

Diplomová práce

2009

Monika Turková

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky

Diplomová práce

Využití středověké malby ve volnočasových aktivitách
(Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře)

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa

Autor práce: Monika Turková

Studijní obor: Pastoračně sociální asistent, (KS)

Ročník: 8. ročník

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

20. června 2009

Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Karlu Řepovi za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Dále děkuji svým přátelům a především svému partnerovi Ing. Petru Smejkalovi za podporu a pomoc po dobu mých studií.

OBSAH

ÚVOD	6
1 HISTORIE TŘEBOŇE	8
1.1 Kolonizace území	8
1.2 Třeboň a rod Vítkovů	10
1.2.1 Rozvoj trhové osady Třeboň a Vítkovci	11
1.3 Třeboň a Rožmberkové	15
1.4 Augustiniánský klášter a děkanský a klášterní kostel Panny Marie a sv. Jiljí	20
1.5. Bývalý klášter augustiniánů s kostelem sv. Jiljí	21
1.6. Kultura 13.- 14.století	22
1.7. Doba Václava IV. a malířské dílny té doby	25
2 MISTR TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE	26
2.1 Dílo Mistra třeboňského oltáře v kontextu českého deskového malířství	29
2.2 Mistra třeboňského oltáře jako inspirační zdroj	31
2.3 Analýza díla Mistra třeboňského oltáře	32
2.4. České gotické deskové malířství	35
3 PROBLEMATIKA POROZUMĚNÍ STŘEDOVĚKÉMU UMĚNÍ.....	44
3.1 Středověká symbolika	46
3.1.1 Symbol	46
3.1.2 Kříž	47
3.1.3 Barvy – červená	48

3.1.4	Voják	48
3.1.5	Ježíš (Kristus)	49
3.1.6	Jonáš	51
3.1.7	Pašijový týden	51
3.1.8	Zmrtvýchvstání Páně	52
3.2	Středověk – civilizace gesta.....	56
4	ANIMACE VÝTVARNÉHO DÍLA.....	58
4.1	Animace – jeden ze způsobů seznamování se s uměleckým dílem.....	58
4.2	Metodická struktura animací.....	63
4.3	Zážitek jako jedinečná forma poznávání kulturně-historického dědictví....	65
5	PRAKTICKÁ ČÁST –	
	ANIMACE OBRAZU MRTVÝCHVSTÁNÍ.....	66
5.1	Úvod a metodická struktura animace.....	67
5.2	Průběh animace.....	67
5.3	Závěrečná reflexe.....	68
	ZÁVĚR	69
	Seznam použitých zdrojů	71
	Seznam příloh	74
	Přílohy	75
	Abstrakt	85

Úvod

Na území jižních Čech se nachází mnoho zajímavých památkových objektů i architektonických celků. Je velká škoda, že valná většina návštěvníků těchto památek zůstane se svými znalostmi o navštívených místech „na povrchu“ a nezajímá se o další kulturní a dějinné souvislosti. V kontextu dnešní doby již není dost dobře možné si myslet, že muzea plná zasklených a zaprášených vitrín dnešní návštěvníky zaujmou a přilákají je k tomu, aby opět přišli. Vzhledem k tomu, že do muzeí a galerií chodím poměrně často, se těším na dobu, kdy se animační programy a interaktivní expozice stanou naprosto běžnou a samozřejmou součástí prohlídky.

Konečné téma mé diplomové práce mělo svůj velmi pozvolný vývoj. Úvodem byla jistá forma spolupráce na přípravě rešerší k obrazu Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře. Tato problematika mne velmi zaujala a rozhodla jsem se jí posléze svoji práci věnovat. Následovalo hledání možností, jak obraz nejlépe představit dětskému divákovi. Jako nejvhodnější pro tento účel byla zvolena metoda animace. Při animaci se účinně propojuje předávání teoretických informací s praktickou činností. Děti se nad výtvarným dílem zamýšlejí tedy nejen pouhým pozorováním, ale hlavně díky své vlastní tvořivé aktivitě.

Přiblížit kulturně-historické dědictví užšímu publiku je velkou výzvou pro všechny muzejní, galerijní a pedagogické odborníky. Je třeba pracovat interdisciplinárně, vhodně propojovat pedagogické metody a postupy a snažit se v posluchačích vzbudit dřímající zvědavost a radost z poznávání. Samotná příprava animace klade na autory velké nároky, je třeba se úplně oprostít od úzké specializace, ale naopak velmi efektivně propojovat a načerpat veškeré odborné teoretické a praktické znalosti a dovednosti.

Zpracování mých rešerší zahrnovalo studium dějin Třeboně – města, pro jehož augustiniánský klášter byl obraz Zmrtvýchvstání Krista objednan. Studium historie Třeboně je důležité pro celkové pochopení dobového rámce. Bez vzniku města by nebylo augustiniánského kláštera a bez kláštera by Mistr třeboňského

oltáře nemohl vytvořit svůj nádherný deskový oltář. Obraz vznikl ve 14.století, zde je důležité pochopit atmosféru doby, vlivy a nesnáze, které autory uměleckých děl provázely.

Teprve po těchto studiích kulturních souvislostí mohla následovat praktická část, která se uskutečnila hned po Velikonočních svátcích. Toto načasování bylo záměrné. Formou diskuse bylo možné přidat propojení souvislostí a symboliky právě skončených svátků, tedy tématu, které se k obrazu Zmrtvýchvstání Krista neodmyslitelně váže.

Smyslem mé práce bylo pokusit se umožnit dětskému divákovi hledat v uměleckém díle více než je možné při pouhém „prvoplánovém“ vnímání obrazu. Dalším smyslem bylo poukázat na nutnost studia a přípravy na animaci tak, aby mohla proběhnout kvalitně.

1. HISTORIE TŘEBONĚ A BLÍZKÉHO OKOLÍ

Při vyslovení jména Třeboň se posluchači většinou vybaví tři představy: město uprostřed rybníků, Petr Vok z Rožmberka nebo dílo Mistra třeboňského oltáře.

1.1 Kolonizace území

Podle Františka Matouše, který se tématu dějin Třeboně věnoval nejhluběji a ze kterého postupně vycházejí i další citované zdroje, bylo původně celé území Jihočeského kraje pokryto lesy, které postupem času ustupovaly hospodářsky využívané půdě. Neproniknutelný a neobývaný hvozd, který kolonizaci odolával do 10. a 12. století, se nacházel zejména v horských pásmech Šumavy a Novohradských hor.

Území, na kterém se mělo později rozložit rozsáhlé panství třeboňské, tvořilo v nejstarších historických dobách Čech součást širokého pohraničního hvozdů. Terciérní jezero, jež zalévalo kdysi celou tuto územní oblast od jižních hraničních hor v širokém pruhu daleko až za dnešní Veselí, zanechalo zde pro věčné časy charakteristickou stopu svého bytí v průměře bažin a mokřasek, jež spolu s běhutými vodami, které stále znovu hledaly cestu, prostupovaly neprůchodný les, který vyrostl na nevysokých vyvýšeninách jen nepatrně zvlňněného terénu někdejšího jezerního dna a činil krajinu nevlídnou a neschůdnou.¹

Příčiny najdeme v utváření morfologie tohoto teritoria, v období prvohor a druhohor, kdy zde, podobně jako na Budějovicku, vznikla pánev - nehostinná bahnitá sníženina. Překvapivé je zvláště zjištění, že voda z tohoto území odtékala původně na opačnou stranu, tedy k jihu k Dunaji a nikoli na sever řekou Lužnicí

¹ Matouš, F: *Třeboň* (Svazek 73 až 75), s. 3-4.

a Nežárkou, jak je tomu dnes. Tato přírodní danost měla ten důsledek, že Třeboňsko se stalo temným pralesem, převážně pokrytým neprostupnými „blaty“ – močály. Proto je pochopitelné, že všechny obchodní i vojenské stezky vedly mimo toto území směrem severním (k Landštejnu, Jindřichovu Hradci a Táboru) anebo na západ na Doudlebsko k Českým Budějovicům.

Byl to tedy kraj nehostinný a těžko prostupný a takovým zůstal až do dob historických. Nyní neexistují doklady, že by tu již v pravěku bývala nějaká třeba jen přechodná lidská sídla. A je velmi pravděpodobné, že se tomuto zamokřenému kraji vyhýbali i pravěcí obchodníci, kteří jej zřejmě obcházeli po východním a západním okraji. Ještě v časně době historické sahal pomezní hvozd, v němž se mísily stromy listnaté s jehličnatými, hluboko do nitra nově se tvořícího českého státu. Pomezními hrady, ležícími až na samotném jeho severním obvodu, byly tehdy Doudleby, Netolice a Chýnov.

Není tedy překvapivé, že tento nehostinný kout nelákal k intenzivnějšímu a trvalejšímu osídlení ani v době předhistorické - nečetné nálezy tomu aspoň nasvědčují - ani k hustšímu zabydlení v rané době historické, i když zde pravděpodobně nějaká stará, byť jenom podružnější obchodní stezka z Podunají do vnitra Čech vedla. Ochranná politika prozíravějších českých knížat zabezpečila nejen tuto stezku, ale i pomezní hvozd prvními lidskými sídly. Děje se tak asi v polovině 12.století. Celé široké pomezí je v té době ještě majetkem zeměpanským a také kolonizace jde na účet panovníka. Vzápětí však dochází ke kolonizaci druhé a ta má také už dalekosáhlejší úkol v hospodářském využití kraje. Kolonizace této oblasti se děje v rámci široké osidlovací činnosti obecné, v níž kolonizátorem není už sám panovník, nýbrž podnikavý šlechtický rod, do jehož držení různým, často dosti temným nebo i neznámým způsobem přecházel knížecí majetek.²

Stejnou měrou zasahoval pomezní hvozd do dnešních Rakous. Hranice mezi oběma zeměmi vedoucí tímto lesem, byla nejasná a nestálá, a když se pak ve 12.století šířila kolonizace do těchto krajín z obou stran, bylo českým panovníkům

² Matouš, F: *Třeboň* (Svazek 73 až 75), s.4.

nutné bránit - a leckdy s malým úspěchem - jejich jižní pomezí proti zpupným nárokům rakouských sousedů.

Vzhledem k právu pánů chránit a využívat byla společnost uspořádána jako mnohaposchodňová budova s nepropustnými stěnami, jíž shora vládne skupinka nesmírně mocných lidí. Několik rodin – králových příbuzných nebo přátel, jimž patří úplně všechno: půda, obdělávané ostrůvky i okolní nekonečná pustina, zástupy otroků, dávky i robota zemědělců, jimž pronajali své pozemky, schopnost bojovat, právo soudit a trestat, zkrátka všechny vedoucí pozice v církvi i ve světském životě. Šlechtici, obtěžkaní šperky, zahalení v pestrých látkách, projíždějí se svou družinou nehostinnou krajinou. Přisvojují si i to nepatrné bohatství, které ubohá země skrývá. Jen oni mají prospěch z rostoucího bohatství, pomalu vytvářeného rozvojem zemědělství. A právě tyto přísně hierarchizované společenské vztahy, práva pánů a moc aristokracie umožnily v poslední čtvrtině 11.století navzdory mimořádně pomalému růstu nejzákladnějších hmotných struktur všeobecný rozkvět, rozvoj obchodu s přepychovými předměty, dobovačné války západních bojovníků na čtyřech světových stranách a nakonec i renesanci vysoké kultury. Kdyby velmi úzká vrstva šlechticů a duchovenstva nevládla naprosto svrchovaně davům poddaných, nikdy by se mezi nekonečnými úhory, mezi dosud hrubým, surovým, nuzným a nevzdělaným lidem nezrodily umělecké formy.³

V té době se dokonce některá území v nejjihnějším cípu Čech dostala v držení světských i církevních vrchností rakouských. Roku 1185 dává kníže Bedřich rakouským Chuenringům v léno nějaký díl na řece Stropnici a rok nato věnuje klášteru ve Světlé statek žďárský, na kterém potom po jeho navrácení k českému území vzniklo panství novohradské. A v téže době nebo něco málo později se jmenovanému rakouskému klášteru dostal obdarováním i některý díl Třeboňska.

1.2 Třeboň a rod Vítkovců

Zde začíná i vlastní historie Třeboně, i když její úplné počátky jsou neznámé. Pomezí hvozdu - a to nejen jihočeský - byl vlastnictvím panovníka. Rostoucí

³ DUBY, G. *Věk katedrál Umění a společnost 980 – 1420*, s. 13–4.

potřeba orné půdy tehdejšího extenzivního hospodářství nutila ke stále širšímu obdělávání nové půdy, které nakonec zasáhlo i pohraniční lesy. Této činnosti se zúčastnila velkým podílem zejména rychle se vzímající šlechta, která k držení královské půdy přicházela nejrůznějšími způsoby.

Ve 12.století docházelo mezi českými a hornorakouskými knížaty ke sporům o česko-rakouskou hranici, které skončily ovládnutím téměř celé pohraniční oblasti rakouskými šlechtickými rody. Hornorakušané se podíleli na kolonizaci kraje, stavěli kláštery a povolávali do nich mnichy z rakouského území.⁴

Český jih a jihovýchod našel svého kolonizátora v mladém až dravě vpřed se ženoucím rodu Vítkovců, jehož původní država ležela sice severněji v kraji bechyňském, ale který už v druhé polovině 12.století rozšířil své panství hluboko k rakouské hranici. Do kotliny třeboňské zasáhl patrně již sám nejstarší známý člen rodu, Vítek z Prčic (+ 1194), který dal tříbit zdejší pomezí hvozdu.⁵

Podle legendy rozdělil svůj majetek mezi pět synů, čímž údajně vznikly rodové větve rožmberská, krumlovská, hradecká a asi na jeho účet vznikla při zemské stezce tudy vedoucí na pevnějším ostrůvku země, obklopena kolem dokola bažinou, trhová osada silničního typu, který vzal své jméno od způsobu, kterým bylo pro ni získáno místo : Třeboň.

1.2.1 Rozvoj trhov^é osady Třeboň a Vítkovci

Bohužel samotný vznik a první období života této nové osady je obestřeno nejednou záhadou - takže Třeboň vznikla snad již někdy ve 12.století jako dvorec nebo trhov^á osada v hlubokém pohraničním hvozdu, u stezky z Uher do Bavor, v kraji plném bažin. Území tehdy dostal od krále jako výsluhu výše zmíněný Vítek z Prčic, stolník krále Vladislava (nejstarší známý předek mladého rodu Vítkovců) - a osadu nazval Witigenowe (Vítkův Luh) pravděpodobně na paměť dárcovu, Vítka z Prčic nebo jeho syna, rovněž Vítka. Byl-li to on nebo jeho syn,

⁴ Matouš, F: *Třeboň* (Svazek 73 až 75), s. 4.

⁵ Tamtéž, s. 4.

zvaný rovněž Vítek, kdo věnoval jižní část sotva získaného území klášteru ve Světlé (Zwettl) v Dolních Rakousích, a jaké byly pohnutky to udělat, se neví. Toto německé pojmenování Třeboňska a pravděpodobně i Třeboně samé se však v klášterních písemnostech objevuje až u příležitosti prodeje tohoto statku. Zde se vlastně teprve dozvídáme o tom, že tato končina někdy náležela světelskému klášteru. Jaký díl pánve třeboňské klášter držel, známo není, jenom z té skutečnosti, že nedaleko na jih od dnešní Třeboně byla stará, dnes zaniklá osada Opatovice, lze soudit, že država sahala nejméně až sem.

Okolní krajina na západ od Lužnice byla zatím v držení Vítka mladšího, jenž se stal zakladatelem oné větve Vítkovců, která měla v erbu bílou růži v červeném poli a později se nazývala landštejnskou a která dbala o budování a upevňování osady. Po Vítkovi mladším dědili jeho synové Pelhřim a Ojří, a těm se roku 1250 naskytla jistě vítaná příležitost získat koupí od kláštera ve Světlé jeho třeboňský majetek zpět.⁶

K odprodeji Vítkova luhu stejně jako k prodeji statku žďárského došlo v polovině 13.století pro finanční tíseň, ve které se klášter ocitl. Během kolonizace českorakouského přihraničí církevními řády, podporovanými panovníky, v polovině 13.století državu vykoupili bratři Pelhřim a Ojří (vnukové Vítka z Prčice a synové Vítka mladšího, který držel některé okolní statky) z landštejnské větve Vítkovců. Oba bratři se někdy psali podle Třeboně, jindy opět podle jiných statků, které jim zde patřily. Tak Ojří, který nakonec měl své sídlo v Třeboni a trvale se zde zdržoval, se také psal ze Svin nebo Lomnice. Je to ovšem staré německé pojmenování Wittigenowe, které i jejich nástupci používají ještě dlouho potom. Neznamená to však, že by nebylo české pojmenování tohoto statku nebo že by dokonce osada byla německá. Ale místní jméno Třeboň žilo tou dobou zřejmě jenom v ústech domácího a okolního lidu a vztahovalo se zřejmě k nějakému významnějšímu usedlíku, nazývanému lichotivým přízviskem Třebon. Kdo to však byl, nevíme.

K názvu se ale váže hned několik zdůvodnění, resp. legend. Předně

⁶ Matouš, F: *Třeboň* (Svazek 73 až 75), s. 5.

se *in Třeboni* používalo jako přívlastku k majetku – poprvé doloženo je r. 1365. Dále se může odvozovat od třibení – kácení pralesů při první kolonizaci tohoto teritoria, pak se odvozuje ze staroslovanského třeba – obět'. „Nejkřehčí“ argumentace o původu jména je taková, že na Třeboň zajížděli s oblibou na lov tetřevů páni z Landštejna a bylo tedy nutné mít zde „tetřeby“.⁷

Původní rod Vítkovců se záhy rozrostl v několik větví, které podržely za znak pětistrou růží v různé barevné obměně a nazývali se potom podle svého hlavního sídla. Třeboňští Pelhřim a Ojír náleželi k větvi, která měla ve znaku bílou růží na červeném poli a nazývala se po získání panství Landštejna podle tohoto hradu. Stejně jako členové ostatních větví vítkovských, také páni z Landštejna velmi dbali nejen o rozšiřování svého pozemkového majetku, ale také o jeho využití osídlováním. Nejen že se tak državy zaokrouhlovaly a scelovaly, ale houstla i síť osad na jednotlivých panstvích.

Do konce 13.století se v držení Třeboně vystřídali synové Pelhřimovi, Sezima a Vok. Protože panství tvořilo nedílnou součást rodového statku, ujal se po smrti Vokově držby jeho strýc Vítek z Landštejna (+1316) a po něm jeho syn Vilém. To už zatím původní trhově osada Třeboň vzrostla na městečko, jehož význam sílil tou měrou, jak se hospodářsky konsolidovalo panství. Z pouhé vesnice na živé poddanské městečko, v němž se křižovaly nejdůležitější spojky hlavních součástí vzrůstajícího se rodového panství. Prvotní tržiště nebylo ničím jiným než do protáhlého oválu rozšířenou silnicí, která zde běží zhruba od východu k západu. Z tržiště odbočovala směrem k jihu ulice, procházející menším tržištěm a ústící potom na obvodu města v cestu na Trhové Sviny a Nové Hrady. Výhodná poloha při zemské stezce a v přirozeném středisku kraje, jakož i nepochybná péče jejich držitelů daly Třeboni vyrůst v průběhu 13.století. Pravděpodobně již v 2.polovině 13.století se na hlavní tepnu po severní i jižní straně napojily obloukové oběžné komunikace, usnadňující přístup k zadním hospodářským traktům úzkých domovních parcel. Na západním konci tržiště byl patrně již tehdy panský dvorec, při severozápadním ohbí severní větve oběžné stál kostel, připomínaný jako farní

⁷ Hule, M, Zeman, M. *Průvodce lázeňského hosta Třeboní*, s.11.

už roku 1280 a svým původem asi ještě o něco starší. Kostel byl pravděpodobně jedinou kamennou stavbou v osadě, domy usedlíků byly ještě dlouho potom - jako v jiných městech - dřevěné nebo hrázděné. Kostel je zasazen do severozápadního kouta rozrostlé obce k oběžné komunikaci. Osada, ležící v úplné rovině, dostává v jeho hmotě svou první dominantu a jeho masív spolu snad s obytným stavením panského dvorce, měnicího se v tvrz, zůstávají asi nadlouho jedinými zděnými stavbami v nízkém dřevěném okolí.

Dřevo a hlína zde byly všude na dosah ruky. Koncem 13.století město snad ještě hrazeno nebylo, mělo zatím význam pouze jako středisko panství, kam byly odváděny naturální dávky poddaných a kde se konaly trhy. Měšťané sami byli rovněž hlavně zemědělci, ale vedle toho se zabývali základními řemesly. Nechyběli jistě ani kramáři. Jimi a některými řemeslníky vstoupil patrně do obce dosud ryze české živel německý, který potom ve 14.století představoval nejzámožnější vrstvu města.

