE, E., *Umělecké*, s.440 tento motiv pojmenovává Kristus před Pilátem a snad má ještě zobrazovat Kristovo zajetí

⁹⁴ FAJT, J., VŠETEČKOVÁ, Z., *Gotika*, s.442

⁹⁵ tamtéž, s.442

3.4.2 Kristus na hoře Olivetské [obr.2]

Motivem úzce svázaným s třeboňským oltářem je Kristus na hoře Olivetské (malba je umístěna vlevo od sanktuária, napravo od výjevu Krista před Kaifášem). Setkáváme se zde se stejným kompozičním rozvrhem obrazu, jehož dominantou je vzestupná diagonála. Kristus klečí na rozeklané půdě, má sepjaté ruce v gesto modlitby a pohlíží na pohár umístěný v pravé části malby. Ježíšův obličejový typ je velmi podobný typice Kristovy tváře ve stejnojmenné desce Třeboňského oltáře. Rozdíl je především v držení těla – ve Strašicích klečí Kristus vzpřímený, kdežto na oltářní desce se jeho postava dynamicky prohýbá v elegantní esovité linii, která dokonale zapadá do celkového uspořádání kompozice.

Pod horou zobrazenou v pravé části středního plánu usnuli tři Ježíšovi pomocníci a učedníci – svatý Petr, svatý Jan evangelista a svatý Jakub – u nichž rozeznáváme jejich siluety, místy kresebnou linku (všechny figury mají kolem hlavy svatozář). Postavy přesně vyplňují zobrazený prostor hory, která má tvar rovnoramenného trojúhelníka, zatímco na třeboňské desce jsou seřazeny za sebou tak, že se částečně překrývají a jejich hlavy vytvářejí oblouk, který s prohnutou postavou Krista tvoří otevřený kruh. Znovu se tedy u Mistra Třeboňského oltáře projevuje daleko větší míra výtvarného cítění v dokonaleji promyšlené kompoziční konstrukci.

Nad hlavou Krista se nejspíše nedochovala postava anděla. V levém horním rohu je jakýsi náznak skály, za níž se již připravují vojáci na Ježíšovo zatčení. Oproti bohatému komparsu ve stejnojmenné desce třeboňského oltáře jsou na strašické nástěnné malbě viditelné pouze dva obličejové, přičemž pod bradou jednoho, nejspíše Jidáše, vyobrazil malíř překřížené ruce, jejichž ukazováčky směřují na opačné strany. Jedním Jidáš poukazuje na Ježíše, druhý směřuje ven z obrazu. Toto gesto možná značí pokyn pro žoldnéře, aby se chopili Krista a zajali ho. Setkáváme se zde, stejně jako u Třeboňského oltáře, se třemi plány, které vyjadřují tři časové, tedy i dějové roviny – modlícího se Krista, spící apoštoly, skupinku vojáků.

Právě srovnání dvou variant téhož námětu – Krista na hoře Olivetské – dokazuje, že autorem nástěnných maleb rozhodně nebyl sám Mistr Třeboňského oltáře. Možnou variantou však zůstává, že malíř, který tyto malby vytvořil, mohl být jedním ze stávajících či bývalých dílenských pomocníků pracujících na území tehdejšího panství Rožmberků.

Po pravé straně od Olivetské hory se nad sanktuáriem asi také nacházela nějaká freska, dnes však již není možné z ní cokoli vyčíst. V obrysu se rýsuje pouze jakýsi náznak mohutné postavy.

3.4.3 Velká kalvárie [obr.22]

Ústředním motivem nástěnného cyklu je Velká kalvárie, která je kladena do souvislosti nejen s Kaufmannovým Ukřižováním [obr.25], malbami v Dolním Bukovsku, ale i se ztraceným obrazem Mistra třeboňského.⁹⁶ Podle mého názoru není ani vyloučeno, že vícekomparzové Ukřižování bylo součástí, možná i hlavní částí Třeboňského oltáře⁹⁷ a stejně jako pro Olivetskou horu mohlo být toto Ukřižování inspirací pro strašickou variantu.