Tento pomalý, ale bezpečný rozvoj města, znamenající zároveň utvrzování jeho hospodářského významu v okruhu panství, dospěl svého prvního vrcholu za obezřetného hospodaření zmíněného Viléma z Landštejna. Jako skutečná osobnost byl Vilém angažován politicky i svěřenými úřady intenzívně na současném dění. Na počátku jeho dráhy je v řadách šlechty nespokojené se způsobem vlády Jana Lucemburského. Král, který chtěl pokořit odbojné pány, vtrhl v prosinci roku 1317 do jižních Čech, marně se však pokoušel o zdoání opevněných míst a nakonec se spokojil s důkladným popleněním zdejších panství. Mezi nimi bylo i zboží třeboňské, neví se však, zda se král pokoušel i o samotnou Třeboň. Následujícího roku došlo mezi Janem a Vilémem ke smíru v Domažlicích a později je již mezi věrnými dvořany královými, kteří jej provázejí i na zahraničních taženích (do Prus a Litvy) . Důvěru panovníkovu měl Vilém i za Karla IV., kdy zastával úřad moravského hejtmana a později pražského purkrabí. Nicméně všechny tyto úřady mu nezabraňovaly v péči o vlastní statky. Patrně jenom tato starost vedla ho k rozhodnutí, aby zboží landštejnské a roku 1341 i třeboňské přijal od krále na doživotí jako manství. Dva roky předtím podnikl na žádost vévody rakouského Alberta II. spolu s Ludvíkem z Otyňku objížďku hranic

Třeboňska a Vitorazska (Veitry – široké okolí dnešních Českých Velenic) za účelem jejich pevného stanovení. Vilém z Landštejna byl tedy současně stejně dobrý hospodář jako politik a voják.

1.3 Třeboň a Rožmberkové

Když Vilém roku 1356 zemřel a pozůstalí synové se dělili o vládu nad jednotlivými landštejnskými državami, připadla Třeboň napolovic Janovi a Litoltovi. Tomuto patřily mimo Landštejn a Bystřici, které však jejich majitel záhy odprodal v kotlině třeboňské, také Suchdol a Šalmanovice. Avšak i tento majetek Litolt už roku 1362 prodal s výjimkou poloviny Třeboně, kterou získal někdo jiný, snad Pešík z Kosové Hory, Rožmberkům. Ale ani Jan, kanovník vyšehradský a potom mělnický, svou polovinu Třeboně dlouho neudržel. Žil v Praze rozmařilým životem, nijak neodpovídající jeho duchovnímu stavu, a vedl velký dům, jenž si vyžadoval nemalých nákladů. Ve stálé potřebě peněz, i on odprodal v roce 1366 svůj díl Třeboně vzdáleným příbuzným erbu červené růže. Kupci byli tedy opět páni z Rožmberka, kteří mezitím již získali - neznámo od koho - někdejší Litoltovu polovici panství. Byli to bratři Petr, Jošt, Oldřich a Jan z Rožmberka, vládnuocí tehdy společnou rukou celým nemalým statkem červené růže. Ziskem polovice Janovy se tedy panství ocitlo opět v rukou jedněch majitelů, kteří tím vhodně zaokrouhlili svou znamenitou državu. Nově získané zboží i s městem nevynikalo zatím ani velikostí ani významem. Jejich génus zatím ještě dřímал a čekal na probuzení. Čas tomu právě dospěl a město se mělo vzápětí dožít své největší slávy. Čtyři bratři z Rožmberka nebyli ledakdo a nepřicházeli do Třeboně nezkušení. To, co pro Čechy a Prahu znamenal Karel IV., pro jižní Čechy a v nich jmenovitě pro Třeboň znamenali v drobnějších rozměrech, ale ne tak docela v menším formátu, jmenovaní Rožmberkové.

Kupní smlouva ze dne 23.září zněla na polovinu města Třeboně, polovici vsí Břilic, Branné a Lubně, dále na celé vsi Hrachoviště, Kramolín a obojí Jílovice s 50 lány a 10 lány polí. Celková kupní cena, za kterou Rožmberští postoupili Janovi vsi Radovesice a Bludov, zněla na 3127 kop 14 grošů. Rožmberkové

vlastnili v povodí Lužnice už před rokem 1366 mimo jiné drobnější statky Soběslav, Veselí, Bukovsko a Bošilec.

Scelená Třeboň měla podle urbáře z roku 1374 celkem 14 a půl lánu, 25 městišť v hradbách (z toho tři pustá) a 9 mimo hradby. Ve městě byly čtyři sladovny, mimo hradby jich bylo šest, osm masných krámů (jeden pustý), pánev, jež se pronajímala, rychtu, celnici a mýto, vedle toho ještě sedm rybářů na řece a rybnících. Proti stavu vylíčenému pro 2.polovinu 13.století se asi do této doby ve městě mnoho nezměnilo. Přibylo - snad ještě za Viléma z Landštejna - první městské opevnění se třemi branami, z nichž dvě uzavíraly na obou koncích tržiště a třetí stála na cestě ke Svinům. Výslovně se hradby a příkop zmiňují až v urbáři z roku 1374. Příkopem a nějakou dřevěnou hradbou byl v té době od města oddělen hrádek, postavený již za pánů z Landštejna z původního dvorce při západním konci tržiště. Nebyla to stavba asi nijak okázalá, vždyť ani za Jana z Rožmberka, který zde sídlil, nevynikal ještě velikostí nebo výstavností. O sto let mladší zpráva se o něm nevyslovuje nijak lichotivě.

Koupí třeboňského panství se tedy zdejší rožmberská država znamenitě scelila a zaokrouhlila. K vlastnímu panství třeboňskému se tehdy mimo město počítaly vsi Hvozdec, Suchdol, Šalmanovice, Břilice, Dunajovice, mlýn Opatovický, Branná, Kramolín, Hrachoviště, Kojákovice, obojí Jílovice, Dvořec a Plavsko. Tyto údaje jsou k dohledání ve fundacích zdejšího augustiniánského kláštera, k jehož založení vydal dne 12.května r. 1367 zakládající listinu arcibiskup Jan Očko z Vlašimi. Rožmberkové nebyli skoupými donátory kláštera – jeho věno, či jak se tehdy tradovalo „obvňnění“, dosáhlo do roku 1379 výše ¼ pozemkové hodnoty a platu celého Třeboňského panství. Možná, že tato štědrost měla své důvody i v tom, že se Třeboň stala sídlem Jana z Rožmberka a jeho manželky Elišky z Halsu.

S novými majiteli vešla do Třeboně i nová doba, která měla pro toto dosud nijak významné městečko znamenat slavnou, ba nejslavnější kapitolu jeho života. Synové „starého pána“ Petra I. z Rožmberka, věrného dvořana Jana Lucemburského, z jehož přízně za prokázané služby dovedl znamenitě těžit ve prospěch svého rodu, který se však dovedl králi i postavit na odpor, byli

vychováni k účinné příchylnosti k církvi. Po Petrově smrti (1347) plní jeho čtyři synové (pátý padl v družině krále Jana roku 1346 v bitvě u Kresčaku) vůli svého otce a zakládají a bohatě obvěňují roku 1358 klášter minoritů a potom i klarisek v Českém Krumlově.

Sotva bratři z Rožmberka nabyli Třeboň, přistupují k zvelebování nově nabytého panství a sídla. Jak u tak typických synů své doby nemůže být ani jinak, péče se zahajuje projevem náboženským, založením kláštera řeholních kanovníků sv. Augustina. Stalo se tak v roce 1347. Bohatému klášteru byla svěřena správa třeboňské fary a předán mu i její nemalý majetek. S udivující rychlostí se přistoupilo ke stavbě klášterní budovy a nového kostela, jemuž, zdá se, musela stará svatyně nadobro ustoupit. Pečlivě prováděná stavba, nesoucí znaky prosté, ale ušlechtilé, vyvráté gotiky domácích tradic, zatím nijak nepokroková, brala se rychle vpřed. Nový chrám se stává schránkou nejvzácnějších děl soudobého umění : opukové sochy P.Marie s Ježíškem, již počíná řada třeboňských krásných Madon, dále oltářů mistra třeboňského, které jsou úhelným kamenem veškeré pozdně středověké malby střeoevropské, vyšívání ornátu z 80.let 14.století, z něhož se dochovalo jen antependium a kapsule, tvořící jednu z nejpřednějších památek českého vyšíváckého umění, dřevěné Kalvárie z počátku 15.století.

Není proto divu, jestliže nejstarší syn se věnuje stavu duchovnímu, aby záhy dosáhl tak významné prebendy, jakou bylo proboštství královské kaple Všech svatých na Pražském hradě, a to přes roztržku, jež vznikla mezi jeho bratry a císařem Karlem IV. roku 1356 a hrozila přejít v otevřený boj.

Příčiny zmíněné roztržky mezi panovníkem a Rožmberky nejsou známy. Sebevědomí Rožmberských, opírajících se o rozsáhlé jihočeské dominium, bylo nemalé a nebezpečí ozbrojeného konfliktu bylo zažehnáno hlavně díky moudrosti Karlově smírem uzavřeným ještě téhož roku. Nicméně bratři Jošt, Jan a Oldřich se poté straní královského dvora a královských služeb, přebývají na svých jihočeských panstvích a věnují se jejich tichému zvelebování v ohledu duchovním. Jejich počiny na poli církve, svázané často s počiny uměleckými, je staví do světla zcela zvláštního. Jestliže to nebo ono dělají za daných poměrů podle nejlepších možností, činí tak ze své vnitřní potřeby. Pokud měli styk

s dvorskými a církevními kruhy, byl patrně jejich prostředníkem Petr, který byl zároveň jejich vůdcem a rádcem ve věcech kulturních. Ze strany královny se setkávali rožmberští bratři se největší blahovůlí.

To se dá ověřit na dvou příkladech. V prvním případě, když je Karel IV. roku 1378 pověřil správou zanedbaného českého hospice v Římě, šlo jistě ze strany krále o projev důvěry, a tedy o jakýsi druh vyznamenání. V druhém případě to byl eminentně zájem rodový, když totiž obdrželi od krále už roku 1362 výsadu, podle které měli dědit statky rodinné a manské i kdyby se o ně rozdělili a některý z nich pak zemřel bezdětný. Toto privilegium bylo Karlem nově stvrzeno o jedenáct let později a rok nato také králem Václavem IV.

Roku 1374 došlo skutečně k zrušení rožmberského nedílu, který podle starých právních zvyklostí zavazoval všechny sourozence k společné držbě všech statků. V té době byl Jošt již mrtev (zemřel 1369) a zbývající tři bratři se podělili o rožmberské zboží tak, že větší část panství včetně Třeboně přešla do společného držení Petra a Jana, menší část do rukou Oldřichových. Ti dominium ještě rozšířili, poté co již získali Soběslavsko a Veselsko.

Snaha o všestranné povznesení všech center jednotlivých statků, které připadly Petrovi a Janovi, nepřestala ani nyní, nicméně znásobené péči se stále těší Třeboň. Nejen tedy proto, že se stala sídlem Jana a jeho manželky Elišky z Halsu, ale patrně daleko větší měrou proto, že brzy po jejím získání vyrůstá zde společnou péčí všech čtyř bratří nové středisko duchovního života, svěřené tehdy elitní řeholi, na rožmberských panstvích dosud nezastoupené. Necelý rok poté co Rožmberkové získali landštejnskou polovici Třeboně a stali se tak pány celé osady, požádali tehdejšího pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi o svolení, aby dosavadní faru treboňskou mohli proměnit v klášter lateránských kanovníků sv. Augustina a na tento klášter převést také veškerý majetek a důchody farního kostela sv. Jiljí a filiálního kostela sv. Bartoloměje v Mladošovicích.

Všechno tedy nasvědčuje tomu, že čtyři rožmberští bratři kupovali Třeboň již s úmyslem založit tam klášter. Nechybí však ani domněnka, že s budováním klášterních budov bylo započato již před vlastním jeho právním založením. Vedla

k tomu známá skutečnost, že už v roce 1369, tedy dva roky po založení kláštera v Třeboni, uzavírají jindřichohradečtí minorité s kameníky Mikulášem a Ondřejem o vybudování ambitu při jejich nyní řádovém kostele sv. Jana Křtitele podle vzoru křížové chodby třeboňské. Zmíněná smlouva jenom potvrzuje, že zároveň s novostavbou kostela se budoval i klášter, což ostatně bylo zcela obvyklé a logické.

Již o rok později založili Rožmberkové v Třeboni augustiniánský klášter, o devět let později (1376) udělili městu výsady na úrovni královských práv a v r. 1378 vymohli od panovníka právo na dovoz soli. Na konci 14. století už stály zděné hradby s hrádkem a spolu s okolními bažinami to znamenalo, že Třeboň byla prakticky nedobytná. Odolala i při dvojnásobném neúspěšném obléhání města husitskými vojsky (1422 a 1425) a i při dalších výpadech sirotčích vojsk.

V r. 1480 Vok z Rožmberka vymohl u krále povolení týdenního trhu, v r. 1481 byl ustaven krejčovský a v r. 1484 ševcovský cech. Náměstí svým protáhlým tvarem připomíná, že vzniklo podél komunikace - vedla tudy dálková cesta z Českých Budějovic do Jindřichova Hradce. Navíc panovník Vladislav II. nařídil, aby všichni formani na trase z Budějovic a Krumlova do Jindřichova Hradce jeli pouze přes Třeboň. Zakládaly se rybníky, vařilo pivo. Když v r. 1505 Vok zemřel, nastoupil jeho bratr Petr IV. jako šestý vladař. Nesnažil se dál rozšiřovat panství, ale o to víc dbal na intenzivnější hospodaření. Začíná tím vrcholné období renesance nejen v Čechách, ale zvláště pak na rožmberském dvoře. Za Petra IV. z Rožmberka započala výstavba ucelené rybníční soustavy, která propojila starší i nově zakládané rybníky Zlatou stokou, odvádějící přebytečnou vodu z bažinatých terénů na jihu třeboňské pánve do Lužnice. Petr IV. také započal s výstavbou nového opevnění na jižním předměstí Třeboně za stavebního dozoru Štěpánka Netolického, který současně řídil budování Zlaté stoky. Ten, původní profesí myslivec, měl talent i organizační schopnosti, a tak se dostal k větším dílům - vnesl systém do soustavy rybníků na Třeboňsku, založil mj. i Zlatou stoku, zdokonalil ovšem i městské opevnění. V r. 1539 Štěpánek Netolický zemřel a v roce 1545 odešel na onen svět i Petr z Rožmberka. Majetek zdědil tehdy ještě nezletilý Vilém z Rožmberka. V roce 1566 získal do správy i klášterní

statky, neboť „kázeň v klášteře a chování řeholníků budily všeobecné pohoršení...“ Panství po nějaký čas spravoval Mikuláš Ruthard z Malešova - jeho dílem je např. soustava rybníků u Chlumu. Regent všech rožmberských panství Jakub Krčín z Jelčan Ruthardovi moc nepřál, zřejmě v něm viděl konkurenta, a tak na Ruthardovo místo povolal povolnějšího Jana Černého z Vinoře. Ten mu později pomáhal při stavbě dalších rybníků. Jakub Krčín pozměnil tvář krajiny do podoby, kterou známe i dnes. Vybudoval rybník Rožmberk, který byl dlouhá staletí největší nádrž svého druhu ve střední Evropě a dodnes je největším rybníkem u nás, přímo pod hradbami a proti vůli měšťanů pak založil rybník Svět (původně zvaný Nevděk). Po Vilémově smrti v roce 1592 převzal správu jeho bratr Petr Vok. Vedle statků podědil i dluhy, a tak prodal císaři Rudolfovi II. krumlovské panství a se svými úředníky a dvorem se přestěhoval do Třeboně, kam převezl i rodový archiv. Roku 1598 odkoupil Petr Vok od města bývalou radnici a začal rozšiřovat zámek o vnější nádvoří.

1.4 Augustiniánský klášter a děkanský a klášterní kostel Panny Marie Královny a sv.Jiljí

Všechno tedy nasvědčuje tomu, že čtyři rožmberští bratři kupovali Třeboň již s úmyslem založit tam klášter a posléze největší a nejpozoruhodnější projevy přízně pánů z Rožmberka patřily klášteru, který v Třeboni založili. Nechybí však ani domněnka, že s budováním klášterních budov bylo započato již před vlastním jeho právním založením. Vedla k tomu známá skutečnost, že už v roce 1369, tedy dva roky po založení kláštera v Třeboni, uzavírají jindřichohradečtí minorité s kameníky Mikulášem a Ondřejem o vybudování ambitu při jejich nyní řádovém kostele sv. Jana Křtitele podle vzoru křížové chodby treboňské. Zmíněná smlouva jenom potvrzuje, že zároveň s novostavbou kostela se budoval i klášter, což ostatně bylo zcela obvyklé a logické.

Protože Rožmberkové byli patrony fary, která se stala základem kláštera,

a svými dary vydatně přispěli k jeho hmotnému zajištění, nejen jevíli zájem o to, jak kanonie prospívá, ale osobovali si i právo na správu jejího majetku, chránili jej před bezprávím a činili si nárok užít ho pro sebe v případě potřeby.⁸

Ačkoli byly chrám i klášter zakládány současně, jeví se, že účelné bylo nejdříve vybudovat provizorní svatyni, která byla na místě dnešního presbyteria a sakristie na východní straně celého areálu. Zajímavé je, že nad vlastním dvojlodním chrámem byla nejdříve postavena střecha a teprve později vybudována stropní klenba kostela. Dnešní podoba chrámu je prakticky identická s dispozicí z doby jeho vzniku. Úpravu si vyžádala pouze střecha snižená po požáru z konce 18.století. Dříve však na konci 15.století byl kostel doplněn o kapli sv. Barbory, vybudovanou v donaci Petra ze Šternberka a jeho rožmberské manželky Kateřiny. Poněkud stranou kláštera na západ pak stojí kaple sv. Vincence, kterou dal už před rokem 1380 vystavět Petr z Rožmberka. (Dnes je kaple součástí schodiště starého bytového domu.)

Třeboňští augustiniánští kanovníci se nespokojili s umělecky cennou stavbou kostela a kláštera, ale naplnili tyto prostory vzácnými díly sochařskými a malířskými. Památky obojího druhu, které se z Třeboně zachovaly, patří k nejvzácnějším dílům soudobého umění vůbec.

1.5 Bývalý klášter augustiniánů s kostelem sv.Jiljí

V roce 1367 svolil pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi k založení mužského řádu kanovníků sv.Augustina. Na místě starého farního kostela byl vybudován dvoulodní chrám sv.Jiljí. Jeho originální vnitřní řešení se stalo vzorem pro další stavby tohoto období na území jižních Čech. Pro hlavní oltář byly kolem roku 1400 zhotoveny deskové obrazy Mistra třeboňského, nahrazené roku 1709 novým barokním oltářem s obrazem sv.Jiljí od Petra Kecka. Presbytář kostela je rovněž barokní, vystavěný po požáru města v roce 1781. K severní lodi kostela přiléhá křížová chodba s pozoruhodnými kružbami gotických oken, stavěná současně s kostelem. Nástěnné malby v ambitech i lodi kostela pocházejí

⁸ Kadlec, J. *Třeboň (Církevní památky sv. 20)*, s.4.

ze 14.a 16.století.

V areálu jinak barokních klášterních budov tvoří výjimku budova s gotickou kaplí sv.Vincence, postavená roku 1380 Petrem II. jako soukromá kaple rožmberského domu. Na křížovou chodbu navazuje konvent řádu Karla Boromejského, postavený kolem poloviny 18.století. Proti konventu je budova opatství z roku 1740 a severní stranu nádvoří uzavřely nejmladší, původně hospodářské budovy.

Augustiniánští kanovníci pečovali o duchovní správu a vzdělanost města i širokého okolí. Klášterní skriptorium zajišťovalo knihovnu neustálým opisováním rukopisů, takže již koncem 14.století evidovali kanovníci 180 položek. Mezi klášterními bratry žilo mnoho významných osobností, jako například Oldřich Kříž z Telče. Přesto byl klášter dvakrát zrušen. Poprvé roku 1566 Vilémem z Rožmberka pro upadlou kázeň řeholníků. Znovu jej obnovil císař Ferdinand III. Roku 1631, aby klášter definitivně uzavřel další z habsburských císařů, Josef II., a to dekretem z 20.října 1785.

1.6 Kultura 13. - 14.století

13.století bylo stoletím velkých katedrál, na nichž se podílela téměř všechna umělecká odvětví. Práce na těchto obrovských stavbách pokračovaly ještě ve 14.století i dále, to již ale nestály v popředí hlavního zájmu umění. Svět se v té době velice změnil. V polovině 12.století, kdy se vyvinul gotický sloh, byla Evropa ještě málo zalidněným rolnickým kontinentem, v němž hlavní centra moci a učenosti tvořily kláštery a hrady. Ctižádost velkých biskupství, která chtěla mít vlastní obrovské katedrály, byla prvním náznakem probouzejícího se vědomí vlastní důstojnosti měst. O sto padesát let později se města rozrostla na obchodní centra, jejichž občané byli čím dál tím méně závislí na moci církve a feudálních pánů. Ani šlechta už nežila v ponurém odloučení ve svých opevněných sídlech,

ale přestěhovala se do měst poskytujících pohodlí a módní přepych, kde stavěla své bohatství na odívání při dvorech mocných.⁹

Díky západovýchodní orientaci křesťanských kostelů fungoval přitom každý středověký chrám jako obrovské sluneční hodiny: ranní paprsky pronikají prosklenou kulisou chóru, polední slunce vpadá okny jižní stěny a zapadající slunce vysílá paprsky západním oknem. Vnímání rozdílných denních dob muselo být silné zejména v klášterním prostředí, kde kostel sloužil jako jeviště sedmkrát za den prováděných společných chórových modliteb bratří (podle slov žalmistových Sedmkrát denně Tě chválím Bože).¹⁰

Hlavním úkolem architektů již nebyly kostely. V rostoucích a vzkvétajících městech bylo třeba navrhout mnoho světských budov - radnice, cechovní domy, koleje, paláce, mosty a městské brány.

Podle Gombricha v Itálii, obzvláště ve Florencii, změnilo Giottovo umění celý způsob myšlení v oblasti malířství. Nicméně nebylo by správné se domnívat, že se italské umění najednou oddělilo od zbývajících Evropy. Bylo tomu právě naopak. Giottovy ideje si získávaly vliv v zemích na sever od Alp, zatímco ideály gotických severních malířů začaly působit na jižní mistry. Bylo tomu tak obzvláště v Sieně, v jednom z dalších toskánských měst a velkém soupeři Florencie, kde vkus a způsob severních umělců vyvolaly hluboký dojem. Sienští malíři neskoncovali s dřívější byzantskou tradicí tak prudce a revolučně jako Giotto ve Florencii. Duccio, jejich největší mistr Giottovy generace (žil v letech 1255/60? - 1315/18?), se pokoušel - a to úspěšně - vdechnout starým byzantským prvkům nový život, místo aby je zcela zavrhl. Dva mladší mistři jeho školy, Simone Martini (1285?-1344) a Lippo Memmi (zemřel roku 1347?) jsou tvůrci oltářní desky, na níž je patrné, do jaké míry vstřebalo sienské umění ideály a celkovou atmosféru 14. století. Obraz znázorňuje Zvěstování - okamžik, kdy archanděl Gabriel přichází z nebes pozdravit Pannu Marii. Sienští mistři sdíleli zálibu francouzských a anglických umělců v jemných tvarech a lyrické náladě.

⁹ Gombrich, E.H. *Příběh umění*, s. 207.

¹⁰ Zemánek, J. *Ejhle světlo*, s. 306.

Měli rádi jemné křivky splývajících drapérií a jemný půvab štíhlých těl. Celý obraz vypadá jako vzácná zlatnická práce, postavy se odrážejí od zlatého pozadí a jsou uspořádány tak důmyslně, že vytvářejí obdivuhodný obrazec. Nikdy se nepřestaneme divit, jak jsou umístěny ve složitém tvaru desky, jak jsou andělova křídla orámována lomeným obloukem vlevo a jak se postava Panny Marie choulí v útočišti vytvořeném lomeným obloukem vpravo, zatímco prázdný prostor mezi nimi je zaplněn vázou a holubicí, vznášející se nad ní. Malíři se tomuto umění rozmísťovat postavy do obrazce naučili ze středověké tradice. Již dříve jsme měli příležitost obdivovat, jak středověcí umělci uspořádali symboly posvátných příběhů tak, aby tvořily žádaný vzorec. Dosáhli toho i tím, že nebrali v úvahu skutečné tvary a proporce a že zcela zapomínali na prostor. Váza je skutečná váza stojící na skutečné kamenné podlaze a my můžeme přesně označit místo, kde stojí ve vztahu k andělovi a k Panně Marii. Lavice, na níž Panna Marie sedí, je skutečná lavice, ustupující dozadu, a kniha, kterou drží, není jen pouhým symbolem knihy, nýbrž skutečnou modlitební knihou, na niž dopadá světlo a která má mezi stránkami stíny, jež umělec ve svém ateliéru nepochybně prostudoval na nějaké modlitební knížce.¹¹

Středověký malíř se nezabýval „přirozeným“ světlem v obraze: postavy nevrhají stíny a nejsou modelovány světlem pocházejícím z identifikovaného zdroje, velké barevné plochy, z nichž se skládají jednotlivé prvky obrazu, jako by měly svůj vlastní jim imanentní světelný zdroj. Tato situace se mění od konce 13.století: Giottovy postavy jsou modelovány „objektivním“ světlem, k definování architektonického prostoru se začíná používat kontrast nasvícených a zastíněných ploch. Celé 14.století pak můžeme chápat jako dobu experimentování s Giottovými idejemi, a to jak ve využití perspektivních postupů, tak v práci se světlem, která od nich sice bývá oddělována, ale ve skutečnosti je neoddělitelnou součástí celkového úsilí budovat obraz „moderním“ způsobem.¹²

¹¹ Gombrich, E.H. *Příběh umění*, s. 212.

¹² Zemánek, J. *Ejhle světlo*, s. 302.

1.7 Doba Václava IV. a malířské dílny té doby

Lucemburská Praha zazářila na kulturní mapě Evropy i po Karlově smrti jako jedno z nejdůležitějších center severně od Alp, které mohlo být velikostí srovnáváno pouze s královskou Paříží či arcibiskupským Kolínem nad Rýnem. Pro prvorozeného syna Václava (1361 - 1419) zajistil Karel IV. ještě za svého života trůn českého (1363 - 1419) a římského krále (korunován 1376, sesazen 1400). Václav IV. však zároveň zdědil řadu problémů, s nimiž by se složitě vypořádával i jeho nesporně nadanější otec. V první řadě se v závěru 14. století zhoršila situace uvnitř církve trpící rozdělením mezi více papežů. Stále častěji byly slyšet hlasy reformátorů kritizujících svatokupecké praktiky kléru a mocensko-finanční politiku papežské kurie, které v českém prostředí vyvrcholily známým vystoupením Jana Husa na koncilu v Kostnici a jeho následným upálením roku 1415. Mladý Václav IV. řešil množící se problémy na rozdíl od svého velkorysého otce-zakladatele útekem do ticha svých venkovských rezidencí, ať již to byl tradiční Křivoklát, Žebrák nebo Točnick, anebo jistě přepychově vybavený Nový Hrad postavený nedaleko Prahy u Kunratic. Výrazem ústupu Václava IV. z výsluní evropské, ale i české politiky, je skutečnost, že záhy natrvalo opustil otcovu královskou rezidenci na Pražském hradě a přestěhoval se na Staré Město do městského paláce zvaného Královský dvůr (stával v místě dnešního Obecního domu na Starém Městě). Václav dále nepokračoval ve velkolepých Karlových uměleckých podnicích, které měly převážně urbanisticko-architektonickou povahu. Mnohem více se orientoval na drobné luxusní předměty privátního charakteru. Věhlasná tak byla Václavova knihovna s mnoha nádherně zdobenými rukopisy, které vznikaly ve dvorském iluminátorském ateliéru, jehož sláva pronikla až na dvůr francouzských králů, jak dokládá činnost pražských iluminátorů v jejich službách.¹³

Řada dvorských umělců ztratila smrtí Karla IV. svého chlebodáře a musela hledat nové zakázky. Jako donátor uměleckých děl se z počátku své vlády Václav IV. řídil příkladem svého otce. Záhy se ale situace na pražském

¹³Fajt, J., Chlumská Š. *Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*, s. 41.

dvoře proměnila, což vyvolalo migraci umělců na králově dvoře. Řada z nich si musela hledat nové útočiště, neboť Václav systematicky rozvíjel především činnost dvorského iluminátorského ateliéru.¹⁴

To byl nejspíše také osud jedné z největších osobností evropského malířství konce 14.století, Mistra třeboňského oltáře. Jeho malby jsou označovány za inkunábuli krásného stylu. Pro tento umělecký projev byl charakteristický odklon od monumentality a „věčnosti“ císařského stylu šedesátých a sedmdesátých let ve prospěch nových, smyslově krásných forem, jež se pak staly oblíbeným předmětem zájmu básníků a kazatelů. Smyslová krása pro ně znamenala odraz krásy duchovní - ideální, jak připomněl ještě pražský arcibiskup Jan z Jenštejna (1350 - 1400) ve své poezii, kde srovnal P.Marii s „Venuší oživující krásy“, krása malovaných a sochařských madon měla vést k prohloubení duchovního zážitku ze setkání s náboženským tématem, obdiv k těmto dílům byl vlastně obdivem k Božímu dílu. Ladný pohyb štíhlých postav Mistra třeboňského oltáře s rytmickou hrou draperiových záhybů, líbezná obličejová světla a do ticha pohroužené výrazy světců jsou v podstatě malovanými parafrázemi této duchovní poezie. Není náhodou, že nejbližší paralely nalzáme v bohatém literárním díle pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna. Právě on mohl také Mistra třeboňského oltáře doporučit augustiniánům-kanovníkům v Roudnici nad Labem, pro něž pak tento malíř tvořil. Z Roudnice byl roku 1367 obsazen augustiniánský klášter v rožmberské Třeboni, pro jehož kostel sv.Jiljí namaloval na počátku osmdesátých let rozměrný hlavní oltář- dodnes se zachovaly tři oboustranně malované desky.¹⁵

2. MISTR TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE

Světoznámý oltář od Mistra třeboňského oltáře stával od osmdesátých let 14.století v třeboňském kostele až téměř do poloviny 18.století. Oltář se skládá ze

¹⁴ Fajt, J. *Karel IV. – Karel IV., císař z Boží milosti : kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, s. 465-466.

¹⁵ Fajt, J., *Chlumská Š. Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*, s. 43.

tří tabulí. První zobrazuje Krista na hoře Olivetské a na vnější straně sv. Kateřinu, Magdalenu a Markétu. Druhá Kristovo zmrtnýchvstání (viz příloha I.) a na vnější straně sv. Jakuba mladšího, sv. Bartoloměje a sv. Filipa. Konečně třetí Klazení do hrobu a na vnější straně sv. Jiljí, Řehoře a Jeronýma. Po roce 1730 byl oltář rozebrán a první dvě desky dány do kostelíka v Svaté Majdaleně, třetí pak se dostala do kaple v Domaníně. Desky ze Svaté Majdaleny byly r. 1872 darovány obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze a desku domanínskou zakoupil r. 1921 československý stát. Osobnost malířova uniká našemu poznání. Umělečtí historikové považují dnes za nesporné, že malíř třeboňského oltáře byl činný v dvorských službách a že místem jeho působení byla Praha. Nade vši pochybnost to však byl umělec geniální. Scény jím podané se vyznačují zcela novým a svébytným pojetím, spojující tehdy u nás nevídaný realismus se svrchovaným citovým zaujetím, dokonale vyjadřujícím gotickou duchovost, živelný malířský instinkt a smysl pro formu s hlubokým pochopením pro výrazové složky. Je velmi pozoruhodné, s jakým úspěchem dovede rozvinout prostor právě do takové hloubky, jakou dotyčný výjev žádá. Vytváří skutečný výsek prostoru, odstupňovaný do vzdálenosti. A nejen perspektiva kresebná, nýbrž také perspektiva barevná se mu daří spojením barev - přimícháním pomalu schnoucí fermeže - a zastíráním obrysových čar. Jeho hlavní obrazy, např. Zmrtnýchvstání Páně, soustřeďují v sobě celý obzor jeho podivuhodné doby: její smysl pro syrovou krásu věcí a tvarů i její zasněnost, která se nikdy nespokojila půvabem pouhé hmoty.¹⁶

Zavřený oltář představoval pašijové scény - vlevo nahoře Krista na hoře Olivetské, pod ním Klazení Krista do hrobu, vpravo nahoře pak Zmrtnýchvstání Krista, cyklus mohla zakončovat scéna Sestoupení Krista do předpeklí. Pašijové výjevy jsou malovány na sytě červeném pozadí se zlatými hvězdami, což je motiv častý v západoevropském umění, stejně jako použití černého namísto obvyklejšího červeného pigmentu pod zlacením slavnostních stran oltáře. S pařížským či franko-vlámským prostředím spojuje třeboňského

¹⁶ Kadlec, J. *Třeboň (Církevní památky sv. 20)*, s. 10.

Mistra řada stylových a motivických paralel. Není jednoduché určit bližší původ jeho osobního stylu, který má nápadné analogie ve dvorském malířství francouzského krále Karla V. (+1380), synovce císaře Karla IV. Na druhé straně překvapivě silné francouzské vlivy nalezneme také v pražském malířství sedmdesátých let, jak ukazuje deska s Ukřižováním z Vyššího Brodu (Obrazárna kláštera ve Vyšším Brodě), dříve nesprávně připisovaná jako pozdní práce dílně Mistra Třeboňského oltáře z doby okolo 1390.¹⁷

Na slavnostních stranách třeboňského oltáře vidíme na soklech před zlatým pozadím pod baldachýnovou architekturou trojice svatých: zleva nahoře tři světice, sv. Kateřina, sv. Máří Magdaléna a sv. Markéta, naproti apoštolové sv. Jakub Mladší, sv. Bartoloměj a sv. Filip, ve spodní řadě patron kostela sv. Jiljí, zakladatel řádu sv. Augustin a sv. Jeroným, překladatel Písma svatého, jehož studium patřilo k poslání kanovníků. Střední deska rozměrného oltářního retáblu, jehož skříň musela být přes tři metry vysoká (!), dnes bohužel chybí. Bez ohledu na to, zda byl zážitek ze západoevropského malířství Mistru třeboňského oltáře zprostředkovaný starší pražskou tvorbou - malíř vyšebrodského obrazu by v tomto případě mohl být jeho učitelem - anebo přímým studiem, vytvořil tento malíř fascinující kompozice zářivých barev a pronikavého duchovního náboje. Lidské postavy zasazuje do šedohnědých „pašijových krajin“, které jsou stále na hony vzdáleny reálné přírodě, i když bez její dobré znalosti by nemohly vzniknout věrné skici stehlíků, ledňáčků, sojek a dalších ptáků posedávajících na stromech a keřích. Tento typ krajiny převzali později někteří dvorští iluminátoři Václava IV. Základní roli v kompozičním uspořádání Mistra třeboňského oltáře hraje diagonála, která obrazový prostor dělí na tři plány. Kristu je přitom vždy vyhrazena prostřední část - ať už zbrocen krví klečí při poslední modlitbě na Olivetské hoře, kde mu anděl zvěstuje blížící se konec jeho pozemské pouti, nebo leží v otevřeném hrobě, zahalený do průhledného šatu a obklopen svými nejbližšími, či se k údivu strážců triumfálně vznáší nad zapečetěným sarkofágem. Hlavní pozornost věnoval malíř lidské postavě, kterou dokázal významově

¹⁷ Kadlec, J. *Třeboň (Církevní památky sv. 20)*, s. 10.

diferencovat: idealizované postavy patřily Kristu či světcům, robustní a zemité pak vedlejším „negativním“ účastníkům výjevů. Jeden z nejpůsobivějších výtvarných prostředků našel Mistr třeboňského oltáře v barvě, kterou působením světla dokázal rozehrát do fascinujících barevných symfonií, kombinace šedé a syté červené na Zmrtvýchvstání, „hnědá v hnědé“ u Krista na Olivetské hoře, to jsou jenom některé ukázky dokládající mimořádnou kultivovanost malířského projevu. Barva se v duchu neoplatónské teologie stává duchovně-teologickým pojmem, jak ji v kázáních popisuje Jan z Jenštejna.¹⁸

2.1 Dílo Mistra třeboňského oltáře v kontextu českého gotického deskového malířství

V intelektuálně nabitém prostředí roudnických augustiniánů-kanovníků s nepřehlédnutelnými vazbami na pařížskou univerzitu a v blízkosti pražského arcibiskupa, který jim byl patronem, našel Mistr třeboňského oltáře nové mecenáše. Pravděpodobně přímo pro klášter augustiniánů-kanovníků vznikl obraz Madony roudnické (kolem 1385-1390), který aktualizuje typ české milostné madony: matka s dítětem se k sobě obrací a obraz se stává emotivní sondou mateřské lásky. Mistr třeboňského oltáře zde zopakoval starší typ mariánského obrazu, který byl nejpozději od šedesátých let rozšířen na pražském císařském dvoře, čehož důkazem je epitaf Karlova kancléře biskupa Bertholda z Eichstättu (+1365) z pohřebiště Hohenzollernů v cisterciáckém opatství v Heilsbronn. Dnes uzavřený otvor na hrudi P.Marie naznačuje, že do původně zlatnické spony byla vložena mariánská relikvie, nejspíše část pláště skropeného pod křížem Kristovou krví (peplum cruentatum). Na Madonu roudnickou jako na svou přímluvkyni vzpomíná často také Jan z Jenštejna. Tento typ mariánského obrazu byl oblíbený po celou první polovinu 15.století. Jeho význam ožívá kolem roku 1500, kdy lucemburské mariánské obrazy dostávají svou novou, pozdně gotickou tvář.¹⁹

¹⁸ Fajt, J., Chlumská Š. *Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*, s. 44.

¹⁹ Tamtéž.

Pro pražskou katedrálu sv. Víta vytvořil Mistr třeboňského oltáře třetí v Praze dochovanou verzi byzantského mariánského obrazu P.Marie Ara Coeli (1385-1390). Střední část obrazu napodobuje věrně římskou předlohu, zatímco rám s malovanými postavami svatých panen a proroků neklamně prozrazuje autorství Třeboňského mistra. Pro české prostředí bude tento typ figurálně zdobeného rámu příznačný a pro dobu kolem a po 1400 i značně rozšířený.

Poměrně rozsáhlý soubor děl připisovaných Mistru třeboňského oltáře nebo jeho dílně lze komplikovaně chronologicky uspořádat. Pro bližší dataci a definování vzájemných vztahů scházejí totiž jednoznačné opory. Příkladem za všechny může být Církvická deska (kolem 1390), která byla do tohoto souboru připojena jako poslední teprve nedávno. Jde o horní část levého křídla velkého ztraceného oltáře neznámé provenience se sv. Kryštofem na vnitřní a Bolestnou P.Marií na vnější straně. Důležitým kritériem při řešení atribučních otázek je obvykle infračervená analýza podkresb deskových obrazů, kdy se obecně předpokládá autorství hlavních malířů rozhodujících o budoucí podobě díla, jehož realizaci v barvě pak mnohdy přebírali dílenští spolupracovníci. Jak riskantním by však bylo zobecnění tohoto předpokladu, ukazuje nejlépe právě deska z Církvice, která je podkreslená na jedné straně červenou rudkou, typickou i pro další obrazy Mistra třeboňského oltáře, zatímco na opačné straně téže desky je přípravný rozvrh provedený černým uhlím. V rámci jedné dílny a dokonce jediné desky byly tehdy použity dva odlišné přístupy. Znamená to snad, že se na jejich vzniku podíleli dva malíři? Červená podkresba Mistra třeboňského oltáře může zároveň naznačovat malířovy zkušenosti s nástěnnou malbou, kde je tato technika malířské přípravy běžná, v této souvislosti jsou jistě zajímavé výtvarně příbuzné nástěnné malby klášterního kostela dominikánek u Sv. Anny na Starém Městě pražském. Podobně to platí i o desce s Ukřižováním ze Sv. Barbory (konec sedmdesátých let 14.století), která byla tradičně uváděna pouze v dílenských souvislostech. Nápadná motivická podobnost s obrazem vyšebrodského Ukřižování však opravňuje její vznik ještě před rokem 1380, za předpokladu rozsáhlejšího autorského podílu hlavního mistra. Názor, že by mohla námětově předcházet, či dokonce být předlohou pro nedochovaný ústřední výjev třeboňského oltáře, nelze

zcela zamítnout, i když vzhledem k předpokládané velikosti oltářní skříně (zhruba 3 x 2 m) musíme zvažovat i sochařskou výzdobu. Nakonec činnost časově i umělecky blízkého sochaře je doložena dokonce přímo v tomtéž třeboňském kostele: dochovaly se zde části původní Kalvárie z břevna vítězného oblouku - totiž Ukřižovaný (Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou) a fragment asistenční postavy sv. Jana Evangelisty (kolem 1380). Pravděpodobně v Praze působící řezbář, který třeboňskou skupinu Ukřižování vytvořil, bývá označován jako Mistr Madony ze Žebráku. Jeho hlavní dílo - Madona ze Žebráku (kolem 1380) - přes podstatné mladší opravy a doplňky (temeno hlavy, draperie spodní části pláště, barevná úprava ad.) prozrazuje umělecký potenciál umělce, kterého můžeme výtvarně klást do blízkosti třeboňského mistra. Ušlechtilost a klid jeho postav, rytmická skladba draperiových motivů, zvláště pak miskovitých záhybů na čelní straně a lyrický obraz idealizovaných tváří jako by ovlivnily dílo velkého malíře. Současně tvoří řezbářský protějšek ke známějším opukovým krásným madonám.

Mistr třeboňského oltáře zásadně poznamenal svým vystoupením další vývoj evropského malířství. Konstituoval nový figurální ideál s charakteristickou rytmickou stylizací roucha a příznačnou obličejovou lyrikou, který spoluvytvářel estetiku krásného slohu, jehož hlavním představitelem se stal. Jeho příklad současně poznamenal široký proud středoevropského malířství kolem roku 1400 od Bavorska přes Rakousy, Štýrsko, Malopolsko, Slezsko, východní Prusy, Sasko a Brandeburg až do franckého Norimberka.²⁰

2.2 Mistr třeboňského oltáře jako inspirační zdroj

S některými ohlasy jeho tvorby se setkáváme ještě v Porýní a vzdálené Francii. V českém prostředí do této vrstvy patří tzv. Cibulkův triptych (1380 - 1390) určený k vybavení dnes neznámé soukromé oratoře. Jeho autora prozrazují

²⁰ Fajt, J., Chlumská Š. *Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*. s. 45.