Kompozici obrazu dominuje kříž, jenž odděluje ve výjevu dvě skupiny postav. Na kříži spočívá bezvládné tělo Ježíše Krista. Jeho pravá noha je pokrčena a předsazena před levou, obě jsou přitom k sobě spojeny nejspíše hřeby, možná nohama spočívá na stupínku (stejně jako u dlaní je v této oblasti malba porušena). V místě Kristových beder je malba také mírně porušena, ale jisté náznaky roušky jsou zde patrné. Tvář Krista spadá k pravé straně těla. Ve výrazu chybí náznak utrpení, jenž jistě muselo ukřižovaného na kříži provázet, spíš se tu tedy setkáváme již s mrtvým Ježíšem. Pod pravicí Kristovou lká Panna Maria, která má sepjaté ruce v gesto zármutku a sklíčení. Smutný výraz je patrný i na její tváři. Má na sobě modrý šat, který zcela zahaluje její tělo včetně hlavy, vidět jsou jen paže a tvář. Pohyby Mariina těla jemně dokresluje drapérie, například ohnutý cíp na krku či nařasení hábitu pod rukama. Pannu Marii podpírá svatý Jan evangelista, miláček Páně, který vzhlíží (má až nepřirozeně nasazenou hlavu) nahoru na Krista (tento motiv, jak jsem již zmiňovala, je převzat z Itálie⁹⁸). Všechny tři výše zmíněné postavy mají kolem hlav svatozáře. Napravo od kříže se ještě nacházejí dvě postavy, jedna ženská a jedna mužská. Žena by měla být Máří Magdalena, která podle evangelisty Jana (J 19,25) byla spolu s Pannou Marií a svatým Janem přítomna Ukřižování. Z celé postavy je nejvíce patrná její tvář, která je podobného lítostného gesta jako tvář Mariina. Myslím si však, že se zde částečně odráží invence restaurátora. Muž v pozadí třímá v ruce tyč, snad kopí, podle něhož bychom ho mohli identifikovat jako svatého Longina, který se připravuje probodnout Ježíšův bok. V obličejí je malba silně poškozena, náznakem tu vyvstává další sklíčené gesto s nahnutím hlavy postavy k levému rameni. Po levé straně kříže se nachází dvě postavy, jedna nejspíše zobrazuje setníka, který vztyčenou paží a ukazovákem poukazuje na Ježíše. Otočen je k druhé figuře, která vzhlíží ke Kristu, ale zároveň jakoby se snažila něco naznačit muži blíže patě kříže (snad mu poklepává na rameno). Oba muži mají upravené vlasy i vousy, u prvního pak se nám dokonce dochoval dobový šlechtický šat

⁹⁶ PEŠINA, J., Některé, s.292; STEJSKAL, K., *DČVU I/2*, s.346

⁹⁷ tuto domněnku již vyslovil CIBULKA, J., *Rekonstrukce*, s.479

⁹⁸ PEŠINA, J., Některé, s.295

splývající až na zem, jenž je přepásán v oblasti břicha. Na hlavě má zašpičatělou čapku, která ve středověku označovala Židy.⁹⁹ U druhého muže si můžeme povšimnout jemně zašpičatělých bot, ty také poukazují k příslušnosti k vyššímu stavu (čím byly dokonce boty špičatější, tím bylo aristokratické postavení vyšší). V pozadí obrazu vidíme ukřižované lotry, kteří se svíjejí na svých křížích. Stejně jako u Kaufmannova Ukřižování visí na křížích ve tvaru písmene T, kdežto Kristus spočívá na klasickém latinském kříži. Kompoziční symetrii podporují právě ukřižovaní v pozadí, jistá asymetričnost je patrná v rozdílném počtu postav u kříže s Ježíšem Kristem. Vyjimečné u Strašických nástěnných maleb je především zachování původní jemně odstíněné barevné škály a někde i modelujících tónů v inkarnátu.¹⁰⁰ V tomto výjevu je tato teze především platná u postav šlechticů a v obličejích Panny Marie a svatého Jana. Pozadí těchto nástěnných maleb se dochovalo jen v černošedé barevnosti. U šatů zobrazených postav převládá rumělkově červená až hnědá barva.

3.4.4 Pieta [obr.23]

V horní části, vpravo od Kalvárie, se nachází horizontální Pieta, která byla ve své době častým námětem, obzvláště v sochařství. Kristus spočívá v náručí Panny Marie pod křížem, má pokrčenou ruku, která je položena těsně pod hrudí. Obě postavy mají kolem hlavy gloriolu. Obličej Marie, který je značně poškozen, je zahalen v modrou roušku a sklání se k Ježíši. Ten má dlouhé vlasy a tupý výraz, což není možno porovnávat s jakýmikoliv soudobými reáliemi. Jedná se zde tedy spíše o pozdější „domalby“, či ještě spíš, o restaurátorský „počin“.