četné výpůjčky z pražského malířství poloviny 14.století a řadí jej spíše ke starší umělecké generaci.²¹

Malby Třeboňského mistra byly inspiračním zdrojem i pro četné pražské vyšivačské dílny, respektive pro kreslíře/malíře připravující rozvrh kompozic provedených následně nejrůznějšími textilními technikami. Z inventářů pražských kostelů se dozvídáme o oblibě perlových výšivek, doložená je tzv. malba jehlou, či výšivka zlatými nitěmi. Velkolepým příkladem užití obou těchto technik je kazule z Rokycan pocházející z pokladnice bývalého proboštství augustiniánů-kanovníků založeného v roce 1361 pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic při rokycanském kostele P.Marie Sněžné. Úzkou vazbu k prostředí císařského a arcibiskupského dvora v Praze, kde asi v letech 1365-1370 vznikla, prozrazuje její nevšední výzdoba. Na dorsálním kříži je zobrazena sedící P.Marie s Ježíškem nesená a současně korunovaná anděly a cherubíny, pod ní pod baldachýnem trůní P.Marie, na níž na světelném paprsku směřuje holubice Ducha svatého. Tímto způsobem bylo ztvárněno Mariino početí, tedy okamžik, kdy se „slovo stalo skutkem“. Pektorální strana kříže je sestavena z rozličných fragmentů, z nichž můžeme identifikovat zbytky polopostav dvou andělů na oblacích, P.Marii s Ježíškem či torzo blíže neurčené světice. Důraz kladný na P.Marii odpovídá nejen zasvěcení rokycanského kostela, u něhož byla kanonie založena, ale především nově akcentované mariologii reformního hnutí devotio moderna, jehož byli augustiniánští kanovníci stoupenci.²²

2.3 Analýza díla Mistra třeboňského oltáře

K vrcholným osobnostem evropského malířství 14.století bezesporu patřil Mistr třeboňského oltáře. Zářivá barevná paleta a světlo, které tvary rozpouští a modeluje, diagonála jako základní konstrukční princip stupňující emotivní napětí kompozic, zaujetí věcným detailem a schopnost tvarového zobecnění,

²¹ Tamtéž, s. 47.

²² Fajt, J., Chlumská Š. *Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*, s. 47.

smyslová obhroublost negativních postav proti lyrické oduševnělosti světců – to jsou základní milníky malířovy cesty ke znázornění Božského zjevení, k zobrazení nezobrazitelného. Základní paradigma středověkého umění se též stalo hlavním tématem pražských synod z let 1389 a 1392, na nichž pražský arcibiskup Jan z Jenštejna obhajoval proti věroučnému idealismu Matěje z Janova funkci uctívaných a zázračných obrazů. Odvolával se přitom na smyslovou krásu, překračující svou idealizací lidská měřítka, která se podle augustiniánské estetiky stane prostředníkem ke světu nadsmyslovému. Kristus nevýslovné krásy, velmi ušlechtilé povahy, veselého a příjemného vzezření, s velmi sličnou tváří, krásnější vzhledem než lidské bytosti ... I jeho šat byl hyacintové barvy nebo ještě jasnější, než se nám zdálo nebe, neboť byl oděn světlem jako rouchem – arcibiskupova slova z roku 1388, kterými popisuje vlastní podivuhodné výtvarné vidění blížícího se schizmatu, které dal zvěčnit na stěnách biskupových dvorů v Praze a Roudnici nad Labem. Anebo popisuje již hotový nástěnný obraz? Řečené by totiž stejně tak mohlo charakterizovat malby Mistra třeboňského oltáře, jak ukáže pohled na Zmrtvýchvstalého Krista z retáblu augustiniánského proboštského kostela sv. Jiljí v Třeboni. Tyto souvislosti však nejsou neopodstatněné. Mladý malíř s největší pravděpodobností umělecky vyrostl ještě v prostředí pražského Karlova dvora, kde našel četné inspirační zdroje a možná i svého učitele. Tím mohl být autor Ukřižování z Vyšího Brodu. U této jinak klasické kompozice poukazuje k císařskému dvoru motiv Mariiny roušky potřísnění krví, jež je citátem z katedrálního Misálu Heinricha Thessauri, dlouhá léta vysokého úředníka na lucemburském dvoře a správce arcibiskupského pokladu (zemřel 1378). Vznícené emoce asistenčních postav vyšebrodského obrazu vyvažuje smířený monumentální výraz ukřižovaného Krista, nejbližší analogie nabízí pařížská či franko-vlámská tvorba sedmdesátých let 14. století, v jejichž časovém kontextu bude třeba vyšebrodské Ukřižování také hodnotit. Na tuto západoevropsky orientovanou vrstvu pražského malířství, která již na sklonku šedesátých let 14. století získává u lucemburského dvora na významu, bezprostředně Mistr třeboňského oltáře navazoval – například vyšebrodská Panna Marie je převzata z jedné z Marií pod křížem na desce s Ukřižováním ze Svaté Barbory od

třeboňského Mistra. Podobně jsou blízcí i profilově natočení Janové. Pobyt Mistra třeboňského oltáře v západní Evropě naznačují nejen určité výtvarné invence – například barva a modelující role světla byly důležitými tématy již pro dvorní malíře francouzského krále Karla V., ale i sama užívaná malířská technologie, červené pozadí obrazů, rozšířené v západní Evropě, zlacení na černý polomený místo ve střední Evropě běžnějšího červeného a další. Bez významu pro individuální styl třeboňského Mistra nezůstala ani starší italizující tvorba dvorských malířů pracujících na Karlštejně (například schodištní cyklus sv. Václava) a později v křížové chodbě novoměstského kláštera Na Slovanech. A výhradně kontaktem se západoevropským uměleckým prostředím mohl Mistr třeboňského oltáře dozrát v tak vynikajícího koloristu s hlubokým konstruktivním zájmem o lidskou postavu a obrazový prostor.

Tento mimořádný malíř byl nejspíše ještě na Pražském hradě osloven proboštem královské kaple Všech svatých, Petrem II. z Rožmberka (zemřel 1384), který spolu se svými třemi bratry založil roku 1367 augustiniánskou kanonii v Třeboni. Petr si i nedaleko postavil navíc dům s privátní kaplí sv. Vincence a v roce 1380 ze závěti přispěl na dokončení kostela. Již listinou ze 4. dubna 1380 je v klášterním chrámu doložen hlavní oltář a oltář Panny Marie. Z roku 1378 pochází zpráva o dalším oltáři sv. Máří Magdaleny a sv. Augustina, tentokrát na kůru. Patrně již kolem 1380 tedy pražský malíř na objednávku Petra II. z Rožmberka dokončil rozměrný malovaný oltářní retábl. Nelze vyloučit, že třeboňskou provenienci mají také deska s Ukřižováním ze sv. Barbory a obraz Narození Páně, což by jen dokládalo velikou oblibu díla Mistra třeboňského oltáře mezi tamními kanovníky. Zopakovala se tak historie Petrova otce, který před asi čtyřiceti lety také u pražského dvorního malíře objednal malovaný pašijový cyklus, tentokrát pro rodový cisterciácký klášterní kostel Panny Marie ve Vyšším Brodě? Mistr třeboňského oltáře poté získal další zakázky od kanovníků z mateřského kláštera v Roudnici, kterým byl doporučen buď přímo Petrem II. z Rožmberka, nebo protektorem tamního augustiniánského proboštví, pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna. Oba spojovalo také velmi blízké „výtvarné“

vidění světa a nelze vyloučit, že právě v Jenštejnovi našel nadaný malíř nového ochránce a mecenáše.²³

2.4 České gotické deskové malířství

České gotické deskové malířství, jako ostatně téměř všechno středověké umění, je svou podstatou a povahou náboženské. Křesťanské náboženství představovalo po celý středověk společnou mluvu, často jediný dorozumivací prostředek evropského lidstva bez rozdílu národnostní a společenské příslušnosti. Bylo všemu nadřazeno a cele prostupovalo myšlení lidí. Všechno, i tam, kde se to už dnes zdá stěží pochopitelné, bralo na sebe náboženskou podobu, a náboženské vědomí samo se zase projevovalo v různých formách. Jednou z nich - a možno říci že z nejvýznamnějších, protože nejpůsobivějších - bylo výtvarné umění. Také ono se přirozeně vyjadřovalo obrazy těžícími z křesťanského mýtu, který mu nabízel podivuhodně širokou a rozmanitou tematiku.

Tato tematika byla sice předepsána církví, ale už v samém výběru námětů se zračilo mnoho z duchovního obsahu a životního pocitu doby, která často právě v umění hledala odpovědi na naléhavé otázky. V pozdním středověku to byly zvláště postavy a život Krista a jeho matky, legendární výjevy a osoby světců a světic, které se octly ve středu zájmu a k nimž se upínala největší pozornost soudobého malířství. Avšak nebyl to jen námět. Byl to také - a především - způsob, jakým jej umělec vykládal, byl to obsah, který umělec, mluvící nejen za sebe, ale i za celou dobu i společnost, v níž žil, vkládal do tohoto námětu. Teprve obsahem mohl vyslovit své dobové názory a představy, mohl vyjádřit svůj citový život a vnitřní hnutí, ale také svůj vztah ke skutečnosti, poměr k životu a osobní vidění světa. A protože daný náboženský námět byl zpracováván vždy znovu a zobrazován vždy jiným umělcem, který chápal po svém jeho význam a vnitřní smysl a tlumočil jej vlastními výrazovými prostředky, nabýval tento námět při vši

²³ Fajt, J. *Karel IV. – Karel IV., císař z Boží milosti : kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, s. 465-466.

slohové obecnosti stále nové podoby, která byla v soulase s aktuálními potřebami lidské společnosti a současně odpovídala umělcovu subjektivnímu pojetí. Týž námět se mohl tedy stát východiskem nekonečného množství variací, z nichž každá znamená v podstatě nový, neopakovatelný a individuální výtvor, za kterým je vždy umělcova osobnost.

Středověký obraz má někdy složitou strukturu, které se lze dobrat jen pozorným a mnohostranným rozborem, jehož součástí je i obsahový výklad. Výtvarná mluva obrazu bývá totiž hojně prostoupena symboly, jinotaji a narážkami, které byly sice pochopitelné současníkům, zůstávají však často nesrozumitelné dnešku bez podrobné znalosti konkrétní historické situace a všech souvislostí se soudobým náboženským spekulativním myšlením, ve kterých historické dílo vzniklo. Co dnešní divák vnímá, jsou proto vesměs mimoobsahové složky, jako je síla a vroucnost umělecké představitosti, hloubka a čistota uměleckého prožitku, intenzita výrazu, umnost obrazové skladby, krása barevných hmot a dokonalost provedení. A právě těmito rysy, kterými přežívá samy podmínky svého vzniku, má tato malba co říci, přes odstup tolika staletí i přítomnosti, je schopna promlouvat i k nám, protože přináší poselství o tehdejšímu člověku a zjevuje nám nadčasové, obecně platné hodnoty i neměnnou podstatu lidství.²⁴

Všechny tyto rysy vystupují i v českém malířství, zvláště od chvíle, kdy se na přelomu 13. a 14. století setkalo s gotickým slohem, který vycházející ze základně změněného vztahu k vnější i vnitřní skutečnosti, přinesl nový názor na náboženský děj jako poetickou metaforu a podobenství lidských osudů, vyvolal schopnost citového poznání křesťanských věroučných článků, přivodil odlišné pojetí lidské postavy, která nemá již zosobňovat církevní dogma, ale tlumočit především emocionální obsah zobrazeného příběhu, podmínil i jinou představu o organizaci obrazu ve všech složkách jeho výstavby. Tímto názorem bylo poznamenáno české malířství v celém svém dalším vývoji, jehož začátek a závěr jsou překlenuty mocným obloukem, který se pne nad jeho více než dvě století trvajícím časovou rozlohou. Sklonek vlády Přemyslovců, celá lucemburská epocha,

²⁴ Pešina, J. *Česká gotická desková malba*. s. 5.

husitství, období poděbradské a jagellonské, to je dějinné pozadí, na němž se odvíjelo dlouhé pásmo vývoje českého gotického malířství, které tak procházelo mnoha změnami, jak je vyvolával obecný slohový pohyb i vnitřní historický proces. Poznalo období prudkého vzestupu, kdy se dostalo do samého předvoje soudobého evropského umění, ale také období, kdy hluboko pokleslo a bylo ze středu vědomí české společnosti vysunuto na sám jeho obvod. Byly dlouhé periody - a lucemburská byla jednou z nich - kdy české deskové malířství, díky šťastné souhře zeměpisné polohy, dějinné situace a působení velkých uměleckých zjevů, bylo s to nejen těsně sledovat vývojovou křivku evropského umění, ale také do něho aktivně zasahovat a významně spoluurčovat jeho tvářnost. Bez české účasti by dnes obraz gotického malířství byl podstatně chudší a v evropské polyfonii by právě český hlas citelně scházel.

Plodný dialog českých zemí s Francií a Itálií, zeměmi kulturně tehdy vedoucími, trval po několik generací, než byl přerušen husitskými událostmi, po jejichž doznění byl v jagellonské době, byť v skromnějších středoevropských rozměrech, znovu navázán a pokračoval pak až do okamžiku, kdy velká gotická výtvarná kultura začala pomalu, ale nenávratně klesat pod dějinný evropský horizont. Ale vždy si české umělecké prostředí uchovalo podivuhodnou schopnost pohotově reagovat na cizí podněty, stejně rychle se s nimi vyrovnávat, přijímat je, vstřebávat a současně je přetvářet v mluvu, které nelze upřít nezaměnitelné, zvláštní, zcela specifické znaky, opravňující označit české gotické malířství za svébytnou a výrazně odlišnou evropskou národní uměleckou školu.

Desková malba je pouze jedním ze tří oborů středověké malířské práce. K nástěnné a knižní malbě se v našich zemích připojila dosti pozdě, ale od samého počátku se vedle nich uplatňovala jako závažný obor, nabývající v některých obdobích dokonce dominantního postavení. Přes všechny těžké ztráty, které později utrpěla, představuje česká desková malba dodnes obrovský soubor, který svým objemem a v některých časových úsecích také svým uměleckým významem, se může bez rozpaků měřit s nejvyspělejšími evropskými zeměmi, jestliže je nepředčí. Zprávy o udivujícím množství oltářů, existujících ve 14. a na začátku 15. století v pražských chrámech, vydávají dostatečné svědectví

o velikosti soudobé malířské produkce v tomto odvětví. Přičteme-li k tomu kostely venkovských měst, hradní a palácové kaple, přiblížíme se alespoň poněkud představě o uměleckému bohatství země v předhusitské době. Z toho všeho se po naše časy zachovaly nepřízni osudu pouhé zlomky. Není proto snadné sestavit z nich celistvější obraz, který by umožnil, byť i v obrysech, postihnout charakter české deskové malby, zjistit nejdůležitější etapy jejího vývoje a dobrat se jejího smyslu a významu.

Dříve však je nutno si povšimnout ještě funkce, kterou desková malba v gotickém období měla. Je tak nazývána proto, že pokrývala dřevěné desky, které tvořily vesměs součást větších nebo menších oltářních retáblů, umístěných na menzách a opatřených často párem oboustranně zdobených pohyblivých křídel (triptychy). Někdy zdobila malba i jednotlivé desky, volně zavěšované na pilířích a stěnách chrámů jako obrazy votivní nebo epitafy připomínající památku zemřelých, jindy opět drobné, snadno přenosné ikony nebo dvoudílné oltářky (diptychy), které byly určeny pro soukromé zbožnosti. Podle poslání těchto obrazů kolísalo také jejich pojetí mezi reprezentativním a intimním. Později oltářní retábly narůstaly v měřítku a nabývaly na složitosti i výpravnosti, na které se podílela vydatně i řezba, zlacení a polychromie. Největších rozměrů dosahovaly na počátku 16. století, tedy těsně před svým zánikem.

Třebaže se nejstarší příklady české deskové malby zachovaly až z pátého desetiletí 14. století, není pochyby, že se toto odvětví pěstovalo již dlouho předtím. Nasvědčují tomu soudobé zprávy o deskových obrazech a přenosech oltářů ze starých kostelů do nových, dokládají to také některé památky nástěnného malířství, na nichž je možno sledovat stále zesilující odraz souběžně se vyvíjející deskové malby, a to nejpozději od doby kolem roku 1320. Konečně samo ustavení malířského bratrstva roku 1348 v Praze bylo nepochybně vynuceno značnou koncentrací malířů, kteří se tak domáhali pevnější organizace svého tehdy patrně už značně rozvětveného podnikání v rámci cechovního zřízení. K těmto důvodům přistupuje ještě další. České deskové malířství čtyřicátých let zastihujeme totiž už na tak vysokém vývojovém stupni, že je nezbytné předpokládat delší, souvislejší předchozí tvorbu, jejíž starší doklady unikají ovšem našemu poznání.

České deskové malířství čtyřicátých a padesátých let má několik výrazných znaků. Je to především jeho nápadná příbuznost s ostatní českou uměleckou tvorbou, svědčící o pozoruhodné vyrovnanosti slohového názoru. Nebylo by jí ovšem bez delšího předchozího vývoje, bez tradice, která se zatím vytvořila v českém uměleckém prostředí souvislou produkcí a položila spolehlivé základy k první české malířské škole. Po slohové stránce je pro deskovou malbu příznačný italizující přízvuk, který je tak silný, že opravňuje tuto ranou vývojovou etapu označit za italizující. Recepce uměleckých vymožeností z Itálie, této „učitelky Evropy“, představovala jev, který nebyl zdaleka omezen jen na Čechy, poznala ji již dříve jihoněmecká oblast, Porýní a Francie. Ale nikde v Evropě nenalezly výrazně byzantsky zbarvené italianismy tak mocnou a trvalou odezvu, nebyly tak hluboce zažity a důsledně rozvíjeny, nevytvořily tak silnou slohovou vrstvu, jako tomu bylo právě v našich zemích.

Rozhodný příklon českého malířství pátého desetiletí 14.století k Itálii má tedy hluboké kořeny. Těsný umělecký kontakt našich zemí se severní Itálií, navázaný již v románské periodě a podepřený pak územními výboji Jana Lucemburského až k Jaderskému moři, zanechal, zanechal v českém výtvarném povědomí patrné stopy i potom, kdy dosáhl gotický kresebný sloh západního původu naprosté nadvlády. Italianismy vlastně z českého malířství nikdy zcela nevymizely. Žily v něm skrytě po celou první polovinu století, ale teprve kolem roku 1340 nadešel okamžik, kdy se tyto dosud rozptýlené slohové prvky slily obnoveným kontaktem v Itálii v jediný proud, který překryl dosavadní západně orientovaný sloh a nadlouho podmínil podobu českého malířství.

Vedoucí místo v něm zaujala malba desková. Ta jako by teprve teď chtěla vyrovnat své opoždění za ostatními dvěma obory, nad které rychle vynikla nejen čistotou slohové mluvy, bohatou odstíněností tvorby a vysokou uměleckou kvalitou, ale i významem jednotlivých osobností. Během pouhého jednoho desetiletí ovládla desková malba uměleckou situaci v zemi natolik, že vtiskla ráz i ostatním malířským oborům, i sochařství. A byla to především její zásluha, že české země stanuly naráz vedle předních evropských škol a brzy zastínily i ty sousední země, kterým dosud za mnoho vděčily. Těžiště vývoje se definitivně

přesunulo do českých zemí a Praha se nadlouho stala jedním z rozhodujících evropských center. Cesta ke světovosti českého deskového malířství byla nastoupena a první akt složitého dějství, které se pak rozvíjelo s neochabující dynamikou a také vzácnou vnitřní logikou, byl zahájen. Bylo to období, které, jak je dnes stále zřejmější, se stalo východiskem a základem všeho dalšího vývoje. V hlavních rysech tu už bylo předznamenáno celé umění pozdější doby karlovské i václavské.

V první polovině čtyřicátých let pronikal do české deskové malby vliv nového italského malířství většinou nepřímo, zprostředkován asi podunajskou oblastí. Gotické a italizující slohové prvky se v ní zatím nevyrovnaně prolínaly, nebo spíše ještě stály odděleně vedle sebe, jako tomu je ve fragmentu Roudnické desky s polopostavami apoštolů (Praha, Národní galerie), která tvořila spolu s vyšíváním, ale deskovému obrazu zcela rovnocenným antependiem z Pirny (Míšeň, Albrechtsburg) a nástěnnou malbou Stromu života v křížové chodbě augustiniánského kláštera v Roudnici první umělecky vysoce pozoruhodnou, slohově jednolitou a dílensky vázanou skupinu. Naproti tomu takové práce, jako je Madona mostecká (Most, děkanský úřad), obraz čistého italského přízvuku, ovlivněný ranou tvorbou Ducciovou, jsou v této době spíše výjimkou. Ale již kolem roku 1345 byl navázán s Itálií bezprostřední kontakt zásluhou umělců, kteří měli možnost získat vědomosti o italském slohu přímým pobytem v tamních velkých střediscích. Jedním z nich byl malíř, který vytvořil tehdy umělecky vskutku vynikající desku s obrazem Smrti Panny Marie (Boston, Museum of Fine Arts). Kompozice výjevu a převážně i utváření obličejového typu postav jsou odvozeny z benátské školy a poučeny jejím hlavním představitelem Paolem da Venezia. Mimoto se tu však uplatnila i středoitalská, sienská složka (Simone Martini) v postavě sv. Jana i v pokusu umístit scénu do chrámového interiéru, který je přes všechny pozůstatky abstraktního cítění již sestrojen s překvapující znalostí hlavních zásad perspektivní konstrukce a tím i zrakového sjednocení obrazového prostoru. V tvářích figur, jejich pohnuté mimice a mluvě posunků i v poměrně temně laděné, „ikonovité“ barevnosti zní nápadně

byzantinizující nota, která pak víceméně trvale provázela i ostatní práce italizujícího slohu. Málokde však tak výrazně jako v tomto obraze, který zůstává i jinak v českém malířství dosti osamocen. Kromě další desky se sv. Trojicí, původního křídla diptychu (Vratislav, Muzeum Šlaskie), se nezachoval žádný jiný doklad činnosti tohoto ponuře vážného, přísného, znamenitě vyškoleného malíře.

Jiné, zhruba současné, ale nepoměrně produktivnější pražské dílně stál v čele rovněž anonymní malíř, značně však odlišného výtvarného charakteru a zaměření, známý pod nouzovým označením jako Mistr vyšebrodského oltáře. Byl tak nazván podle svého nejznámějšího a nejrozměrnějšího díla, série devíti deskových obrazů, které původně tvořily velký oltářní stejnodeskový retábl, jakousi obrazovou stěnu italského typu. Náměty obrazů jsou vázány promyšleným ikonografickým programem, jehož základní myšlenkou je trojdílné rozvržení cyklicky, třebaže v hutné zkratce vylíčeného Kristova života ve výjevy z jeho mládí v dolní řadě, utrpení ve střední a oslavy v řadě nejvyšší, přičemž průběžnou postavou celého cyklu je, v soulase se zasvěcením klášterního kostela ve Vyšším Brodě, pro který byl oltář určen, Panna Maria. Z obrazů k nám promlouvá cituplný, účastný a sdílný, brzy lyricky rozněžnělý, brzy slavnostně rozjasněný, jindy opět alegoricky roztesknělý umělec, vynalézavě obměňující tón líčení podle povahy námětu. Cyklus je opravdové kompendium ikonografických myšlenek a motivů, z nichž mnohé se v českém umění objevují poprvé a mají někdy jen málo ozdob v soudobém evropském malířství. Jeho výtvarná řeč přímo oplývá hlubokými symboly, inspirovanými teologickou spekulací nebo podnícenými mystickou literaturou, jindy z ní je možno vyčíst aktuálně politické narážky nebo prvky, které vyvěrají z nových lidských vztahů a otevírají netušené oblasti citového života. Skladba respektuje obrazovou plochu, výjevy jsou rozvíjeny řadově, zleva doprava, takže jsou dobře čitelné jako obrazové písmo. Plocha je důmyslně rytmována světlem a odstupňována od popředí do pozadí, kde se zdvihá stejnoměrná zlatá fólie. Široké rozpětí má malířova interpretační a výrazová stupnice, od poetičnosti, hřejivé intimity a lidské srdečnosti příběhů z Ježíšova dětství, přes mužný patos výjevů Kristova vykupitelského činu

a citovou vřelost rozloučení, až po vznešenost Spasitelova vzkříšení a tajuplnost náhlého osvětlení učedníků. Malíř znal právě tak mateřskou něhu, rozkošnou neposednost dítěte, jako žal a smutek rozchodu i velký smír, který přináší smrt. Za vším je znát vztah k ději a sílu lidského soužení. Nemalá byla i umělčova schopnost charakterizovat figury pohybovou situací, posunkem a tváří přesvědčivě vyjadřující radost, úžas, hoře, bolest i nevědomí spánku. Mistr vyšebrodského oltáře nebyl také netečný k okolnímu světu, z jehož pozorování dovedl vytěžit takové svěží podrobnosti, jako jsou pasoucí se nebo zimomřivě schoulená zvířata, kvítky pokrývající skalní terén, druhově rozlišení pestří ptáci nebo přesně viděné detaily soudobé zbroje. Celý oltář není jistě dílem jediného malíře. S vedoucím mistrem na něm pracovalo nepochybně více pomocníků a tovaryšů. Jsou na něm proto patrné výkyvy v slohu, kvalitě i provedení. Jen stěží lze překlenout rozdíl, který je například mezi tak byzantinizujícím a přísně staticky pojatým obrazem, jako je Zmrtvýchvstání, a italizujícím, pohybově a mimicky založeným, zcela jinak malovaným obrazem Soslání Ducha. Asi nejlepší z nich, Narození s okouzujícím výjevem novorozeněte v matčině objetí nebo Zmrtvýchvstání s nadpozemsky majestátním Kristem a sladce tajemným andělem, patří k vrcholům soudobé evropské malířské tvorby. Všechny desky jistě nevznikly najednou. Je tu třeba počítat s prací trvající více let.

Slohovým východiskem Mistra vyšebrodského oltáře byl nepochybně západní, anglofrancouzský kresebný sloh, který se po roce 1300 rychle šířil a pronikal tradičními cestami i do střední Evropy. Důležitou prostředkující úlohu přitom vzalo na sebe Porýní (Kolín nad Rýnem), jehož památky byly českému malíři, který se tam s nimi patrně přímo obeznámil, značně blízké. Bez významu pro jeho umělecké vytváření nebyla jistě ani dolnorakouská oblast, otevřená stejně na západ jako na jih, důležitá i jako jakási sběrna předloh, ze kterých pak nezávisle na sobě těžili malíři různého původu, kteří přišli s touto oblastí do styku. Rozhodující však byla teprve lekce, kterou náš malíř přijal z Itálie a která poznamenala jeho tvorbu nejvýrazněji. Zdá se, že umělec pobyl především v severní Itálii, a to jak přímo v Benátkách, tak v širší benátské oblasti, rozprostírající se na obou březích Jaderského moře (tzv. adriatická škola). Tato

oblast, se kterou měly české země již delší dobu těsný kontakt, zesílený pak ještě zvláštními církevně politickými, kulturními i hospodářskými zájmy Karla IV., měla dávné spoje s byzantským a slovanským Východem a představovala vstupní bránu pro vlivy byzantského umění, jimiž byla prosycena více a déle než kterákoli jiná evropská končina. Byzantinismy, které se spolu s italskými prvky v tak nápadné míře objevují v tvorbě Mistra vyšebrodského oltáře, některé ikonografické typy, tmavý pleťový pigment mužských tváří, typika ženských postav s charakteristicky „benátským“ změkčením obličeje, kterému český malíř vtiskl příznačné rysy lidské přívětivosti a smyslového půvabu, měkká světelná modelace, krajina se skalními terasami, tvořenými prizmaticky rozeklanými bloky a oživenými vegetací, jak se objevuje v mozaikové výzdobě chrámu sv. Marka v Benátkách už od 12. století, některé novohelénistické reminiscence, zprostředkované byzantským uměním, a konečně sama technologie malby, která nemá na Západě obdoby, je však blízká umění oblastí, v nichž tradice byzantského malířství nebyla přerušena - to vše je třeba nepochybně odvodit odtud. Tím spíše, že právě zde mohl český malíř nalézt hotovou syntézu byzantské tradice s mlouvou italského trecenta, ne nepodobnou oné, o kterou sám usiloval. Ale malíř pronikl, zdá se, i dále na jih, do Toskány, kde mohl v sienském malířství (Duccio, Simone Martini, Lorenzettiové) - snad prostřednictvím Assisi - nalézt posilu pro svůj bytostný lyrismus a sklon k poetickému výkladu námětu, kde si mohl také osvojit mnohé pohybové a ikonografické motivy a kde posléze mohl poznat typy i zásady prostorové konstrukce svých obrazových architektur.

Mistr vyšebrodského oltáře se tedy pohyboval před širokým evropským horizontem. Šel směrem, kterým do českých zemí pronikaly západní vlivy již od počátku století, ale současně nastoupil cestu, kterou sem putovaly i vlivy z hornoitalského jihu. Spojil tak zdánlivě nesmiřitelné protiklady a sloučil gotickou abstrakci a lineární rytmiku s italskou smyslovostí, prostorovostí a plastičností a vytvořil v českém malířství dokonalou syntézu, připomínající onu, kterou v záalpské Evropě provedl francouzský Pucelle a v Itálii Duccio. Jak aktuální byl jeho čin a jak vycházel vstříc potřebám českého prostředí, o tom

svědčí nejen široká odezva, s jakou se umění Mistra vyšebrodského oltáře setkalo ve čtyřicátých a padesátých letech, ale i dosah, který mělo jeho vystoupení pro další vývoj českého malířství osmdesátých let a krásného slohu. Svými ikonografickými a jinými inovacemi zapůsobil na dlouho i za obvodem českých zemí.

V padesátých a šedesátých letech bylo tedy v Praze v činnosti více dílen, jejichž tvorba byla při vši slohové jednotě značně diferencovaná. Tyto dílny však nebyly navzájem neprodyšně uzavřené. Naopak je možno předpokládat živý styk mezi nimi, výměnu uměleckých zkušeností a patrně i dílenských vzorníků. Jen tak lze vysvětlit styčné body, které shledáváme mezi jednotlivými, zdánlivě zcela odlišnými pracemi v této vrstvě. Umění, jež zde bylo pěstováno, mělo v souhlase s postavením objednavatelů z kruhů vysokých církevních a světských hodnostářů pražského dvora výrazně dvorsko-aristokratický ráz. Přesto však na něm panovník sám neměl patrně sebemenší podíl. Je ostatně příznačné, že pro první léta jeho vlády není sám neměl patrně sebemenší podíl. Teprve, když se Karel IV. stal císařem římské říše (1355), vytyčil pevný program vskutku imperiálního umění, které bylo plně postaveno do služeb státní moci a dynastické politiky a rázem zatlačilo dosud vševládny italizující sloh. V tomto programu zbylo jen málo místa pro deskové malířství, které se již svou povahou nemohlo stát tak účinným nástrojem císařových záměrů jako malba monumentální, již byla napříště svěřena vedoucí úloha. Pokud se nám zachovaly památky deskové malby dvorského okruhu, jsou buď odleskem nástěnného malířství (Ukřižování emauzské v Národní galerii v Praze), nebo jím byly ovlivněny (tzv. Morganovy destičky v Morganově knihovně v New Yorku).

3. PROBLEMATIKA POROZUMĚNÍ STŘEDOVĚKÉMU UMĚNÍ

Rysem naší doby také je, že velmi mnoho lidí chce získat přehled o obrazech velkých umělců a mít příležitost jejich díla vidět i studovat. Mnohé z obrazů můžeme nyní spatřit v souvislostech, které jsou umění na míle vzdálené,

např. na reklamách nebo pohlednicích. Jinými slovy: nelze si je skutečně prohlédnout - dívat se neznamena vidět, stejně jako slyšet neznamena naslouchat. Koukat se znamená pouze sílu udržet otevřené oči, vidět znamená mít otevřenou mysl a přemýšlet. Dívat se na obrazy je podobné jako jít na výlet - výlet s mnoha prožitky včetně vzrušení z možnosti nahlédnout do jiné doby. Stejně jako se pečlivě chystáme, než se vydáme na výlet, i zde je lépe se předem připravit. Pak se nám splní to, co jsme od „výletu“ očekávali. Nejlepší bývá cestovat se zasvěceným a zkušeným průvodcem, který vám pomůže pochopit nové prostředí a dokáže upozornit na věci, jež byste jinak mohli přehlédnout.²⁵

Každé dílo, které dnes nazýváme uměleckým (ve středověku to slovo neexistovalo), bylo nápodobou Boží tvorby nebo přírody - kterou také stvořil Bůh. Byli objednavatelé a objednávky: církev, držitelé moci, hodnostáři, různá společenstva. To je základní rovina. Rovina objednavatelů, toho, co si oni přejí vyjádřit. Středověký umělec je dlouho jen řemeslník, který pracuje na objednávku. Umělecké dílo, obraz a jeho témata, jsou pro historika pramenem ze dvou důvodů: vyjadřují určité cítění a svým významovým obsahem přesahují osobu umělce, objednavatele i těch, kdo jsou jeho příjemci. Podobně jako historiografie nalezla pro oblast idejí pojem mentality, k vyjádření významu uměleckého díla se nabízí pojem kolektivní senzibility. Historik také nesmí zapomenout, že celá část umělecké tvorby se také obrací ke křesťanstvu, že je tato tvorba jedním ze základních prvků liturgie, a ta je strukturující silou středověké společnosti. Umělecký dokument, obraz, se proto soustřeďuje do míst a budov, kde tato liturgie probíhá v největší síle a nejčastěji: do kostela, na otevřené náměstí. Existují samozřejmě i obrazy určené jen několika jedincům nebo pouze Bohu, skulptury, jež nevidíme, ilustrace rukopisů, církevní poklady. I ty jsou ale nakonec vystavovány, ukazovány - byť třeba jen vzácně, ale o to s větší působivostí.²⁶

²⁵ Cumming, R. *Slavné obrazy*, s. 7.

²⁶ Goff, Le J. *Hledání středověku Rozhovory*, s. 33.

3.1 Středověká symbolika

Přemýšlivý a pozorný divák a čtenář jistě záhy zjistí, že při snaze o pochopení nějakého zobrazení musí postupovat jakoby z několika stran, komplexněji. Hlavní výjev obrazu, který třeba určí snadno, je doplněn mnoha dalšími motivy, které mohou mít symbolický význam. Určitý atribut je jak atributem, předmětem umožňujícím určení nějakého svätce, ale může být zároveň i symbolem. Planoucí srdce je např. atributem sv. Augustina, je ale zároveň symbolem jeho hluboké lásky k Bohu a bližním, síť jako atribut sv. Petra jej označuje jako rybáře (loví ryby), ale je též symbolem jeho apoštolského úřadu (loví lidi do sítě víry). Symboly se nedají interpretovat jednoznačně, mohou se vzájemně prolínat, nést i protikladné významy atd. a je tedy nutné zvažovat různé možnosti, které by spolu vytvářely harmonii a daly vyplynout určitému souladnému vysvětlení. Člověk, který k symbolům přistupuje jako k omylům lidského myšlení a známce nedostatečného poznání přírody, nemůže nikdy pochopit jejich myšlenkově bohaté poselství a nemůže ani pochopit člověka, svět ba ani samotnou přírodu. Uvedme si jako příklad bohatosti možných významů gotické zobrazení Adorace Ježíška P.Marií. Vidíme zde v betlémské chýši místo jeslí žlab v podobě sarkofágu, přes trám je přehozeno velké bílé plátno, na střeše sedí devět ptáčků. Po straně se pasou dvě ovce a jeden beránek otočení k hlavnímu výjevu uctívání Děťátka, vedle nich stojí kozel obrácený opačným směrem atd. Všechny tyto prvky můžeme vnímat jen jako žánrové doplňky, ale můžeme se též pokusit odhalit jejich symbolický význam, který nám umožní zase hlouběji chápat hlavní výjev zobrazení novorozeného Krista.²⁷

3.1.1 Symbol

Z řeckého symbolé rovná se spojení, symbolon je poznávací znamení. Označuje něco, není jen jedním či věcí samou o sobě, ale odkazuje též na něco

²⁷ Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

jiného. Spojuje smyslový vjem a duchovní význam. Symbol není vědomě vybraným znamením, přesahuje jednotlivého člověka a vyjadřuje vyšší pravdy a skutečnosti, jež se nedají plně vyjádřit jazykem. Vyplývá jaksi přirozeně a je potvrzen úmluvou a zvykem. Vyšší skutečnost v něm naplňuje smyslem nižší existenci. „Zvláštní reprezentuje všeobecné, a to ne jako sen nebo stín, ale jako živé okamžité zjevení neprozkoumatelného.“ (Goethe). Symbol vyjevuje něco podstatného ze skutečnosti, kterou zastupuje, a tak umožňuje své pochopení. Jeho význam však nebývá jednoznačný, má obvykle vícevýznamový charakter. Přísná kodifikace symbolů však nikdy nespoutávala myšlení křesťanů. K vyjádření Božích tajemství sloužil celý svět se všemi svými jevy. Jeden symbol může mít mnoho významů podobných, vzájemně se prolínajících a doplňujících, ale též významy protikladné, smysl kladný i záporný. Může odkrývat i skrývat, prvek tajemství je od něho neodlučitelný. Lze ho správně pochopit často jen v kontextu určitého náboženství, kultury, prostředí, okolností. Jeho interpretace však nemůže být nikdy definitivní. „Rozumově analyzovat symbol je jako loupat cibuli, abychom našli cibuli.“ (P. Emmanuel)²⁸

Původně označoval symbol části celku, dvě poloviny rozlomeného předmětu. Spojením (řecky „symballein“ je házím dohromady, spojuji) obou částí mohl tento symbol sloužit jako poznávací znamení: vlastník jedné části se prokázal jako posel, host nebo smluvní partner. Tuto funkci později převzala pečeť, protože pečetidlo a jeho otisk tvoří jeden celek, mohlo být např. potvrzení demonstrováno zpečetěním. Symbol je tedy znamení, sestávající ze dvou částí, které je viditelné až po spojení obou částí v celek.²⁹

3.1.2 Kříž

Řecky *stauros*, latinsky *crux*. Ve starověku na Blízkém Východě i u Římanů nástroj k velmi bolestivé a potupné popravě. Skládal se ze vztyčeného kůlu, na který se připevňovalo příčné břevno (buď nahoře - *crux commissa*, nebo uprostřed

²⁸ Rulišek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

²⁹ Richter, K. *Liturgie a život*, s. 189.

- crux immissa), které si odsouzenec musel přinést na popraviště. Trestanec často označen tabulkou s nápisem (titulus) o jeho vině. Tak byl popraven i Ježíš. Od 3.století se pak stal jedním z hlavních symbolů a motivů křesťanského umění. Do té doby se křesťané jeho zobrazení vyhýbali kvůli posměchu současníků a užívali různé symboly především monogram XP. „My kážeme Krista ukřižovaného. Židy to uráží a pohané to pokládají za hloupost.“ Kristus se pak stal v církvi klíčovým teologickým pojmem, znamením spásy. „Ti ovšem, kteří jdou k záhubě, považují nauku o kříži za hloupost.“ Kříž označuje kostely a jejich věže, zdobí liturgická roucha a předměty, křížem se žehnají věřící, žehnají jim jídlo i jiné užívané věci, nosí kříže na šíji na řetízku apod. Představitelé církevních hodností a členové řeholních řádů nosí větší kříž na prsou. Kříž je před velkopáteční liturgií zahalen fialovou rouškou a je uctíván. Symbol: znamení Kristova umučení a jeho vykupitelského díla.³⁰

3. 1. 3 Barvy – červená

Řecky Erythron je Ježíš Kristus (bílá), Ježíšovo utrpení („Svlékli ho, přehodili mu nachově rudý plášť.“ Mt 27,28), Ježíšovy rány, Duch svatý, zmrtvýchvstání, dobrý anděl, láska, vroucnost, srdce, radost, mužnost, odvaha, tvořivost, intuice, mystický zápal, energie, horlivost, jednání, vůdcovství, královská moc.³¹

3.1. 4 Voják

Zpravidla se jedná o členy římského vojska. Jsou tedy oblečeni do římského vojenského oděvu se zbrojí - přilba, drátěná košile nebo pancíř, suknice s pláty, přilba, kopí, meč, štít.³²

³⁰ Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

³¹ Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

³² Tamtéž

3.1.5 Ježíš (Kristus)

Narozen asi 4 před Kristem v Betlémě, zemřel asi roku 30 v Jeruzalémě. Hynek Rulíšek ve své knize o křesťanské ikonografii píše, že hebrejské slovo Ješua (Jozue) je zkrácené jméno Jehošua - Jahve pomáhá. Nazýván už v apoštolských listech Kristus (řecky Christos, hebrejsky Mesiáš, znamená Pomazaný). Je vtělené Boží Slovo, Logos, Syn Boží (druhá Osoba Boží Trojice) a Vykupitel lidstva.

Podle Dagmar Šottnerové je v povědomí lidí více příběh o Ježíšově narození než příběh o jeho utrpení. Příběh o jeho narození si připomínáme každý rok o Vánocích. Narození Ježíše, což bylo jeho osobní jméno, zvěstoval anděl Gabriel Marii, snoubence tesaře Josefa žijícího v Nazaretu. Marie počala z Ducha svatého ještě před uzavřením manželství s Josefem a dítě přivedla na svět v Betlémě v Judském království.

Někteří lidé věřili, že dítě, které se narodí, je Mesiáš, který bude mít království a bude vládnout všem (Mesiáš = ten, který je očekáván, neboli také Kristus, což znamená Pomazaný, nebo také Ježíš Nazaretský – všemi těmito jmény nazývali Židé Ježíše).

Král Herodes se dověděl o narození Ježíše od mudrců z Východu (Tři králové) a v obavě o svůj trůn ho chtěl nechat zabít (betlémské vraždění nevinátek). Anděl svatou rodinu však varoval a ta unikla do Egypta, odkud se vrátila do Nazaretu až po Herodesově smrti.

Zde vyrůstal Ježíš až do svých 30 let – od začátku své veřejné činnosti. Před tím ho však Jan Křtítel pokřtil ve vodě řeky Jordánu křtem pokání (cílem je očistit se od hříchu). Pak držel 40 dní půst v poušti, kde ho pokoušel ďábel. Připravoval se zde na své poslání – přinášet lidem Slovo boží. Zvolil si učedníky – apoštoly, vyhlásil svůj program a zákony mesiášské říše, kterých základem je pokora a láska.

Své učení Ježíš hlásal v podobenstvích (parabola, přirovnání neboli krátký smyšlený příběh, který přirovnáními převzatými z každodenního života srozumitelným způsobem vyjadřuje nějaké náboženské nebo mravní ponaučení).

Konal zázraky (uzdravoval těžce nemocné, křísil mrtvé, rozmnožoval chleba, vyháněl z těla posedlých ďábla). Ne všechen lid Ježíšovo učení přijímal. Zvláště ostře ho odmítali vůdcové lidu, veleknězi, farizejci, saducejci, které kritizoval za to, že zneužívají náboženství ve svůj prospěch.