Handwritten note:
Pieta maleb

⁹⁹ KYBALOVÁ, L., *Středověk*, Praha: Lidové noviny, 2001, s.120-121

¹⁰⁰ STEJSKAL, K., *DČVU I/2*, s.346

4 ZÁVĚR

Cílem první části práce bylo lapidární shrnutí dosavadního stavu bádání jak z hlediska osobnosti Mistra Třeboňského oltáře, tak i v souvislosti s jeho hlavním dílem, Třeboňským oltářem. Toto shrnutí bylo koncipováno jako východisko druhé části chápané jako těžiště bakalářské práce. Tato část je postavena na konfrontaci dvou cyklů – zachovaných deskových obrazů Třeboňského oltáře a nástěnných maleb v kostele sv. Vavřince ve Strašicích – která by měla potvrdit či vyvrátit jednu z hypotéz týkající se vztahu Mistra Třeboňského oltáře k rožmberskému panství a k augustiniánům kanovníkům.

První část – DOSAVADNÍ STAV BÁDÁNÍ – i přes lapidární stručnost danou rozsahem bakalářské práce a místem v hierarchii její celkové struktury potvrdila nesmírně důležité předpoklady solidního přístupu k jakékoliv problematice týkající se odkazu Mistra Třeboňského oltáře:

1. Nedostatek přímých i nepřímých pramenů vede k značnému názorovému rozptylu ve všech vytypovaných dílčích problémech. V zájmu solidnosti přístupu je třeba respektovat zmíněnou názorovou pluralitu jako nezbytné východisko.
2. Jednou z možností jak posunout dosavadní úsilí mohou být hypotézy týkající se dílčích problémů jako postupné kroky. Jejich oprávněnost je třeba neustále ověřovat solidní odbornou argumentací.
3. I zde však platí, že je velice nebezpečné upnout se k jednomu názoru z celkově pestré palety možností. Výsledkem mohou být nebezpečné spekulace, které bádání v dané problematice uškodí, místo aby jej posunuly dál.
4. Nelze činit ukvapené závěry jako logický důsledek orientace na jednu názorovou platformu

Jak byly tyto zásady uplatněny v druhé části práce – TŘEBOŇSKÝ OLTÁŘ A NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE SV. VAVŘINCE V STRAŠICÍCH – která si předsevzala na konfrontaci třeboňského oltáře a nástěnných maleb v kostele sv. Vavřince demonstrovat pravděpodobné vazby Mistra třeboňského oltáře na rožmberské panství a na třeboňskou kanonii augustiniánů kanovníků? Domnívám se, že výše uvedené zásady byly ve své podstatě respektovány a že výsledkem nebyly jednoznačné soudy ale potvrzení možností, které byly hypoteticky předpokládány. Tedy že přímé vazby Mistra Třeboňského oltáře a jeho dílny na rožmberské panství či na augustiniány kanovníky jsou pravděpodobné, nelze je však označit jako jasně prokázané. Mají však své nepřímé argumenty jak v souvislosti s důslednou organizací augustiniánského řádu

v hierarchické vazbě od kanonií až po pražského arcibiskupa, tak i v postavení Petra z Rožmberka jako kanovníka pražské kapituly a probošta hradního kostela Všechny svatých.

K solidnímu průzkumu zvolené dílčí problematiky by byl nezbytně nutný podstatně větší vzorek sledovaných lokalit, a to nejen z doby působení Mistra Třeboňského oltáře ale i z předcházejícího desetiletí a z počátku 15. století – např. nástěnné malby v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku či v bývalém kostele sv. Vavřince v Hellichově ulici v Praze atd. Z pozdějších děl by si jistě zasloužila pozornost jímavě spirituální Madona jindřichohradecká ad.

Výběr nástěnných maleb z presbytáře kostela sv. Vavřince a jejich konfrontace s Třeboňským oltářem nebyl náhodný. Jednak oba srovnávané cykly vykazují zřetelné úzké vztahy jak stylové, tak ikonografické, jednak vynikající kvalita strašických maleb dovoluje předpoklad, že byly objednány Rožmberky a nevylučuje ani možnost spojení s pražským dvorským uměním. Proto jsem se také rozhodla pro důkladnější rozbor obou cyklů v jejich komparaci místo možnosti opačné – tedy volby většího vzorku lokalit, kterému bych však mohla věnovat jen povrchní pozornost.

Jsem si plně vědoma, že tato práce je jen „etudou“, na kterou by měla navázat diplomová práce vystavěná na daleko pestřejším vzorku lokalit, širším kontextu a důsledné práci s prameny.

5 Odborná literatura:

BARTLOVÁ, Milena, *Poctivé obrazy (Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400 – 1460)*, Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-365-4

BLÁHOVÁ, Marie a kol., *Kroniky doby Karla IV.*, Praha: Svoboda, 1987.

BLAŽÍČEK, O[lldřich] J. / KROPÁČEK, J[iří], *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha: Odeon 1991. ISBN 80-207-0246-6

BLAŽÍČEK, O[lldřich] / KVĚT, J[an] (ed.), *Cestami umění*, Praha: Melantrich, 1949.

ČORNEJ Petr (ed.), *Dějiny země koruny české I.*, Praha: Paseka, 1993.

BOEHMOVÁ, Barbara D. / FAJT, Jiří, *Prague, the Crown of Bohemia 1347-1437*, Metropolitan museum in New York, 2006.

COOPEROVÁ, J. C., *Encyklopedie tradičních symbolů*, Praha: Mladá fronta, 1999, (z angl. originálu přeložil Allan PLZÁK). ISBN 80-204-0761-8

DENKSTEIN, Vladimír, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*, Praha: Academia, 1987. ISSN 0069-2298

DENKSTEIN, V[ladimír] / MATOUŠ, F[rantišek], *Jihočeská gotika*, Praha: SNKLHU, 1953.

DUBY, Georges, *Věk katedrál*, Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-418-9

FAJT, J[iří] / ROYT, J[an], *Magister Theodoricus, Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997. ISBN 80-7035-142-X

FAJT, J[iří] / VŠETEČKOVÁ, Z[uzana] (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230-1530* (3 díly), Praha: Národní galerie, 1995-96.

FOUILLOUX, Daniele (ed.), *Slovník biblické kultury*, Praha: Ewa Edition, 1992.
ISBN 80-900175-7-6

GOFF, J[acques] Le / SCHMITT, J[ean] Claude (ed.): *Encyklopedie středověku*,
Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3

HLEDÍKOVÁ, Zdeňka, *Jan IV. z Dražic a Avignon* In: Jan IV. z Dražic and Avignon,
ed. Svatoš, M., In: *Sciencia nobilitat. Sborník prací k počtě prof. PhDr. Františka
Kavky DrSc. Příspěvky k dějinám vzdělanosti v českých zemích 1*. Praha: Karolinum,
1998, s. 31-39

HOMOLKA, Jaromír, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*,
Praha: Karolinum, 1976.

HOMOLKA, Jaromír, *Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna//Malíři
a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika* In: Fajt, J.,
Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. Praha: Národní galerie; 1997, s.
95-142// s. 350-367

HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění (2 svazky)*,
Praha: Academia, 1995

CHADRABA, Rudolf (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/1,2*,
Praha: Academia, 1984. ISBN 80-200-0069-0

KADLEC, Jaroslav, *Kláster augustiniánů kanovníků v Třeboni*,
Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0695-X

KADLEC, J[aroslav] / HYHLÍK, V[ladimír], Třeboň, Velehrad, 1997

KUTAL, Antonín, *České gotické umění*, Praha: Obelisk, 1972.

KUTAL, A[lbert] / LÍBAL, D[obroslav] / MATĚJČEK A[ntonín],
České umění gotické I., Stavitelství a sochařství, Praha: S.V.U. Mánes, 1949.

- KYBALOVÁ, Ludmila, *Dějiny odívání. Středověk*, Praha: Lidové noviny, 2001.
- LEGNER, Anton (ed.): *Die Parler und Schöne Stil 1350 – 1400* (4 svazky), Kolín nad Rýnem: Greven und Bechtold, 1978.
- MATĚJČEK, Antonín a kol., *Česká malba gotická, deskové malířství 1350 – 1450*, Praha: Melantrich, 1950.
- MATĚJČEK, Antonín, *Mistr třeboňský*, Praha: edice Prameny, 1937.
- PEŠINA Jaroslav (ed.): *České umění gotické, 1350 – 1420*, Praha: Academia, 1970.
- PEŠINA, Jaroslav, *Česká gotická desková malba*, Praha: Odeon, 1976.
- PEŠINA, Jaroslav, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha: Odeon, 1982.
- POCHE, Emanuel (ed.), *Umělecké památky Čech* (4 svazky), Praha: Academia, 1980.
- POCHE, Emanuel (ed.), *Praha středověká / čtvero knih o Praze /*, Praha: Panorama, 1983.
- ROYT, Jan, *Středověké malířství v Čechách*, Praha: Karolinum, 2002.
ISBN 80-246-0265-2
- ROYT, J[an] / ŠEDINOVÁ, H[ana], *Slovník symbolů*, Praha: Mladá fronta, 1998.
ISBN 80-204-0740-5
- SCHMITT, Jean-Claude, *Svět středověkých gest*, Praha: Vyšehrad, 2004.
ISBN 80-7021-729-4
- SPĚVÁČEK, Jiří, *Václav IV., 1361 – 1419*, Praha: Svoboda, 1986.
- SUCKALE, Robert, *Kunst in Deutschland von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln am Thein: Prestel-Verlag, 1998.