Příběh o Ježíšově utrpení vážíci se právě k Velikonocům začíná událostmi o Květné neděli. Ježíš přichází do Jeruzaléma a dav ho vítá palmovými listy a voláním: „Hosana“ (zvolání prosící o boží pomoc – „pomáhej, dopřej zdaru“). Oslavuje se svými učedníky Velikonoční svátek a naposledy s nimi večeří (Poslední večeře). Během večeře Ježíš vezme chléb a podává ho svým učedníkům jako své tělo a víno jako svou krev, která teče za odpuštění hříchů. Ví, že apoštol Jidáš ho zradí a Petr zapře. Po poslední večeři odchází Ježíš se svými učedníky do Getsemanské zahrady, kde se v modlitbách připravuje na smrt ukřižováním. Vnitřní boj při tomto rozhodování způsobí, že z něho stéká pot v podobě kapek krve.

Pod Jidášovým vedením přicházejí členové sanhedrínu (nejvyšší správní orgán židovského lidu) a Ježíše zajmou. Ježíš přiznává, že je Božím synem. Velekněz Kaifáš to pokládá za rouhání. V soudním procesu s Ježíšem místodržitel římské provincie Judei Pontius Pilát nenachází na Ježíši žádnou vinu, nespáchal smrtelný hřích. Chce ho pustit na svobodu, dává ale možnost volby, koho pustit na svobodu: Ježíše nebo zločince Barabbáše. Nakonec splní požadavek židovských náboženských představitelů a odsoudí k smrti Ježíše. „Myje si však ruce“ na znamení, že on nenese zodpovědnost.

Ježíš je mučen, prochází strastiplnou (křížovou) cestou a společně se dvěma lotry je ukřižován v Golgotě. Na kříži, kde byl ukřižován, byl nápis „INRI“ (latinsky: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum). Což v překladu znamená „Ježíš Nazaretský, král židovský“ – tak ho s posměchem označili jeho kati.

Na Velký pátek Ježíš zemřel. Přátelé sňali jeho tělo z kříže a uložili do hrobu vytesaného ve skále. Na třetí den však vstal z mrtvých.

Po 40 dnech života na zemi se naposledy ukázal apoštolům v Jeruzalémě. Na hoře Olivetské jim řekl: „Jděte do celého světa, učte všechny národy, křtíte je ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého – učte je zachovávat všechno, co jsem vám

přikázal.“ Poté vstoupil na nebesa. Ježíš se obětoval za všechny nevěřící lidi, aby je vykoupil ze ztracení a smířil je s Bohem.³³

3.1.6 Jonáš

Předobraz: Jonáš v břiše velryby - Kristus v hrobě (3 dny), vyvržení Jonáše po třech dnech na břeh - zmrtvýchvstání Krista jako vítěze nad smrtí (znamení Jonášovo - Mt 12,39)³⁴

3.1.7 Pašijový týden

Zelený čtvrtek – název dostal podle zelené barvy Olivové hory, kde začalo Kristovo utrpení. V tento den bývá zvykem připravovat jídlo ze zelené zeleniny nebo bylin, aby byl člověk po celý rok zdrav.

Velký pátek – je to den Ukřižování Krista, den hlubokého smutku, kdy se nekonaly mše a při bohoslužbě v katolických kostelech je odhalení a uctění kříže, strojení Božího hrobu. V tento den by se nemělo jíst maso.

Bílá sobota – Kristus byl pochovaný do hrobu. Je to poslední den čtyřicetidenního půstu a bílou se nazývá podle bílého oděvu lidí křtěných v tento den.

Velikonoční neděle (Boží hod velikonoční) – je dnem zmrtvýchvstání Krista – Ježíš překonal smrt a vstal z mrtvých. Křesťané i bezvěrci začínají hodovat. V kostele se provádělo svěcení pokrmů.

Velikonoční pondělí, které následuje, už nemá s liturgií nic společného, tento den vždy patří lidové zábavě – velikonoční pomlázce. Dívky a ženy jsou šlehány pomlázkou z vrbového proutí, aby byly zdravé veselé a pilné. Odměnou za pomlázku jsou malovaná vejčička.

Pečivo pečené o Velikonocích nese znaky předkřesťanské doby, ale je ovlivněno také tradicemi již křesťanskými. Nejoblíbenější a nejznámější byly tzv.

³³ Šottnerová, D. *Velikonoce původ, zvyky, hry, pohádky, návody a náměty*, s .6-7.

³⁴ Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

jidáše (pokud byly ve tvaru provazu, symbolicky znázorňovaly provaz, na kterém se Jidáš po zradě Ježíše oběsil). Velikonoční beránek jako symbol čisté oběti je předobrazem Velikonoc a podobenstvím Spasitele.³⁵

3.2 Zmrtvýchvstání Páně

Vzkříšení Ježíše Krista třetího dne po jeho smrti na kříži a pohřbu do skalního hrobu. Vyšel slavně z hrobu s tímž tělem, které bylo křížováno. Hlavní článek křesťanské víry. V raně křesťanských dobách nebylo zobrazováno přímo, ale prostřednictvím strážců hrobu, Kristovy vítězné korouhve (labarum) nebo třemi ženami u prázdného hrobu, kterým anděl zvěstoval vzkříšení Páně. Ve východokřesťanském umění se místo zmrtvýchvstání zobrazuje výjev sestoupení do pekel (anastasis). V raně středověké knižní malbě se již objevuje vlastní zmrtvýchvstání Páně. Kristus vystupuje, zpravidla zachycen frontálně, z hrobu (sarkofágu). Bývá zpočátku celý oblečen, později má horní část těla obnaženu, plátno přehozeno přes jedno rameno. V ruce drží korouhev na křížové holi, na korouhvi též kříž. Vedle něj se objevují andělé. Strážci hrobu buď spí nebo jsou zázrakem překvapeni či oslepeni. Později se Kristus vznáší ve vzduchu obklopen světelnou září.³⁶

K vyjádření neobyčejné působivosti a dynamiky zmrtvýchvstání potřebovali umělci sílu a k použití této síly je donátoři podněcovali jen zřídka. Staré liturgické umění vyjadřovalo vzlet k nebeským radostem. Všeobecná zbožnost 14.století však jen stěží dokáže překonat propast tělesné smrti. Umění kaplí zdůrazňuje něžnost, zároveň je však schopné vykřičet lidskou úzkost. Obratně transponuje sny, navrácí apokalyptickým vizím jejich velkolepost. Jen s velkým úsilím si však dokáže představit nebe: většina jeho rájů působí dost žalostně. Přesto se jednomu malíři podařilo obdařit vzkříšeného Ježíše nepřekonatelnou silou, ukázat ho jako

³⁵ srov. Šottnerová, D. *Velikonoce původ, zvyky, hry, pohádky, návody a náměty*, s.7 – 11.

³⁶ Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*

udatného vítěze nad vládou temnoty: byl to neznámý český Mistr třeboňského oltáře.³⁷

Žádné z evangelií nepopisuje Zmrtvýchvstání přímo, neboť je na vlastní oči nespátral nikdo z Kristových učedníků. Dokonce ani římsí vojáci, kteří stáli před Kristovým hrobem na stráži, je neviděli. Když k hrobu přišla skupinka svatých žen, byl už prázdný. Na nejstarších malbách s tématem Zmrtvýchvstání Kristus vůbec nefiguruje, zobrazují většinou jen prázdný hrob a před ním spící vojáky, případně anděly žehnající příchozím ženám. Postupně začali malíři Zmrtvýchvstání znázorňovat pomocí scény s nevěřícím Tomášem, sahajícím do rány v Kristově boku. Na malbách z jedenáctého století už je Kristus zobrazen stojící v hrobě, na obrazech o století mladších z hrobu dokonce vstává. Ještě o něco později už se Kristus vznáší těsně nad hrobem a konečně na malbách z šestnáctého století z něj přímo vylétá. Následkem zmrtvýchvstání prodělalo Kristovo tělo zásadní změnu. Proměnilo se v tělo nesmrtelné.³⁸

Pro srovnání je důležitý i výklad dalšího uznávaného odborníka na ikonografii Jana Royta. Radostnou zvěstí o zmrtvýchvstání Krista vrcholí velikonoční drama o utrpení Božího Syna, proto jeho zobrazení patřilo vždy k nejzávažnějším a také nejobtížnějším vůbec. Umělci se sice mohli přidržovat alespoň některých reálií v textech evangelií, ale samotné vyobrazení Krista vystupujícího ze sarkofágu či skalního hrobu je vlastně uměleckou představou toho, co ve skutečnosti nikdo neviděl, inspirovanou texty deuterokanonickými.

Podle evangelií byl Kristus uložen do nového skalního hrobu, který zakoupil, stejně jako plátno na zavnutí Kristova těla, Josef Arimatijský. Byl to také on, kdo zakryl přístup do hrobu velkým kamenem. V evangeliu sv. Matouše se píše o střežení a zapečetění hrobu, což byl zvyk obvyklý v Egyptě (hrobky s mumifikovanými těly) a v Římě (loculi v katakombách). Pouze Matouš nás informuje o tom, že na radu židovských představených dal Pilát hrob hlídat vojáky, aby učedníci nezcizili tělo svého Mistra. anděl Páně, který měl „roucho bílé jako sníh“, odvalil kámen ze dveří hrobu a posadil se na něj. Strážníci se tak

³⁷ Duby, G. *Věk katedrál Umění a společnost 980 - 1420*, s. 317.

³⁸ Sturgis, A. *Jak rozumět obrazům - malby a jejich náměty*, s. 52-53.

vydělili, že „byli jako mrtví“. Anděl pak ženám zvěstoval, že Kristus zde již není, a vyzval je, aby se o tom přesvědčili.

V raně křesťanském prostředí na Zmrtvýchvstání odkazuje Sestup Krista do předpekli. V Byzanci se nejstarší vyobrazení Kristova zmrtvýchvstání objevuje až po skončení ikonoklasmu v 9.století, a to v ilustracích žaltářů. Kristus na těchto iluminacích buď stojí vedle hrobu nebo jeho tělo zabalené do pruhů z plátna leží v sarkofágu anebo, podobně jako Lazarovo, v hrobu stojí nebo dost vzácně z hrobu vystupuje. Na Západě se s nejstaršími zobrazeními zmrtvýchvstalého Krista setkáváme v ottonských rukopisech (Evangeliář Jindřicha II., počátek 10.stol.). Kristus zde stojí v tumbě a v levici drží praporec. Velmi často má námět Zmrtvýchvstání sakramentální charakter, což souvisí od 10.století se zvykem na Velký pátek ukládat kříž (Depositio) společně s hostií do symbolického Božího hrobu, odkud jsou na Bílou sobotu opět slavnostně vyzdviženy (Elevatio). uložen kříž i hostie.

Dále podle Jana Royta při středověkých paraliturgických hrách v chrámech inscenovali lidé Zmrtvýchvstání tak, že na Bílou sobotu byla socha Krista vytahována z Božího hrobu za pomoci kladky vzhůru ke klenbě a skrze otevřený svorník byl svržen zapálený snop slámy symbolizující pád ďábla.

Místo hrobu vytesaného ve skále se na Západě velmi často vyskytuje zobrazení Kristova hrobu v podobě sarkofágu, což odráží dobové způsoby ukládání mrtvých těl vznešených osob, či má symbolický sakramentální význam, kdy tumba poukazuje na oltář, na němž se denně odehrává Kristova oběť. Tato symbolika je ve východní církvi živá již od 7.století, na Západě přichází až v pozdním středověku. Od 12. století se v Byzanci i na Západě vyskytuje motiv Krista stojícího na sarkofágu, což může souviset právě se zvykem stavět sochy zmrtvýchvstalého Krista na oltář (např. Vítězný Kristus od Mistra zvíkovského oplakávání v kostele v Horažďovicích, počátek 16.století). Na emailové destičce Klosterneuburského oltáře Mikuláše z Verdunu (1181) zmrtvýchvstalý Kristus trůní na sarkofágu, ukazuje své rány a andělé drží v rukou nástroje umučení. Někdy stojí Spasitel před sarkofágem, jenž má podobu oltáře, a to podle dobových liturgických obyčejů při uctívání svátosti ho adorují andělé se svícemi

a kadidelnicemi. Teprve ve vrcholném středověku byl zobrazován žehnající Kristus vystupující z hrobu nebo se nad ním vznášející. Velmi často je pak takto komponovaný námět kombinován s příchodem žen k hrobu (např. Zmrtvýchvstání Mistra vyšebrodského oltáře, kolem roku 1350). Na odvrácené straně emailového oltáře Mikuláše z Verdunu je umístěna deska (kol. 1330) s motivy příchodu tří žen k hrobu a Noli me tangere - setkání Krista a Marie Magdalény.

U Mistra třeboňského oltáře (kol. 1380, Praha, Národní galerie) je zázrak Zmrtvýchvstání podtržen ještě tím, že Kristovo tělo, vrhající stín (atribut jeho tělesnosti), se vznáší nad zapečetěným sarkofágem a vojáci na ně s úžasem hledí. Od 15.století se okolo Kristova těla vystupující z tumby objevuje zářící světlo. Velmi dramaticky je to podáno například na oltáři v Colmaru (kol. 1515) od Mathiase Grünewalda. Na počátku 16.století se v prostředí působení německé reformace vyskytuje motiv, kdy zmrtvýchvstalý Kristus praporem či křížem probodává smrt a ďábla (např. Lucas Cranach st., Alegorie spasení a hříchu, kolem 1529.) Velmi zajímavě vylíčil Zmrtvýchvstání na svém obraze Rembrandt. Kristus zde chybí, zatímco obrovitý anděl zjevující se ve světelném mračnu nadzvedává těžký příkrov sarkofágu. V typologii jsou za předobraz zmrtvýchvstání Krista považovány náměty Jonáš vyvržený obludou, což je vyloženo u Matouše a Samson nesoucí bránu města Gazy (např. nástěnná malba v Emauzském klášteře v Praze, kolem roku 1370).³⁹

Duchovní Michael Slavík v knize Křížová cesta komentuje Vzkříšení takto. Podívej se, vstal jsem ... Byl jsem mrtev, a opět žiju ... To Otec mě vzkřísil, můj Otec se mě zastal. Už nechtěl mlčet – promluvil a vyvedl mě z temnot do světla své slávy.

Vstal jsem z mrtvých, protože Otcova láska je silnější než smrt – a jeho láska dává nový život. A nyní přicházím, abych o tom pověděl i tobě. Přicházím za tebou, abys i ty směl mít jistotu.

³⁹ Royt, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 313-316.

Zkus pohlédnout na moje rány. Zasadils mi je sám – to když ses mě hříchem zřekl a pověsils mě na kříž. Avšak nyní ty rány už nejsou plné bolesti, jsou zázrakem zaceleny – září jako drahokamy – a ani tobě už nejsou pro ostudu a k hanbě. Jsou ke slávě Boží a tobě pro radost z odpuštění a jako znamení naděje pro každého. V mých zacelených ranách můžeš spatřit, že smrt na mně vyčerpala veškerou svou sílu, takže už nemá žádnou moc ani nade mnou, ani nad těmi, kteří ke mně patří. V těchto ranách můžeš zahlédnout cosi z tajemství Otcovy lásky ke mně i k tobě. Proto si již nikdy nemusíš zoufat – poslední slovo má přece život, nikoli smrt.

Proto hled' na tyto rány s důvěrou v mou lásku, hled' a dotkni se jich svým srdcem i vroucí silou. Pak spatříš i sebe v novém světle. Svými ranami uzdravuji tvou minulost, tvůj strach z budoucnosti, tvůj zmatek a nepokoj, neboť skrze ně můžeš vidět i svou obnovenou budoucnost, nový život vykoupeného světa.⁴⁰

3.3 Středověk – civilizace gesta

Středověká civilizace byla občas označována jako „civilizace gesta“. Nejen, že co nejobecněji definovaná gesta, jako jsou pohyby a držení těla, hrají ve středověku ve společenských vztazích velice důležitou úlohu, ale jsou jako taková také vnímána a mohou se, přinejmenším pro kleriky, stát předmětem politické, historické, etické, či dokonce teologické reflexe. Feudální společnost je dozajista „civilizací gesta“, zároveň však přikládá mnohem větší váhu písemnému, jelikož je vzácnější, jeho hlavní funkcí je zapisovat Slovo Boží, Písmo par excellence, a z toho titulu je výsadou kleriků těšících se v křesťanstvu posvátnosti, jež je povyšuje nad obyčejný lid. Konečně nelze také zapomínat, že v době, kdy se nepíše jinak než rukou (ta se rovněž vyznačuje velice silnou symbolickou hodnotou) na pergamentu, je i psaní gestem.⁴¹

⁴⁰ Štolbová, R. *Křížová cesta*, s. 32.

⁴¹ Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 14.

Psaní je tedy záležitostí kleriků, menšinové učené elity. Klerikové píší v latině, v jazyce nejsvětější z knih, Bible, nikoli obvyklým mluveným jazykem. Pro všechny ostatní je psaní věcí prestižní, avšak jakoby nedosažitelnou. Proto přičítají gestům větší váhu a moc než pergamentu.

Gesta zavazují více než písemný doklad, zavazují celou osobu, zajišťují fyzický kontakt mezi osobami nebo mezi osobami a předměty, jež se rovněž vyznačují vysokou symbolickou hodnotou a z nichž některé mají posvátnou moc (meč, relikviář, hostie) Gesta umožňují předání politických či náboženských pravomocí, jež jsou základem společenské soudržnosti, veřejně tak vyjadřují její sílu a vytvářejí její živoucí obraz, například když král přijímá do svých rukou vazalovu lenní přísahu nebo když biskup pokládá ruku na pokorně skloněnou hlavu nového kněze. Při všech těchto příležitostech sice může do hry vstoupit i psané sdělení - uchovává vzpomínku pro budoucí pokolení a zaznamenává náležitě potvrzená svědectví - ale gesto dodává činu platnost, prokazuje vůli a spojuje těla.

Hovořit o gestech znamená v první řadě mluvit o těle. Tělo je v křesťanství ambivalentní. Na jednu stranu naskýtá příležitost k hříchu, je „vězením duše“ a brzdí člověka na cestě ke spáse. Toto nepříznivé mínění se odráží na významu připisovaném gestům - má se za to, že gesta vyjadřují tělo, jsou jeho prodloužením a znázorňují jeho pohyby. Na druhou stranu se neustále připomíná, že právě v těle a zejména díky gestům milosrdenství a lítosti, může člověk dojít spásy. Pro křesťana je tělo jakýmsi nutným zlem. Samotný zakladatelský mýtus křesťanství vypráví o „přijetí těla“, Vtělení Božího Syna, které je zárukou vykoupení padlého lidstva, za tímto účelem se také každý den obětuje „tělo Kristovo“ a rozdává se všem křesťanům při obřadu eucharistie. Pokud tedy existují gesta špatná, musejí být i gesta dobrá, především ta, jejichž příklad poskytl sám Kristus. Křesťanská kultura zdělila po antice abstraktní slovník gest. V latině je ústředním slovem podstatné jméno *gestus (-us)*, které označuje v širokém slova smyslu pohyb či držení těla a v užším konkrétní pohyb končetiny, zejména ruky.

Také židovsko-křesťanská kultura přidělila lidské ruce veliký význam. Vzorem a původcem její síly jako symbolu je ovšem Boží pravice, dextera domini, jejíž nekonečnou moc oslavují zpěvy žalmů. Boží ruka představuje na obrazech neviditelného Otce. Pokud jde o Syna, který přišel mezi lidi na zem, stala se jeho gesta žehnání a uzdravování ve středověku vzorem pro obřadní gesta kněží, světců nebo dokonce králů. Symbolika gesta na obraze Zmrtvýchvstání Krista je žehnající Boží ruka.⁴²

4. ANIMACE VÝTVARNÉHO DÍLA

Edukační činnost v galeriích a muzeích se v posledních desetiletích stala běžnou součástí galerijního provozu a především v západní Evropě tvoří lektorská oddělení významnou a živou část organizační struktury galerií. V našem prostředí se problematika galerijní pedagogiky přirozeně včlenila do teorie výtvarné výchovy již počátkem 90.let minulého století.⁴³

Při jakékoliv společné práci se upevňuje vztah zainteresovaných lidí. Během procesu tvorby (proces nabitý emocemi a prožitky) vzniká vztah velmi intenzivní – nejprve mezi matkou a dítětem a později mezi dítětem a jeho vrstevníky.⁴⁴

4.1 Animace – jeden ze způsobů seznamování se s uměleckým dílem

V dnešním globálním a přetechnizovaném světě je důležité přemýšlet o postupech a metodách, které by mladé návštěvníky opět dobrovolně přivedly do muzeí a galerií. Výstavní instituce, kterým záleží na divákovi, se snaží bariéru mezi nimi a divákem bourat nebo alespoň narušovat. Je velice potěšitelné, že právě o tyto akce je mezi mladými lidmi zájem a projekty typu Muzejních nocí

⁴² Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 124.

⁴³ srov. Horáček, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*, s. 61.