SWOBODA, Karl M. (ed), *Gotik in Böhmen*, München: Prestel-Verlag, 1969.

VANĚČEK, Václav (ed.), *Karolus quartus*, Praha: Univerzita Karlova, 1984.

VOTOČEK O[takar] / SLAVÍČEK L[ubomír] (ed.): *Staré české umění: Jiřský klášter: Katalog stálé expozice*, Praha: Národní galerie, 1988.

VLČEK, P[avel] / SOMMER, P[etr] a kol., *Encyklopedie českých klášterů*, Praha: Libri, 1997.

Základní poučení o církevních řádech a atributech (kol. semináře Cyrilo-Methodějské bohoslovecké fakulty v Litoměřicích) Ústřední ústav pro vzdělávání pedagogických pracovníků v Praze 1977.

Bible (ekumenický překlad). Ekumenická rada církví v ČSR, Praha 1984.

Časopisy:

BRAUER, Barbara, The Třeboň resurrection: retrospection and innovation,
In: *Umění XXXI*, 1983, s.150-158.

CIBULKA, Josef, Rekonstrukce oltáře třeboňského na základě ikonografickém,
In: *Umění V*, 1967, s. 477-490.

CIBULKA, Josef, České stejnodeskové polyptychy 1350-1450,
In: *Umění XI*, 1963, s.4-24

FRIEDL, Antonín, Die Personlichkeit des Meisters von Wittingau und sein
Verhältnis zur Französischen und Italienischen Malerei. Sborník Albertu Kotalovi k
60. narozeninám,
In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada F8/1964*, s.105-115.

HAMSÍK, M[ojmír] / FRÖMLOVÁ, V[ěra], Mistr Třeboňského oltáře,
In: *Umění XIII*, 1965, s. 139-174.

HAMSÍK, M[ojmír] / TOMEK, J[indřich], Technika české malby po Třeboňském
mistru: epitaf Jana z Jeřeně a deska z Dubečka, In: *Umění XXIV*, 1976, s. 436-452.

HOMOLKA, Jaromír, Poznámky k Třeboňskému mistrovi,
In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity XXVIII-XXIX*, 1979/80,
s. 25-33.

HLOBIL, Ivo, Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser? Poznámka k ikonografii
Zmrtvýchvstání, In: *Umění XXXIII*, 1985, s. 270-272. ISSN 0049 5123

MATOUŠ, František, Ukřižovaný třeboňského kláštera,
In: *sborník Cestami umění*, 1949, s. 103-105.

PEŠINA, Jaroslav, Některé ztracené obrazy Mistra třeboňského oltáře,
In: *Umění XXVI*, 1978, s. 289-301.

SPĚVÁČEK, Jiří, Devotio moderna, Čechy a roudnická reforma (K úsilí o změnu mentalit v období rostoucí krize morálních hodnot),
In: *Mediaevalia Historica Bohemica 4*, Praha 1995, s.170-197.

TOMEK, J[indřich] / HAMSÍK, M[ojmír], Technické paralely deskové a nástěnné malby 14. století, In: *Umění XXXI*, 1983, s. 308-316.

VÍTOVSKÝ, Jakub, Nástěnné malby ze 14.století v pražské katedrále,
In: *Umění XXIV*, 1976, s. 473-503.

Recenze:

KOŘÁN, Ivo (rec.), JAKUBOWSKI, Zbigniew, Czeskie i morawskie fundacje kanonickie XIV.-XV. wieku (studium o dziejów devotio moderna),
In: *Umění XLIX*, 2001, s.469-472. ISSN 0049 5123

KUTAL, A[lbert] / PEŠINA, J[aroslav], Česká gotická desková malba,
In: *Umění XXV*, 1977, s.184-185

Diplomová práce:

PŘIBÍKOVÁ, Hana, Třeboňský mistr (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity, vedoucí práce: prof. PhDr. Homolka, Jaromír), Praha, 1970.

Internetové stránky:

NOVÁK, Antonín: Mistr třeboňského oltáře. Funkce pojidla ve světelné aktivizaci barevné vrstvy, In: *Technologia artis*, malba na dřevě 1,
<http://www.technologiaartis.org/1malba-drevo-mistr.html>

ŁOŚ Władisław / MEDER-KOIS Jolanta: Poliptyk Grudziadski a czeskie malarstwo gotyckie, In: *Technologia artis*, malba na dřevě 3,
<http://www.technologiaartis.org/czech.html>