⁴⁴ Kovářová, I. *Výtvarné hrátky pro nejmenší děti*, s. 23.

jsou hojně navštěvovány.⁴⁵

V roce 2004 přišlo Národní muzeum s projektem první Pražské muzejní noci. Akce tohoto typu jsou již řadu let obvyklé ve velkých evropských městech – jde vlastně o velice jednoduchý princip, kdy muzea a galerie v daném městě zůstanou otevřeny do pozdních nočních hodin a nabídnou svým nočním návštěvníkům něco, co není v jejich denním programu běžné. Volným vstupem počínaje a speciálními akcemi konče.⁴⁶

Vedle své hlavní činnosti – realizace výstavních projektů – výtvarná instituce pečuje také o tuto oblast, snaží se divákovi nejen zprostředkovat vystavené umělecké dílo, ale také otevřít galerijní prostor směrem ven, k veřejnosti, vtáhnout ji do svých aktivit, a představovat různé úrovně uměleckého vyjadřování, které v komplexním účinku obohatí její život a umožní jí kultivovat se. Současná výstavní instituce se již neobejde bez propracované propagace svých aktivit, ale také nesmí ignorovat zprostředkující programy. Výtvarné umění dneška je více a více založeno na komunikaci mezi uměleckým dílem a divákem, upřednostňuje jeho aktivní přístup, a také výstavní instituce musí návštěvníkovi předat své poselství – zážitek s uměním a z umění.

Podle Radka Horáčka jsou jedním z mnoha typů aktivizujících programů uskutečňovaných přímo v prostoru výstav galerijní animace, které se vedle předávání teoretických informací výrazněji zaměřují na praktickou činnost návštěvníků a iniciování jejich citových prožitků. Nejen pouhým pozorováním, ale také prostřednictvím vlastní činnosti tak diváci přemýšlejí o záměrech, technice a významu výtvarných děl.⁴⁷

Animace na výstavách i další programy rozšiřují působení výtvarného umění, aniž by nějak ovlivňovaly svébytné působení vlastních uměleckých děl.⁴⁸ Zprostředkování výstavních projektů aktivní formou se tak pozvolna stává

⁴⁵ srov. Asociace muzeí a galerií České republiky. Dostupné na WWW: < http://www.cz-museums.cz/amg/faces/web/festival_muzejnich_noci/titulni.jsessionid=EDA7D6C834041897597099C007A02C02>.

⁴⁶ srov. Asociace muzeí a galerií České republiky. Dostupné na WWW: < http://www.cz-museums.cz/amg/faces/web/festival_muzejnich_noci/titulni.jsessionid=EDA7D6C834041897597099C007A02C02>.

⁴⁷ Horáček, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*, s. 11.

⁴⁸ Tamtéž, s. 109.

hlavním smyslem fungování galerijní instituce, protože její smysl ospravedlňuje, naplňuje a přidává prezentovanému umění řadu dalších nezbytných funkcí. Bez těchto přístupů by se moderní výstavní instituce vracela zpět a v podstatě by nebyla kompatibilní s obecně širší platformou kulturních zařízení. S animačním přístupem k výtvarnému umění se lze setkat např. v programu Národní galerie v Praze.⁴⁹

Podle Radka Horáčka poměr praktických a teoretických aktivit se odvíjí od konkrétní výstavy, záměrů animátora či složení skupiny návštěvníků, takže nelze předem stanovit nějaká bezvýhradná pravidla. Základní zásadou ovšem je, že animace jsou koncipovány jako programy, při nichž návštěvníci nezůstávají v roli pouhých posluchačů a diváků, ale stávají se také aktivními tvůrci. Výraz animace je užíván především v okruhu americké, anglické a francouzské muzejní a galerijní pedagogiky. Jak český výraz napovídá, jedná se o určité oživující činnosti, při nichž se cesta k nehybným exponátům na výstavě proměňuje v dobrodružnou praktickou práci. Terminologická shoda s výrazem označujícím postup při tvorbě animovaného filmu je sice komplikující, ale nelze ji jakkoliv odstranit. Animace v galeriích jsou „oživující“ činnosti, při nichž návštěvníci pomocí různých materiálů či předmětů vytvářející dílčí výtvarné etudy, které svým principem, technologií nebo obsahovým zaměřením navazují na sledované výtvarné dílo. Výrazem animace, pro který bohužel nenacházíme vhodné české slovo, vyjadřujeme prvek oživení či vyburcování osobní tvořivé aktivity, kterou lze považovat za jeden z nejvýznamnějších prostředků k otevření cesty k vnímání současného umění. Přímo před obrazy dnešních malířů tedy účastníci animací kreslí, malují nebo píší či diskutují a vyjadřují se pohybem vlastního těla a touto praktickou činností vlastně prozkoumávají možnosti uměleckého vyjádření podobni experimentujícím vědcům nebo okouzleným nadšencům, kteří hledají možnosti zaznamenání svého zážitku. Zážitek a prožitek jsou dvě nejvýznamnější

⁴⁹ srov. *Národní galerie NG*. Dostupné na WWW:< http://www.ngprague.cz/gallery/2/787-brozura_pro_skoly_2009.doc >

hodnoty, k nimž animace směřují. Animace je proces kontaktu s výtvarným dílem, který účastníky vede prostřednictvím zážitku k možnostem bohatšího poznání a k získávání nových zkušeností. Na rozdíl od besedy nebo přednášky, které jsou postaveny na mluveném slově, teoretických poznacích a pozorování výtvarného díla, přidává animace nenahraditelný a účinný prvek praktické činnosti, která podstatně více než pouhé vnímání prostřednictvím zraku může při kontaktu s výtvarným dílem aktivizovat i vnímání dalšími smysly. Vždyť zvláště současné výtvarné umění často vedle vizuálního účinku využívá i zvuku, nabízí hmatové vnímání a někdy aktivizuje i čich. Držitelka Ceny J. Chaloupeckého za rok 1996 Kateřina Vincourová například výrazně oslovila veřejnost objekty z pryže, které kromě zraku aktivizovaly pružným pórovitým povrchem hmat a charakteristickým gumovým pachem čich.⁵⁰

Jako prvořadý úkol animací vidí Radek Horáček v probuzení zájmu o umění, tedy hledání spojovacích „přístupových“ cest, které budou adekvátní věkovému stupni dětí a které přesvědčivě ukáží, že umění může být stejně zajímavé či vzrušující jako jiné druhy činností. Prostřednictvím poutavých detailů pak umění nabízí citový zážitek a otevírá prostor pro osvojování informací o vývojových etapách dějin umění a o nacházení souvislostí ve vertikální i horizontální ose dějin. Čtvrtým cílem pak je rozvíjení i procvičování schopnosti „číst“ hodnoty a významy uměleckého sdělení a prostřednictvím interpretace výtvarného díla hledat v konfrontaci s umělcovým postojem svůj vlastní názor. Podstatnou součástí animací jsou také tvůrčí a interpretační procesy, které sice vycházejí ze sledovaného díla, ale i prostřednictvím vedou také k sebepoznávání účastníků. Umělecká výchova v podobě animací by tedy měla upoutat pozornost k uměleckému dílu, ukázat jeho postavení v dějinách umění, objevovat vztah uměleckého sdělení k soudobému vnímání světa a prostřednictvím umění by také měla aktivizovat osobnostní tvůrčí schopnosti i sociální vztahy mezi účastníky. K těmto základním, byť nemalým cílům, je možné dojít jen při spojení úsilí školy, rodičů i veřejných institucí. Úloha lektorských či pedagogických oddělení v muzeích a galeriích a poslání speciálně zaměřených muzejních a galerijních

⁵⁰ Horáček, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*, s. 71.

pedagogů jsou v tomto směru nezastupitelné. Přestože galerijní animace a další aktivizující programy vznikly především proto, aby napomohly k oživení vztahu veřejnosti k výtvarnému umění, jsou současně možností, jak prostřednictvím umění napomáhat k rozvíjení vnitřního duchovního světa člověka.⁵¹

Princip animace se teoreticky i prakticky rozvinul v románském prostředí (Francie, Španělsko, Itálie). Z tohoto principu vychází metody jako je např. kulturní animace nebo sociálně kulturní animace. Kulturní animace (Itálie, Španělsko) směřuje k enkulturaci jedince s pomocí aktivního doprovázení ze strany vychovatele (animátora). Toto doprovázení se týká jak jednotlivců, tak i rozvoje skupiny. Sociálně kulturní animace (Francie, Německo) podporuje rozvoj osob i skupin tak, aby mohly aktivně zasahovat do společenského dění. Nejznámějším pojetím animace je ovšem používání tzv. animačních technik, které vycházejí ze znalosti skupinové dynamiky. Tato „technická“ stránka animace je ovšem pouze vnějším výsledkem a projevem animace jako přístupu a metody.⁵²

Cílení animačních programů na školskou mládež je z hlediska budoucnosti naprosto zásadní. Prezentace výtvarného umění v současné globální informační společnosti musí klást důraz na aktivní přístup diváka, u dětí to platí dvojnásobně. Bariéra pocíťovaná při vstupu do galerie, odtažitost s jakou divák přistupuje k vystavenému uměleckému dílu je neustálou oscilací mezi konzumací a prožitkem, mezi pasivitou a aktivitou. Aktivizace diváka už od útlého věku pomůže „nastartovat“ aktivní mentální účast přítomných.

Podle Mario Polla stojí animace na čtyřech pilířích: dospělé přijetí světa mládeže, výchovný vztah mezi vychovatelem a skupinou, ovlivňování skupinové dynamiky a hermeneutický postup plánování a reflexe. „Dospělým“ přijetím mládeže se myslí osobní emoční zralost vychovatele spojená s pozitivním přijetím hodnot mladých lidí i s pozitivním přijetím vlastní vychovatelské role. Pro celou koncepci kulturní animace je stěžejní vztah. Vliv vychovatele je přímo úměrný kvalitě vztahu mezi ním a mladými lidmi. Vychovatel pracující metodou animace

⁵¹ Tamtéž, s. 74.

⁵² Kaplánek, M. *Konference o výchově a volném čase*, s. 46.

musí být velmi citlivý jak k atmosféře skupiny, tak k osobní situaci jejích členů. Mezi jeho hlavní úkoly patří sledování skupinové dynamiky. Nezůstává však pasivním pozorovatelem, ale sám se zapojuje do dění ve skupině. Jestliže Pollo hovoří o hermeneutice, má tím na mysli plánování a realizaci programů na základě reflexe (výkladu) jejich smyslu v kontextu konkrétní situace skupiny a jednotlivců. V praxi nejde o nic jiného než o aplikaci strategického plánování na proces utváření skupiny (analýza situace, stanovení cílů, zpracování itineráře, realizace a evaluace).⁵³

4.2 Metodická struktura animací

Podle Radka Horáčka základním metodickým požadavkem při uskutečňování animací je nalezení uvědomělé rovnováhy mezi praktickou a teoretickou částí. Ze zkušeností lektorů a muzejních pedagogů, kteří se animacím věnují, lze sice vyvodit určité všeobecné závěry, ale rozhodně nelze považovat nějaký konkrétní postup za univerzálně platný. Stejně kvalitní výsledky může přinést animace, která bez jakýchkoliv úvodních výkladů začíná ihned dílčí praktickou etudou, na niž teprve navazuje slovní komentář, jako jiná animace, kde po úvodním diskusním bloku přichází animátorův výklad a teprve potom program dospěje k praktické části. Nelze také stanovit zobecňující závěr, zda praktická část má mít podobu jednoho delšího nepřerušovaného celku nebo zda má probíhat po částech s dílčími přestávkami, v nichž bude prostor pro teorii. Oba postupy totiž mají své zřejmé osobité přednosti – při delším celku lze zvolit náročnější postup a jeho prostřednictvím dospět k výsledkům, které mohou splňovat i náročnější kritéria například z hlediska použití a zvládnutí výtvarné techniky, zatímco při několika drobnějších etudách lze pružněji udržovat rytmus programu a reagovat na jednotlivá díla či na vlastní podněty ze strany účastníků. U kratších výtvarných etud je třeba si důrazněji uvědomovat, že drobné výtvarné činnosti při animaci zpravidla nemají vést k vytvoření autentických výtvarných děl, ale spíše má jít

⁵³ Kaplánek, M. *Konference o výchově a volném čase*, s. 46.

o různé pokusy, kterými lze prozkoumat nebo si ověřit něco z toho, co vytvořil vystavující umělec.⁵⁴

Hledáme-li funkční rovnováhu mezi praktickou a teoretickou složkou animací, pak si musíme pro rozvržení programu stanovit určitá kritéria. Základním kritériem je samozřejmě typ výstavy a tematický záměr a cíl animace. Animátor volí postup podle toho, jestli se s účastníky bude zabývat jedním konkrétním dílem nebo větším cyklem či celou výstavou a zda se jedná o výstavu malířské či jiné tvorby. Rozsah praktických činností je určen také tím, jak velkému množství výtvarných děl se má program vztahovat a jak rozsáhlé jsou teoretické informace, které chce animátor účastníkům sdělit – ať už formou výkladu, diskuse či praktických etud. Důležité také je, zda má animace napomoci spíše osvětlení a citlivějšímu vnímání technologických či kompozičních aspektů díla nebo se má více týkat obsahových souvislostí či informací o samotném tvůrci. Animace dokonce může být cíleně koncipována i tak, že prostřednictvím určité podoby kontaktu s uměleckým dílem především směřuje například k aktivizaci a poznávání vzájemných vztahů v daném kolektivu návštěvníků.

Tematické záměry a cíle animací přímo souvisejí s dalším závažným kritériem, kterým je věk, profesní a sociální struktura účastníků. U věkových odlišností nejde jen o to, že mladší děti mají na rozdíl od starších návštěvníků spontánnější reakce a lepší dispozice pro praktické činnosti, ale i o fyziologii vnímání, neboť v mladším školním věku nejsou děti schopny dlouhého soustředění na teoretický výklad. Naopak u gymnazijních studentů nebo obzvláště u profesně zaměřených skupin dospělých je schopnost soustředění na delší úsek mluveného slova podstatně vyšší. Tyto zdánlivě samozřejmé odlišnosti často bývají přehlíženy zejména u teoretických výkladů, kterým mnohdy bývají pro mladší děti nepřiměřeně náročné. Potom dochází k opačnému efektu a lektorský výklad, namísto aby přispěl k oživení zájmu o umění, může vést i k vytváření negativních postojů. Dalším klíčovým kritériem jsou prostorové a technické podmínky, neboť pro rozsah praktických činností a volbu použitých materiálů

⁵⁴ Horáček, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*, s. 75.

hraje zásadní roli, zda animace probíhá přímo mezi exponáty, nebo zda po zhlédnutí výstavy přecházejí účastníci do speciálního ateliéru. Stejně důležité jsou i zdánlivě drobné technické podmínky, jako je osvětlení, velikost prostoru pro práci a zejména materiál podlahové krytiny, který je velmi často pro způsob práce a použití materiálu zásadně limitující.

Pro stanovení poměru praktické a teoretické části animace je rovněž velmi důležitým ukazatelem celkový čas trvání animace. Při tříhodinových programech jsou jednak větší možnosti pro rozsáhlejší praktické úkoly, ale také je zde praktická činnost nezbytnou nutností, protože pokud by tak dlouhý program měl pouze teoretickou podobu, byl by pro vnímání účastníků neúnosný.

Nezanedbatelným kritériem jsou pak individuální dispozice animátora, neboť na jeho znalostech i technologických a metodických zkušenostech vlastně celý program závisí. Zvážením a souhrou všech těchto okolností jsou stanoveny podmínky pro přípravu programu animace a pro zaměření a rozvržení teoretických a praktických částí animace.⁵⁵

Ze zkušeností lektorů a muzejních pracovníků vyplývá, že jedním z nejúčinněji fungujících metodických modelů je postup, při němž animace začíná krátkou praktickou etudou. Poté následuje krátký teoretický výklad a dále rozhovor s účastníky. Další fází může být prohlídka exponátů. Poté následuje praktická činnost a diskusní hodnocení. Závěr animace může tvořit závěrečný výklad nebo diskuse účastníků.

4.3 Zážitek jako jedinečná forma poznávání kulturně historického dědictví

Zážitek je v současné výtvarné pedagogice, a nejen v ní, velmi skloňovaným pojmem. Život a situace do kterých se v průběhu života dostáváme, člověk musí prožít a to, co bylo zažito, je zážitkem. Člověk se k takové situaci může díky uvědomění a paměti znovu vrátit. Pokud je návštěvník při prohlídce vtážen

⁵⁵ Horáček, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*, s. 75-76.

aktivním způsobem do děje, není již jen pasivním příjemcem informací a díky zážitku je schopen si věci třídit do souvislostí. Zážitek je ta složka lidského života, kterou mnozí lidé ve svém volném čase vědomě vyhledávají. Muzea (a podobné kulturní instituce jako jsou např. hrady a zámky) začala být chápána jako volnočasové destinace a také chápána jako zařízení k dosažení prožitku.

Zážitek není ovšem záležitostí pouze volného času. Tzv. projektové vyučování je dnes stále oblíbenější metoda vyučování. Praxe a teorie jsou při ní aktivně propojovány, žáci jsou vedeni k vlastní činnosti, kreativě a kritickému myšlení.

V poslední době se kulturnímu dědictví a všem jeho formám dostává napříč Evropou velké pozornosti a základní a střední formy vzdělávání jej použily pro rozvíjení mnoha fascinujících prací. Je to proto, že dědictví „propůjčuje“ velice dobře samo sebe novým pedagogickým přístupům, jako jsou například spolupráce nad rámec kurikula a projektová činnost.⁵⁶

5. PRAKTICKÁ ČÁST – ANIMACE OBRAZU ZMRTVÝCHVSTÁNÍ

Představení tohoto obrazu dětskému divákovi bylo pro mne jak velmi zajímavé tak i velmi náročné. Chtěla jsem toto téma dětem nenásilnou formou přiblížit tak, aby byly schopné si samy odvodit dějinné souvislosti a poznaly propojenost obrazu s Velikonočními svátky. Tématika Zmrtvýchvstání je velmi náročná na pochopení i vlastní představení. Pro dokreslení úvodního vyprávění o velikonočních událostech jsem jako didaktický materiál použila knihu Křížová cesta, která obsahuje ilustrace od Renaty Štolbové. S pomocí jejích „pozitivně“ ilustrací jsem mohla dětem srozumitelnou formou přiblížit události Velikonoc.

⁵⁶ Heritage in the Classroom – A Practical Manual for Teachers. Dostupné na www.hereduc.net/hereduc/index_html?cl=en.

5.1 Úvod a metodická struktura animace

Animace se uskutečnila v úterý 14.dubna 2009 v jednom českobudějovickém volnočasovém zařízení pro děti a mládež v rámci keramicko-výtvarného kroužku. Výhodou bylo, že tyto děti mají k výtvarnému umění kladný vztah a na samotnou tvorbu se těšily. Cílem animace bylo seznámit dětské publikum s obrazem Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře a pokusit se o úvodní vysvětlení symboliky činností, dnů a postav právě proběhlých Velikonoc. Skupinu tvořilo deset dětí s různým věkovým rozpětím. Nejmladšímu účastníkovi bylo devět, nejstaršímu třináct. S tímto faktem bylo nutné dopředu počítat a fázovat činnosti podle tempa a koncentrace celé skupiny. Samotná animace trvala 90 minut.

Na animační činnosti bylo nezbytné se připravit i materiálně. Pro inspiraci a seznámení dětí s obrazem posloužila zvětšená černobílá reprodukce obrazu. Pro detailnější vysvětlení velikonočních dnů kniha Křížová cesta ilustrovaná Renatou Štolbovou. Dále jsem použila barevnou knižní reprodukci obrazu, papíry, temperové barvy, kalíšky, štětce, staré prostěradlo a skládací bednu.

5.2 Průběh animace

Samotnou animaci jsem začala otázkou, jak děti strávily Velikonoční svátky. Děti si začaly vzpomínat, jak prožily uplynulý víkend a volné pondělí. Vzpomínaly na pomlázku a návštěvy u příbuzných. Velikonočních bohoslužeb se s rodiči zúčastnil jeden chlapec. S pomocí materiálů jsme prošli velikonočními obdobími, pojmenovali si dny. (viz příloha II.) Některé děti byly velmi překvapené, jaké souvislosti se s proběhlými velikonočními svátky spojují. Po tomto stručném úvodu jsem dětem vystavila zvětšenou černobílou kopii obrazu Zmrtvýchvstání Krista, každý dostal papír na malování příloha a rozmíchali jsme barvy. (viz přílohy III.a IV.) Následující úkol zněl: „Zkuste si představit, že jste malíři doby Mistra třeboňského oltáře, v té době byla velmi důležitá symbolika.

Zapřemýšlejte, jaké barvy zvolíte – důležitá bude zejména barva Kristova roucha a namalujte reprodukci obrazu, který vidíte před sebou. (viz příloha V.) V době, kdy děti malovaly, jsem měla čas na povídání o obraze samotném. (viz příloha VI.) Tyto informace bylo nutné dětem „dávkovat“, rychle využít jejich koncentrace a hlavně se snažit v nich budit zvědavost. Myslím, že tohle se podařilo, protože až do konce animace děti se postupně ptaly, bylo vidět, že příběh promýšlejí a dávají do souvislostí. Zde se vyplatila příprava rešerší k tématice a musím přiznat, že se objevilo i pár dotazů, na které jsem odpověď neznala a dohledával jsem je v materiálech, které jsem na animaci měla sebou. Potom, co děti domalovaly, mohly porovnat barevnou reprodukci, kterou jsem jim ukázala, se svým obrázkem. Zde byl čas na krátké představení symboliky barev. (viz přílohy VII a VIII) Finální činností animace bylo sehrání „živého obrazu“. Nákupní bedna představovala kamennou tumbu, koště se stalo Kristovým kopím, staré prostěradlo rouchem. Děti se naaranžovaly podle obrazové kompozice a podle postavy, kterou ztvárňovaly se snažily vcítit do situace, že jsou římskými vojáky, kteří jsou svědky Kristova zmrtvýchvstání.(viz přílohy IX. a X.) Během posledních minut animace byl čas na úklid dílny a na závěrečný kvíz nově nabytých znalostí.

5.3 Závěrečná reflexe

Moje práce, jako animátora v přípravné fázi, zahrnovala souvislou a soustavnou činnost při sběru rešerší k dílu. Snažila jsem se pochopit místní podmínky (vznik Třeboně, její kolonizátoři a majitelé). Studovala jsem osobnost autora, jeho dílo, dobu vzniku obrazu a možné výtvarné vlivy. Přestože má příprava byla dosti rozsáhlá, v průběhu animace se vyskytly otázky, které jsem nevěděla a snažila se odpovědi dohledat v literatuře. Děti k tématice přistoupily zase ze svého úhlu pohledu, což bylo naopak přínosné pro mne. V neposlední řadě jsem dětem chtěla předat znalosti o středověké symbolice skryté v obrazu a souvislost tématu díla s proběhlými Velikonocemi malíře.

Reflexí vlastního prožití těchto svátků se ukázalo, že pouze jeden chlapec z celé skupiny prožíval tyto události návštěvou bohoslužeb a dovedl si události se symbolikou svátků propojovat. Při procházení jednotlivých dní a povídání o tom, co se událo, byl mým velkým pomocníkem, protože vyprávění spojené s ukázkami maleb Renaty Štolbové o Křížové cestě, mohl obohatit o vlastní zkušenosti a zážitky a můj výklad tím potvrdit. Pro ostatní děti bylo propojení Velikonoc s událostmi týkajícími se Ježíše Krista nové a celkově byly překvapené z objevené symboliky. Např. pečení jidášů a velikonočních beránků bylo pro ně znamením jara a volných dnů. Postupným procházením dnů pašijového týdne jsme došli na samý konec – ke dni zmrtvýchvstání Krista.

Nebylo cílem předat za každou cenu co nejvíce informací, ale vzbudit zájem a propojovat souvislosti. Schopnost dětí se aktivně soustředit je oproti dospělým omezena a skupinu tvořily děti s různým věkovým rozpětím. To platilo např. ve chvíli, kdy mladší děti dokončovaly svou reprodukci obrazu, starší děti pro ně mohly sehrát „živý“ obraz. Roli Krista tak dostal nejaktivnější a nejživější chlapec, který se jí zhostil velmi přesvědčivě.

Ukázalo se tedy, že pokud se animátorovi podaří dětského diváka zaujmout a přesvědčit o smysluplnosti a zábavnosti animačního programu, je možné předat i na pochopení velmi složité informace.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se snažila poukázat na možnost práce pedagogů, kteří svou výchovnou činnost s mládeží chtějí zajímavým způsobem „oživit“. Pro představení středověkého obrazu Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře jsem zvolila metodu animace. „Oživení“ zde bylo možné provést jak při edukativní práci, tak i v samotném závěru animace, kdy děti sehrály tzv. živý obraz – tedy dílo fyzicky oživily. Animační metody se již uplatňují i ve školách v rámci např. výtvarné výchovy (někde i jako ucelené projekty) a podle mých praktických poznatků z animace, dětem velmi pomáhají pochopit a analyzovat představované objekty.

Animací obrazu Zmrtvýchvstání Krista jsem chtěla dětského diváka seznámit s tímto krásným dílem, který patří do kulturní historie jižních Čech a jehož pochopení je samo o sobě velmi složité. Často se setkávám s lidmi, kteří mají téměř nulové povědomí o křesťanském základu Velikonoc i Vánoc a tento fakt se mi potvrdil i při animaci.

Důležitým faktorem, který ovlivňuje kladné přijetí animace dětským publikem, je snaha o jisté vcítění se do tempa a dynamiky konkrétní skupiny. Nebylo cílem předat za každou cenu co nejvíce informací, ale vzbudit zájem a propojovat souvislosti. Toto se domnívám, že moje práce prokázala.

Tvořivé činnosti, které upevňují radost dětí z poznávání by měly být hlavním pilířem volnočasových i školních aktivit. Jejich nevýhodou je časová a odborná náročnost, která je na animátora/učitele při jejich použití kladena. Odměnou je ale oboustranně velmi zajímavě strávený čas, který účastníkům umožňuje propojit si věci, fakta a informace do souvislostí.

Příprava animátora před animací tohoto typu zahrnuje studium literatury a dostupných pramenů, které se k tématu váží. Animátor, který se při aktivní tvorbě snaží zaujmout svým tématem a zároveň předat publiku nové informace, musí tyto znalosti samozřejmě předem nastudovat, vstřebat a posléze být schopen je svým posluchačům říci nebo případně na místě co nejrychleji dohledat. Nicméně je třeba dopředu počítat s faktem, že není možné postihnout naprosto všechny dotčené oblasti a vědecké obory.

Z pohledu animátora záleží na konkrétní skupině dětí, jejich zálibách a zaměření a celá přípravná práce může být pojata i jiným způsobem. Zde vidím výhodu realizace takovéto animace na základní škole nebo skupině, která se schází pravidelně a je tématem zaujata. Logickým pokračováním tohoto projektu by mohlo být propojení dalšího regionálního výtvarného díla s vánočními svátky.

Ukázalo se tedy, že pokud se animátorovi podaří dětského diváka zaujmout a přesvědčit o smysluplnosti a zábavnosti animačního programu, je možné předat i na pochopení velmi složité informace.

Seznam použitých zdrojů

CUMMING, R. *Slavné obrazy*. Praha: Euromedia Group k.s., 2008. ISBN 987-80-24220985-6.

DAVID, P., DOBROVOLNÁ V., SOUKUP, V. *Třeboňsko*. Praha: S a D Praha, 2005. ISBN 80-86899-00-4.

DVOŘÁČEK, P. *Městské památkové rezervace do kapsy*, Praha: Levné knihy Kma, 2003. ISBN 80-7309-991-8.

DUBY, G. *Věk katedrál Umění a společnost 980 – 1420*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-418-9.

FAJT, J. *Karel IV. – Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*. Praha: Academia, 2006. 80-200-1399-7.

FAJT, J., CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a střední Evropa 1200 – 1550*. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky české, Praha: Národní galerie, 2006. ISBN 80-7035-327-9.

GOFF LE J. *Hledání středověku Rozhovory*. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-730-8.

GOMBRICH, E.H. *Příběh umění*. Praha: Argo, Mladá fronta, 2003 (dotisk). ISBN 80-7203-143-0.

HAVLOVÁ, M. *Památky Třeboň*. Plzeň: Fraus, 2005. ISBN 80-7238-355-8.

HEROUT, J. *Slabikář návštěvníků památek*. třetí přeprac. vyd.; Pardubice: Helena Rejtharová – TVORBA. ISBN 80-85386-92-5.

HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: Akademická nakladatelství CERM, 1998. ISBN 80-7204-084-7.

HORÁČEK, R., ZÁLEŠÁK, J. *Aktuální otázky zprostředkování umění/ Teorie a praxe galerijní pedagogiky, vizuální kultura a výtvarná výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 2007. ISBN 978-80-210-4371-8.

HULE, M. ZEMAN, M. *Průvodce lázeňského hosta Třeboní*. Třeboň: Carpio, 2006. ISBN 80-86434-1.

HULE, M. *Průvodce po rybnících, památkách a hospůdkách Třeboňska*. Třeboň: Carpio, 2005. ISBN 80-864344-10-9.

KADLEC, J., HYHLÍK, V. *Třeboň (Církevní památky sv. 20)*. Třeboň: Historická společnost Starý Velehrad, 1997. ISBN neuvedeno.

KAPLÁNEK, M. *Konference o východě a volném čase*. Sborník. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006. ISBN 80-7040-849-9.

KOVÁŘOVÁ, I. *Výtvarné hrátky pro nejmenší děti*. České Budějovice: Sdružení sv. Jana Neumanna, 2004. ISBN 80-86074-24-2.

MATOUŠ, F. *Třeboň*. Praha: Vyšehrad, 1946. Svazek 73 – 75. ISBN neuvedeno.

MATOUŠ, F. *Třeboň*. Praha: Odeon, 1972. ISBN neuvedeno.

PEŠINA, J. *Česká gotická desková malba*. Praha: Odeon, 1976. ISBN neuvedeno.

PODHORSKÝ, M. *Jihočeský kraj*. Praha: Freytag a Bernát, 2003. ISBN 80-7316-031-5.

RICHTER, K. *Liturgie a život*. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-575-5.

ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Univerzita Karlova Karolinum, 2006. ISBN 80-346-0963-0.

RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek, 2006. ISBN 80-239-7434-3.

SCHMITT, J-C. *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-729-4.

STURGIS, A. *Jak rozumět obrazům – malby a jejich náměty*. Slovart: Praha, 2000. ISBN 80-7209-786-5.

ŠOTTNEROVÁ, D. *Velikonoce původ, zvyky, hry, pohádky, návody a náměty*. Olomouc: Rubico, 2004. ISBN 80-7345-044-0.

ŠTOLBOVÁ, R. *Křížová cesta*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-763-5.

ZEMÁNEK, J. *Ejhle světlo*. Katalog k výstavě Ejhle světlo v Moravské galerii v Brně 16.10. 2003-25.2.2004. Brno: KANT a Moravská galerie v Brně, 2003.

Heritage in the Classroom - A Practical Manual for Teachers Classroom [online]. Comenius 2.1 scheme, vydavatel neznámý , 2005. [cit. 2009-05-18]. Dostupné z WWW:http://www.hereduc.net/hereduc/i18nfolder.2005-04-15.8911096798/index_html?cl=en.

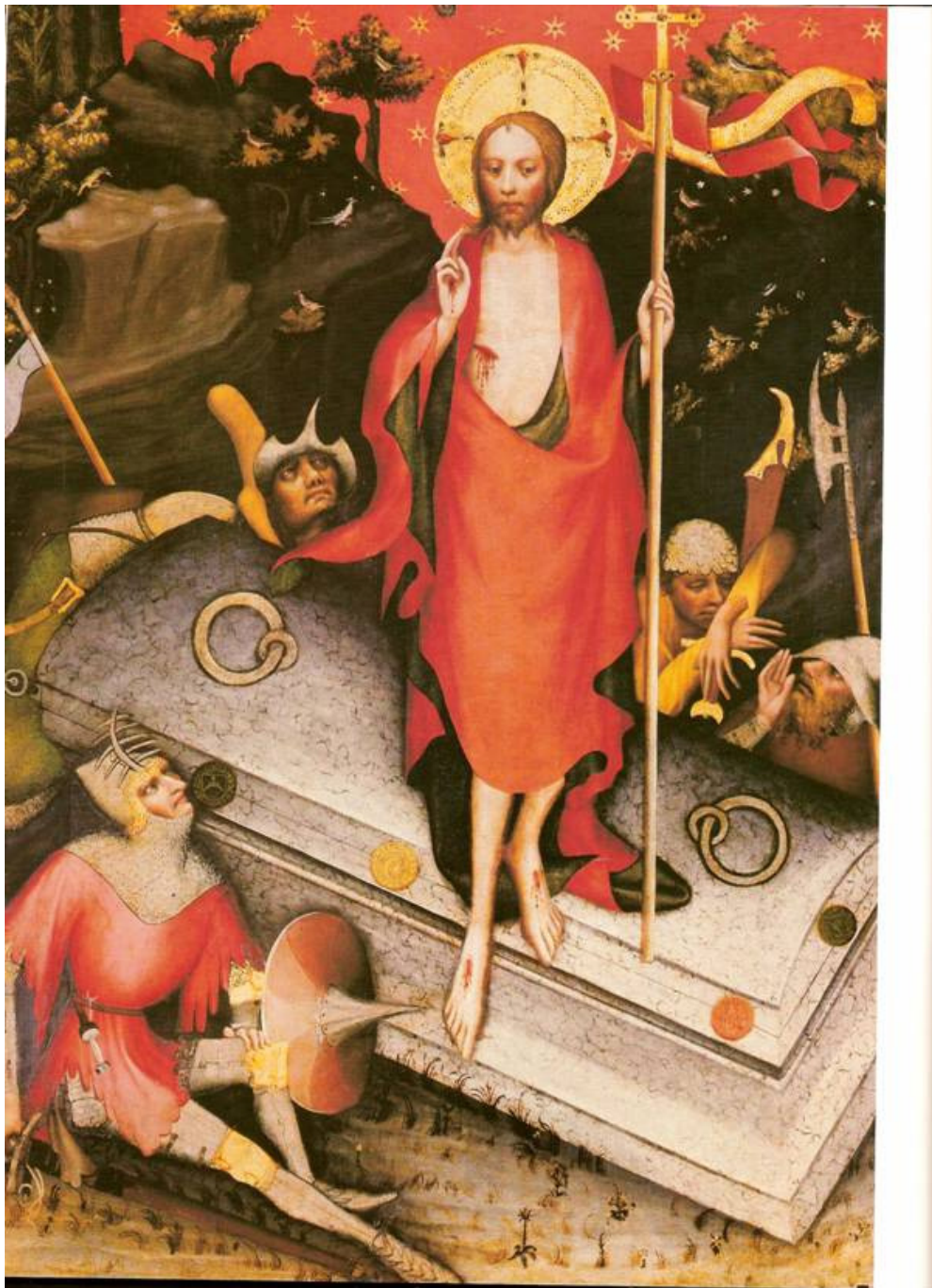
Národní galerie [online]. Praha: NG, © 2006-2009 [cit. 2009-05-18]. Dostupné na WWW:< http://www.ngprague.cz/gallery/2/787-brozura_pro_skoly_2009.doc >.

Asociace muzeí a galerií České republiky [online]. Praha: AMG. [cit. 2009/19/05]. Dostupné na WWW: < http://www.cz-museums.cz/amg/faces/web/festival_muzejnich_noci/titulni;jsessionid=EDA7D6C834041897597099C007A02C02 >.

Seznam příloh

- Příloha I.** Obraz Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře
- Příloha II.** Edukativní úvod
- Příloha III.** Materiální příprava
- Příloha IV.** Materiální příprava
- Příloha V.** Tvořivá část
- Příloha VI.** Celkový pohled
- Příloha VII.** Zmrtvýchvstání Krista (Anička, 9 let)
- Příloha VIII.** Zmrtvýchvstání Krista (Jakub, 10 let)
- Příloha IX.** Finální část animace
- Příloha X.** Sehrání „živého“ obrazu

Příloha I. – Obraz Zmrtvýchvstání Krista od Mistra treboňského oltáře



Příloha II – edukativní část



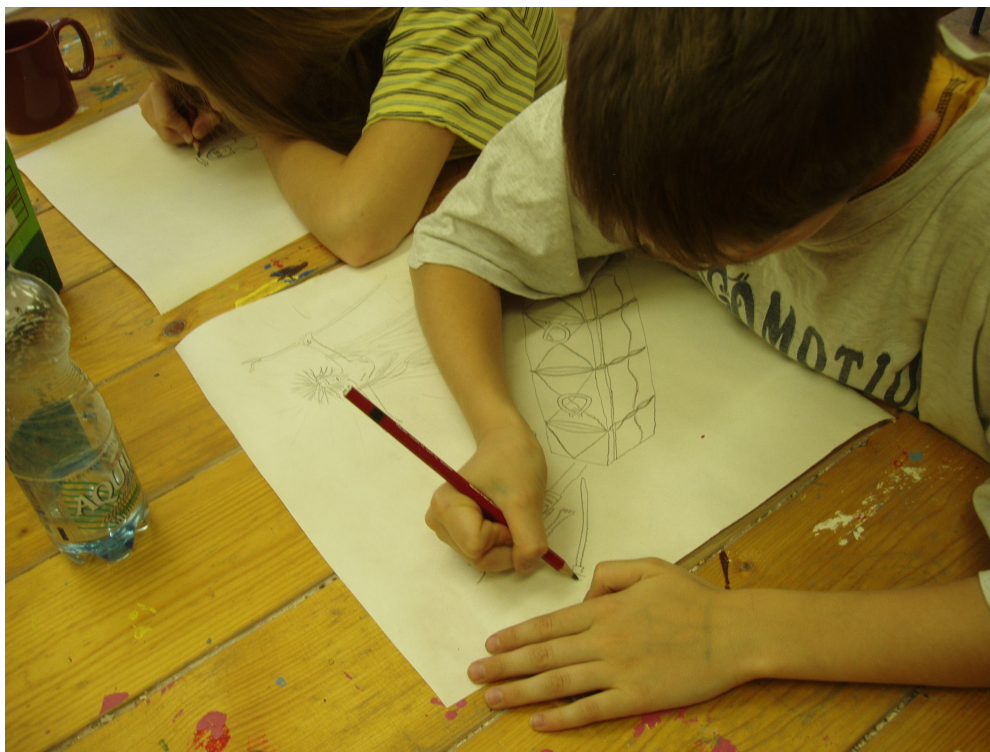
Příloha III. Materiální příprava



Příloha IV. Materiální příprava



Příloha V. Tvořivá část



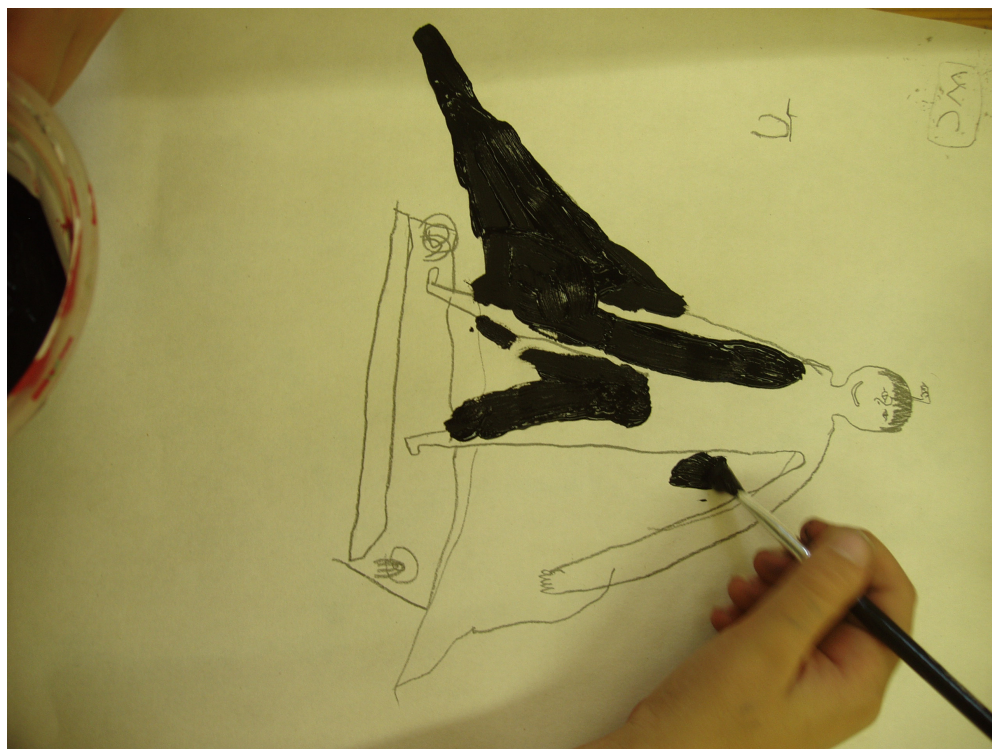
Příloha VI. Celkový pohled



Příloha VII Zmrtvýchvstání Krista (Anička, 9 let)



Příloha VIII. Zmrtvýchvstání Krista (Jakub, 10 let)



Příloha IX. Finální část animace



Příloha X. „Živý“ obraz



Abstrakt

TURKOVÁ, M. *Využití středověké malby ve volnočasových aktivitách (Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře)*. České Budějovice 2009.

Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky.

Vedoucí práce K.Řepa.

Klíčová slova: animace, zprostředkování umění, kulturní dědictví, Zmrtvýchvstání Krista, Mistr třeboňského oltáře

Práce se zabývá využitím metody animace při zprostředkování středověkého umění dětskému divákovi. Cílem animace obrazu Zmrtvýchvstání Krista od Mistra třeboňského oltáře je efektivním způsobem probudit zájem o umění a historii u příslušného věkového stupně dětí. Obsahem teoretické práce je předpokládaný rozsah znalostí potřebných k ideálnímu provedení animace.

Praktická část přibližuje samotné tvořivé zprostředkování obrazu dětem a její nedílnou součástí jsou i závěrečné reflexe. Přiblížit kulturně-historické dědictví je velkou výzvou pro všechny muzejní, galerijní a pedagogické pracovníky. Práce se snaží zároveň poukázat na skutečnost, že příprava na animaci klade na autory velké nároky, je třeba se zcela oprostít od úzké specializace, postupovat interdisciplinárně a veškeré odborné teoretické a praktické znalosti efektivně propojovat.

Abstract

The usage of the medieval painting during leisure time activities (The Resurrection by Master of the Třeboň Altarpiece)

Key words: animation, art mediation, cultural heritage, the Resurrection of Jesus Christ, Master of the Třeboň Altarpiece

The thesis deals with the usage of animation method for medieval art mediation for children's audience. The aim of the animation of the Resurrection painting by Master of the Třeboň Altarpiece is to effectively encourage a continued interest in art and history in children at a given age group. The content of the theoretical part is an expected scope of knowledge needed for an ideal realization of the animation. The practical part describes the creative art mediation for children and the concluding reflections are also an integral part of it. It is a big challenge for all museum, gallery and pedagogical professionals to present cultural heritage. The thesis also tries to point out the fact that preliminary animation work is for authors very demanding. It is necessary to completely avoid a close specialization, to work interdisciplinary and to combine all specialized theoretical and practical knowledge in an effective way.